

Thiis som økologisk kunsthistoriograf

I 1936 publiserte Gyldendal forlag Jens Thiis' essay over utanlandsk kunst under tittelen *Fra Nilen til Seinen: Samlede avhandlinger om fremmed kunst*. Som tittelen viser, spenner essaya over ei fagleg interesse som strekker seg frå den egyptiske kunsten i oldtida til fransk kunst i samtida. Tittelen har vore tolka som tydeleg hegeliansk, då kunsten blir likna med ei elv som strøymer gjennom historia og kulminerer i første halvpart av det 20. hundreåret i den moderne, franske kunsten. Forståinga av kunsten som utviklande gjennom tida, i pakt med utviklinga av menneskeanda, er eit kjent poeng frå den tyske romantiske filosofen Georg W.F. Hegel (1770–1831). Eg vil likevel argumentere for at den tydelegaste hegelianske dimensjonen i Thiis' kunsthistoriske refleksjonar i mindre grad gjeld den diakrone utviklinga til kunsten, og at det heller er i kunsten sin synkrone samanheng med resten av kulturen at dei sterkaste hegelianske motiva er å finne. Hegel etablerte ein slik samanheng gjennom sitt omgrep om *Zeitgeist* (tidsånd), der den aktuelle tidsanda gjennomsyra heile samfunnet og kulturen og gav dei ulike kulturelle uttrykka sitt preg.

Thiis kom til å knyte seg til forståinga av at kunsten uttrykker ei tidsånd, og at han difor står i nær relasjon til resten av kulturen. Denne tilknytninga kjem ikkje gjennom Hegel sjølv, som Thiis gjerne var kritisk innstilt til. I staden vil eg argumentere for at det hegelianske tankegodset er formidla gjennom den franske filosofen Hippolyte Taine (1828–1893). Gjennom tilknytninga til Taine kom Thiis til å stå som eksponent for det ein kan kalle ein økologisk posisjon i sine kunsthistoriske refleksjonar – økologisk fordi han knyter kunsten tett til både naturen, kulturen og det samfunnet han spring ut frå. Tittelen på Thiis' essaysamling peiker difor i like stor grad mot kunsten si forankring i den naturen og det miljøet han høyrer til i, som mot ei kunstnarisk utvikling gjennom tida.

Stilkritikken og søkinga etter eit vitenskapleg grunnlag for kunsthistoria

Den amerikanske kunsthistorikaren James Elkins (f. 1955) kommenterte i *Stories of Art* (2002) hegelianismen sin dominans i kunsthistoria, og eksemplifiserte det med Thiis' essaysamling. Han hevda at sjølv om ein i dag sjeldan støyter på slike tydeleg hegelianske titlar som i Thiis bok frå 1936, er det hegelianske tankegodset vanskelegare å bli av med.¹ Problemet med dette hegelianske tankegodset, ifølgje Elkins, er at det stadfestar nokre etablerte sanningar, slik som at både kulturar og kunsten utviklar seg, og at kunsthistorie handlar om å få grep om den indre utviklinga av kunsten, eller at kunsten uttrykker ei tidsånd, og samstundes er den privilegerte staden for å få grep om denne tidsånda.² Hegels forståing er i dag sett som spekulativ, og ei kunsthistorie bygd på hegeliansk tankegods blir gjerne avvist for å vera for lite forankra i kunstverka sjølve og dei relasjonane dei inngår i, og for oppteken av spekulative samanhengar.³

Sjølv om *Fra Nilen til Seinen* har vorte sett som grunnleggande hegeliansk, tek Thiis i boka eit eksplisitt oppgjær med nokre grunnleggande hegelianske synspunkt. Det skjer i det siste kapittelet i boka, «En kunsthistorisk mosaikk» (1921), der han avviser Hegels dialektiske syn på historia. Thiis kritiserte her hegelianismen hos «besteforeldrenes slektsledd», som trudde på forsoninga i historia, der kulturen i renessansen stod som syntesen av den antikke humanismen og den kristne kulturen i mellomalderen. Thiis avviste forsoninga i historia fordi forsoning eller det fullkomne ikkje tillet utvikling, men også fordi epokar og kulturar var mindre homogene og meir prega av motsetnader enn kva hegelianismen meinte. Sjølv om Thiis var kritisk til Hegels dialektiske historiesyn, skal vi snart sjå korleis han likevel kom til å ta opp Hegels synkronistiske forståing av kunsten som tett knytt til det samfunnet han sprang ut av.

Thiis kommenterte i «En kunsthistorisk mosaikk» korleis kunsthistoria, til liks med andre historiske fag, har vore underkasta subjektivt skjønn. Dette hadde medført feilattribueringar, som igjen hadde ført til at ein hadde fått heilt feil oppfatning av ulike kunstnarpersonlegdomar, og ein tradisjon ein ikkje kunne stole på. Thiis reflekterte

1 «Contemporary art historians may hesitate to write books with openly Hegelian titles, like Jens Thiis' *Fra nilen til seinen* (*From the Nile to the Seine*), but wariness and circumspection are not enough to vitiate Hegelianism». Elkins 2002, s. 129.

2 Elkins 2002, s. 52–55.

3 Ernst Gombrich har vore ein tydeleg motstandar av det hegelianske tankegodset, som han ser som mytologiserande: «I have discussed elsewhere why this reliance of art history on mythological explanations seems so dangerous to me. By inculcating the habit of talking in terms of collectives, of 'mankind', 'races', or 'ages', it weakens resistance to totalitarian habits of mind. I do not make these accusations lightly». Sjå Gombrich 1961, note 14, s. 20.

over korleis kunsthistoriefaget kunne bli ein vitenskapleg disiplin, og slo fast at ein måtte bort frå subjektiviteten i faget for at kunsthistoria skulle kunne kallast ein vitenskap.⁴

I søkinga etter objektivitet i kunsthistoriefaget sette Thiis sin lit til *connaisseur*-skapet og til *stilkritikken*, etablert og praktisert av den italienske kunstkjennaren Giovanni Morelli (1816–1891). Før Morelli hadde kjennarskapet vore prega av subjektivisme, der kjennaren nytta sitt subjektive skjønn for å få grep om kven som var kunstnaren bak verket. Men gjennom Morellis stilkritikk hadde kjennarskapet, meinte Thiis, nærma seg den vitenskaplege analysen. Morelli samanlikna ubetydelege detaljar i bilda, og kunne vise at dei var konvensjonelt framstilte, fordi dei ikkje var måla etter naturen, men etter minnet. Slike detaljar kunne gje ei visse om kven som var kunstnaren bak, som den subjektive, estetiske vurderinga ikkje kunne gje.⁵ Slik gjorde Morellis metode det mogleg å attribuere bilde utan den uvissa som låg i det subjektive skjønn.⁶ Då Thiis i 1939 reflekterte over Morellis stilkritikk, hevda han at dei stilkritiske studiane som var gjorde, «betegner de største resultater som kunsthistorien har å oppvise siden den begynte å drømme om å bli vitenskap». Og, la han til: «Nå er den det – en empirisk vitenskap på det skjelvende grenseskille mellom kunst og eksakt viten....».⁷

Som følge av Thiis' store beundring for Morelli skulle ein tru at han praktiserer den stilkritiske metoden i nokre av artiklane i boka. *Fra Nilen til Seinen* er tileigna Christian Langaard, og i midten av boka har Thiis lagt inn nokre av sine studiar frå Langaard-samlinga og ein kort artikkel om to ukjente måleri i samlinga til Nasjonalgalleriet.⁸ I fleire av desse tekstene er Thiis oppteken av å finne ut kven kunstnarane er, men det er ingen stilkritisk analyse i Morelli si ånd vi får, med vekt på konvensjonelt framstilte ubetydelege detaljar. I staden ser Thiis ut til å gjera nettopp det han kritiserte i «En kunsthistorisk mosaikk»: Han utfaldar sitt subjektive skjønn når han attribuerer verka. Han hevdar eksempelvis om eit bilde tileigna el Greco at det er for godt til å vera måla av sonen, som også har vore foreslått som opphavsmann (fig. 1).

Han peikar på at koloritten i bildet er «rik og levende», noko som skal underbygge at dette er eit originalbilde av el Greco.⁹ Det var nettopp slike subjektive observasjonar stilkritikken skulle leie ein bort ifrå.

4 Thiis 1936, s. 196.

5 Thiis 1936, s. 199.

6 Sjå Tom Normann Nilsens artikkel i denne boka for ei nærare handsaming av Morelli sin stilkritikk og Thiis' bruk av metoden i hans bok om Leonardo da Vinci.

7 Sitert etter Stang 1949, s. XXIII.

8 Sjå Ellen J. Lerbergs artikkel i denne boka for ei nærare handsaming av Thiis' relasjon til Langaard og kunstsamlinga hans.

9 Thiis 1936, s. 132–134.



Fig. 1. Attribuert til El Greco: *Jesus blir avkledd før korsfestinga* (ca. 1600). Nasjonalmuseet, Oslo.
Foto: Nasjonalmuseet.

Thiis' oppgjer med subjektiviteten i kunsthistoriefaget er del av ei større rørsle i faget rundt 1900, der ein, inspirert av naturvitskapen, søkte eit sikrare grunnlag også for humanvitskapen. I *Rethinking Art History* (1989) hevdar den amerikanske kunsthistoriografen Donald Preziosi (f. 1941) at kunsthistoria etablerte seg som vitskapleg disiplin i opposisjon til romantikken og den subjektiveringa av den estetiske opplevinga som prega retninga. Den subjektive haldninga sette *tilskodaren* i sentrum for den estetiske opplevinga; det var den individuelle tilskodaren sine kjensler i møte med verket, og den meininga han eller ho tilla verket, som vart styrande for korleis kunstverket vart forstått. Det var denne subjektiveringa og individualiseringa av tilskodaren ein måtte bort frå for å etablere kunsthistoria som vitskapleg disiplin. Men det var ikkje Morellis kjennarskap som vart førande i denne prosessen. Preziosi hevdar at kunsthistoria søkte seg bort frå subjektiviteten ved at subjektet vart forstått som eit sosialt vesen, bestemt av det samfunnet det hørde til. Slik kunne også verket bli forstått i lys av det samfunnet det vart produsert i. Preziosi skildrar den nye vitskapen som vaks fram, som formalistisk:

The procedures evolved were pre-eminently formalist in the sense that each object would be classified primarily according to its morphological or stylistic properties, and such properties could be grouped together as criteria to discriminate different artists, area or period patternings, or the signs of different national or ethnic groups. The procedures allowed both synchronic and diachronic taxonomies and discerned evolutionary, progressive, or cyclic patterns over time.¹⁰

Trass i Thiis' uttalte beundring for Morelli,¹¹ kom han i sin kunsthistoriske praksis til å gå ut over Morellis stilkritiske metode. Og han gjorde det nettopp ved å forstå subjektet som eit sosialt vesen. Thiis vedgjekk i «En kunsthistorisk mosaikk» at Morelli ikkje var ein retteleg kunsthistorikar, og grunnen var at han ikkje var oppteken av den *store samanhengen* kunsten stod i. Morellis kritikarar hadde innvendt at han hadde gjort «'billedbestemmelsen' til en slags sport», og Thiis kunne innrømme at kritikken hadde noko for seg. Han karakteriserte no Morelli sine studiar som «*forarbeidene til en videnskap*».¹²

Ein som var oppteken av den store samanhengen kunsten stod i, var Hippolyte Taine. Taine streva etter ei vitskapleg tilnærming til kunsten, der han forstod subjektet

10 Preziosi 1989, s. 83.

11 Bernard Berenson skal ha hevda at Thiis var den strengaste morellianaren i hans krets. Stang 1949, s. XX.

12 Thiis 1936, s. 200–201.

som eit sosialt vesen. Taine søkte å forklare ulike nasjonale kunstnariske uttrykk gjennom faktorar som miljø og jordbotn, og han er kjent for sin ambisjon om å forklare kunst og litteratur ut frå dei tre faktorane «rase», «miljø» og «tid» (tid er *moment* i Taines franske uttrykk). Teoriane til Taine hadde stor påverknad i andre halvdel av 1800-tallet og i byrjinga av 1900-talet, då Thiis var ein aktiv skribent, men vart seinare forlatne. Dette kom av at dei på den eine sida var svært generaliserande, men viktigare var det nok at nazismens ugjerningar gjorde at raseteorien til Taine fall i unåde.

Taine var inspirert av Darwin, og hans tankar om kunsten var i pakt med Darwins tenkar om plantelivet: Det var den kunsten som var best tilpassa miljøet sitt, som ville bløme. Taine såg då også kunsten som analog med plantelivet, og plantemetaforar gjennomstrøymmer forteljinga om kunsten. Som planter treng kunsten næring, og det får han frå det samfunnet han er ein del av. Dette er kjernen i det vi kan kalle Taines *økologiske* teori om kunsten. Plantemetaforane er også vanlege hos Thiis, og eg vil argumentere for at det finst ei tilsvarande økologisk forståing av kunsten hos Thiis.

Kunsten som språk

Den sikraste måten å attribuere verk på er ved bruk av pålitelege dokument og litterære kjelder, vedgår Thiis. Det er i mangel på slike, som det ofte er for eldre kunst, at kunstverket sjølv blir det viktigaste provet, og då korleis det er artikulert, gjennom slikt som teikning og fargebruk. Thiis forstår dette som eit visuelt språk, eit språk som kvart verk fører. For ein kunsthistorikar som har lært seg å tyde dette språket, kan verket tale tydeleg både om kva tid og land det er skapt i, kva for skule det høyrer til, og til sist også om kunstnarens personlegdom. Derfor er det viktig for ein kunstkjennar å lære seg det språket som kunsten fører, for berre den som er familiær med dette språket, kan korrigere tradisjonen og nærme seg sanninga i kunststudiet.¹³

Thiis' forståing av kunsten som eit visuelt språk underbygger eit sentralt poeng hos kunsthistoriografen Donald Preziosi. For Preziosi hevdar at kunsthistoria som disiplin er konstituert nettopp gjennom ei forståing av kunsten som språk. Verket blir forstått som eit kunnskapsobjekt som ein får grep om gjennom å lese og fortolke det. Og kjennaren har ein privilegert tilgang til kunstverket gjennom si evne til å tolke og forstå det. Slik har disiplinen vore tufta på kryptografi. Preziosi nemner Morelli som ein typisk kryptograf, gjennom hans interesse for dei umedvitne spora etter kunstnaren som verket avslører.¹⁴

¹³ Thiis 1909, s. 11.

¹⁴ Preziosi 1989, s. 93–94.

Når Preziosi reflekterer over på kva måte kunstverket betyr eller skaper meining innanfor dette språklege systemet, går han ikkje som mange tilbake til Ferdinand Saussure, men til Hippolyte Taine. Taine markerer eit vendepunkt i studiet av kunsten ved å insistere på at ein måtte bruke naturvitskaplege prinsipp også innafor humanvitenskapen. Desse prinsippa hadde han mellom anna henta hos den franske naturforskeren Georges Cuvier (1769–1832), som etablerte den samanliknande anatomien.¹⁵ Cuvier etablerte korrelasjonsprinsippet, der ein forstår eit dyr som eit strukturelt system, der delane er tilpassa kvarandre. Dette gjer at ein kan dedusere seg fram til kva for dyr det er snakk om ved å kjenne berre éin del. Denne metoden har vorte kalla Zadigs metode, etter helten i Voltairs *Zadig ou la Destinée* (1747). Zadig var skulda for tjuveri, men kunne prove si uskuld ved å gje ei detaljert skildring av kven som hadde vore på åstaden, ved å dedusere ut frå spor i sanden.¹⁶

I den kryptografiske tradisjonen blir eit kunstverk lese som del av eit teiknsystem, og Preziosi meiner at Taine brukte inspirasjonen frå Cuvier og den samanliknande anatomien då han i *Philosophie de l'art* (1865) etablerte kunsten som del av eit strukturelt system. Morelli hadde nytta Zadigs metode for å bestemme kva for kunstnar som sto bak eit verk; Taine gjekk vidare, og såg kunstverket som strukturelt knytt til det samfunnet og den kulturen som det var ein del av. Han kom til å forstå meininga og verdien til kunstverket som ein funksjon av det kulturelle systemet.¹⁷ I dette systemet var delane så godt integrerte at dei danna eit koherent heile:

In any civilization we find that religion, philosophy, family life, literature and the arts form a system in which any change entails a general change, so that an experienced historian who studies some limited portion of it discerns in advance and almost predicts the quality of the rest.¹⁸

Som hos Cuvier er systemet så integrert at endringar i éin del påverkar dei andre delane. Taine omtalar den omgjevande kulturen (og naturen) som miljøet til kunstverket. Dette er eksterne faktorar som verkar på kunsten, og er med på å bestemme uttrykket til eit enkeltverk. Systemforståinga til Taine, der ein del av systemet står i eit naturleg forhold til systemet som heile, gjer at vi kan snakke om ein økologisk likevektstilstand.

15 Preziosi 1989, s. 93. Thiis kommenterte også at Morellis framgangsmåte var lånt frå den samanliknande anatomien. Thiis 1936, s. 199.

16 Preziosi 1989, s. 92–93.

17 Preziosi 1989, s. 89.

18 Taine: I føreordet til *History of English Literature*; her sitert etter Preziosi 1989, s. 89.

Taine kunne i likskap med Morelli innfri Thiis' interesse for kunsthistorie som ein empirisk vitskap. Taine søkte ein *moderne* metode i studiet av kunsten, der menneskeleg produksjon blir handsama som *fakta*. Metoden handla om å finne det som karakteriserer desse faktaa, og søke årsakene deira.¹⁹ «Vice and virtue are products like vitriol and sugar», skreiv han i introduksjonen til si historie om den engelske litteraturen.²⁰ Kunstverk var for Taine stille spor frå historia – deira *nærvær* tillet dei å tale.²¹

Eg har ikkje funne at Thiis nokon gong innrømmer at Taines teoriar har hatt stor påverknad på han; det er alltid Morelli han nemner som sin store læremeister. Men vi veit at Thiis las Taine med stor iver, og han refererer til tekstane hans ganske ofte.²² Og dei omgrepa han nytta då han søkte ein samanheng som gav meining til kunsten, viser tydeleg at det var tradisjonen frå Taine han knytte seg til. Dette blir klart alt i den første artikkelen i *Fra Nilen til Seinen*, der Thiis handsamar naturoppfatning i den egyptiske kunsten.

Jordbotn og folkekarakter

Artikkelen «Egyptens natur i egyptisk kunst» (1893, publisert 1899) innleiar essay-samlinga. Det er nok den artikkelen i boka som står mest i gjeld til Hegels tankegods, mellom anna ved den sterke vektlegginga Thiis her gjer av den egyptiske kunsten som ein symbolsk kunst. Men spora frå Taine er ikkje så vanskelege å finne.

I artikkelen søkte Thiis å få grep om den egyptiske naturkjensla. Han var oppteken av det han kalla «Nildalens jordbunn», og hevda at naturen i dalen «psykologisk og historisk [måtte] bestemme det folk, som her tok bo, og øve en avgjørende innflytelse på dets kulturutvikling».²³ Thiis karakteriserte Nildalens natur som einskapleg, monoton og streng. Nildalen var karakterisert av flate jordbruksland utan skog eller høgdedrag, ramma inn av golde fjell og ørken. Denne jordbotnen opna ikkje for ei fantasisvulmande eller panteistisk naturåskoding. Den regelbundne naturen prenta seg inn i folkekarakteren, der «stadighet og konservatisme» vart det mest framstående kjenneteiknet.²⁴

19 Taine 1873, s. 37.

20 Taine 1887, s. 3.

21 Lombard 1990, s. 123.

22 Den tidlegaste referansen til Taine eg har funne, er i artikkelen «Middelalder – En reise i Flandern» (1893), diskutert nedanfor, der Thiis siterer frå Taines *Philosophie de l'art* (1873). Thiis kommenterer også Taines forståing av Leonardo i si eiga bok om *Leonardo* frå 1909 (note 186, s. 248). I artikkelen «Veneziansk maleri» (1913), diskutert nedanfor, viser Thiis til Taines høge vurdering av Tintoretto og hans bilde *Markus-underet* i *Voyage en Italie*, opphavleg publisert som ein artikkelserie i *Revue des deux mondes* mellom 1864 og 1866.

23 Thiis 1936, s. 1.

24 Thiis 1936, s. 4.

Den egyptiske naturkjensla kjem best til syne i arkitekturen, insisterte Thiis. Å sjå arkitekturen som den karakteristiske kunstforma i Egypt er eit hegeliansk tema. Hegel forstod arkitekturen som det typiske uttrykket for den symbolske kunstforma, der ein søkte å få eit grep om «ideen» gjennom arkitektoniske strukturar.²⁵ Thiis knytte seg ikkje til Hegels metafysikk, men kom i staden til å sjå den egyptiske arkitekturen som ei spegling av naturen. Inngangspartiet til tempelet, Pylon, vart med sine skrånande veggjar eit bilde på Nildalen sine skrånande klippeveggjar, medan Egypts planteliv kom til å prege søylene på innsida: «Ofte er søileskaftene ikke annet enn en bunt av plantestengler, hvis knopper skyter ut til kapitel.»²⁶ Å vandre i det indre av templa var som å vandre i ein palmeskog.

Når Thiis legg vekt på at den egyptiske kunsten kjem frå den egyptiske jordbotnen, og at den regelbundne naturen gjer at folkekarakteren og kunsten blir prega av konservatisme, etablerer han ei kunstforståing som står tydeleg i gjeld til Taine. I *Philosophie de l'Art* (engelsk omsetjing: *The Philosophy of Art*, 1873) etablerte Taine eit positivistisk syn på kunsten. Han såg ikkje kunsten som eit frittstående, autonomt fenomen, men som tett samanbunde med omgjevnadane. Taines positivistiske syn på kunsten kjem tydeleg til uttrykk då han ser kunsten som bestemt av «an aggregate which is the general state of mind and surrounding circumstances».²⁷ Den generelle sinnstilstanden kallar han (i pakt med Hegel) *tidsånd*, og han handlar om ei karakteristisk innstilling til livet, bestemt av viktige hendingar i tida og av dei fysiske omgjevnadane.

Taine brukar omgrepet *jordbotn* for å signalisere at kunsten tek næring frå miljøet sitt. Omgrepet kjem frå samanlikninga hans av kunsten med ei plante. På same måten som ei plante trivst og veks i ein bestemt type jordbotn og innanfor ei bestemt klimasone, har ulike kulturar forskjellige moralske temperaturar eller atmosfærar, som gjev grobotn for ulike kunstnariske uttrykk. Dette betyr at i ein bestemd kultur vil ikkje alle slags kunstnariske talent finne det rette jordsmonnet for å kunne bløme. Den moralske atmosfæren vil dermed vera gunstig eller nærande for ein særskild kunstnartype, medan kunstnarar med andre kunstnariske uttrykk finn betre vekstkår i andre miljø eller kulturar.²⁸

Taine er tydeleg inspirert av Darwin og hans forståing av *naturleg utval* når han reflekterer over ulike kulturars moralske temperatur:

25 Verkelegheita var for Hegel ikkje den materielle verda, men ein absolutt idé som utvikla seg gjennom historia.

26 Thiis 1936, s. 8.

27 Taine 1873, s. 95.

28 Taine 1873, s. 97–99.

Physical temperature acts by elimination and suppression, in other words, by *natural selection*. Such is the great law by which we now explain the origin and structure of diverse existing organisms – a law as applicable to moral as to physical conditions, to history as to botany and zoology, to genius and to character, as well as to plant and to animal.²⁹

Det er interessa for forholdet mellom kunsten og omgjevnadane til kunsten som gjer Taines teori til ein økologisk teori, fordi økologi nettopp handlar om forholdet mellom ein organisme og miljøet. På same vis som ulike artar i dyrelivet trivst i ulike miljø, trivst ulike artar kunst i ulike miljø.³⁰

Vekselverknaden mellom kunsten og miljøet trer tydeleg fram også i Thiis' kunst-historiske refleksjonar. I det andre essayet i *Fra Nilen til Seinen*, «Middelalder – En reise i Flandern» (1893) viser Thiis at han kjenner godt til Taines skrifter og teoriar. Essayet er ei reiseskildring frå Belgia, der Thiis skildrar dei spora av mellomalderen som ein framleis kunne møte i landet. I skildringa av domkyrkja i Amiens siterer han Taine, som i *Philosophy de'l Arte* hadde karakterisert gotikkens kyrkjeinteriør som «en praktsyk kvinne, som har bedekket sig med smykker» (fig. 2).³¹

I artikkelen formidlar Thiis kunsten i mellomalderen ved å vekke til live det samfunnet han var ein del av. Romanske kyrkjer, med sine låge rom og solide murar, ser han som eit uttrykk for romanske samfunn, prega av einfaldige slåstkjemper som falda sine grove hender, slik at deira harde sinn vart mjukna og deira sterke vilje vart halden i age. Gotikkens himmelstrevande stil viser oss derimot eit samfunn karakterisert av feberheite fantasiar og angstfull ekstase.³² Karakteristikken er i pakt med Taine, som tolka gotikkens arkitektur psykologisk, som uttrykk for ei tid med feberheite, valdelege og impotente aspirasjonar.³³ Thiis forstår som Taine arkitekturen i mellomalderen som eit uttrykk for den omgjevande kulturen og den kjenslemessige eller moralske atmosfæren som rådde der. Den etterfølgande renessansen hadde eit heilt anna preg. Thiis kontrasterer det feberheite og angstfulle uttrykket i dei gotiske kyrkjene med renessansens blodrike, breie og sanslege skjønneheit.³⁴

Hos Thiis som hos Taine finn vi derfor ein tydeleg hang til å psykologisere kunsten. Det handlar om at dei bae forstår kunsten som eit uttrykk for den *stemninga*

29 Taine 1873, s. 101–102.

30 «[...] the social medium, that is to say, the general state of mind and manners determines the species of works of art in suffering only those which are in harmony with it». Taine 1873, s. 116.

31 Thiis 1936, s. 25.

32 Thiis 1936, s. 28.

33 Taine 1873, s. 153.

34 Thiis 1936, s. 28.

Fig. 2. Domkyrkja i Amiens. Eksteriør frå det 13. hundreåret. Det var eksteriøret på denne kyrkja som Thiis karakteriserte med Taines bilde av den gotiske stilen som «en praktsky kvinne, som har bedekket sig med smykker». Foto: Raimond Spekking (CC BY-SA 4.0) / Wikimedia Commons.



som pregar ei tid. Den atmosfæren som pregar eit verk, blir overført til epoken som eit psykologisk kjenneteikn.

Kunstens indre forklaring: rase

«Moderne malerkunst stammer fra Venezia», slår Thiis fast i innleiinga til artikkelen «Venetiansk maleri» (1913).³⁵ Den moderne kunsten var for Thiis ein koloristisk kunst, som hadde sitt utspring i byen ved elva Po. Slammet frå Po-floda vart «jordbunnen hvorfra en virkelig koloristisk malerkunst spiret». ³⁶ Men det var ikkje berre jordbotnen som var årsaka til at denne koloristkunsten sprang fram. Interesse for fargane i måleriet

³⁵ Artikkelen var opphavleg publisert i Fett og Thiis m. fl. (1913), *Chr. Langaards samlinger av malerkunst og kunsthaandverk fra fortiden. Bind 1: Malerkunst*, Kristiania: Gyldendal.

³⁶ Thiis 1936, s. 53.

skreiv seg også frå venetianaren, som ifølgje Thiis ikkje var ein ekte italiengar, men ein «merkelig og enestående raselegering, fremgått av den store folkedigel midt imellem østen og vesten, hvori en rekke av forskjellige folkeslag og kulturer efterhånden sêg sammen».³⁷

Thiis forstod altså venetianarane, etter folkesamansmeltinga, som ein eigen rase, med sine heilt særreigne karaktertrekk. Og det fremste denne rasen hadde bringa fram i kunsten, var det venetianske måleriet.³⁸ Årsaka til at måleriet vart dominerande i bystaten, meinte Thiis å finne i venetianaranes bakgrunn: *Folketemperamentet* favoriserte måleriet. Dette kom av at det var eit stort innslag av austerlandske folkeslag i Venezia, og dei hadde teke med seg den bysantinske mosaikkunsten då dei kom. Den bysantinske gullprakta vart i Venezia omsett i stoffglede og metta koloritt. Thiis såg ei utvikling frå ein religiøs og hieratisk mosaikkunst mot ein koloristisk og menneskeleg kunst, prega av det sanslege og yppige.³⁹

Når Thiis forstod kunsten som uttrykk for dei kunstnariske disposisjonane som prega ulike rasar, kan dette også førast tilbake til Taine. I *History of English Literature* (publisert på fransk i 1863–1869) identifiserte Taine tre sentrale krefter som er med å bestemme eit kunstnarisk uttrykk. Den første er miljøet; dei to andre er *rase* og *moment* (tid). Medan miljøet handlar om den eksterne påverknaden på kunsten, handlar rase om dei *indre* karaktertrekka hos eit folk, ein generell måte å tenke eller føle på. Rasen sine karaktertrekk spring ut av eit bestemt miljø, fordi eit folk, på same måte som ein art, tilpassar seg miljøet sitt.⁴⁰ Desse erverva karaktertrekka festa seg sidan i folket som indre eigenskapar. Han argumenterte altså for at eigenskapar som ein har erverva seg gjennom livet, kan arvast, og at eigenskapar blir akkumulerte i ein rase opp gjennom generasjonane, slik at eigenskapane til rasen vil vera robuste.⁴¹ Taine viser seg her som ein lamarckist, etter naturforskarer Jean-Baptiste Lamarck, som feilaktig meinte at erverva eigenskapar kunne arvast.

Taines problematiske omgrep om rase har sin bakgrunn i dei nasjonalistiske straumdrag som dominerte i samtida, straumdrag som mellom anna kom til uttrykk i samlinga av Italia og Tyskland. Rase var hos Taine, og følgeleg hos Thiis, noko anna

37 Thiis 1936, s. 54.

38 Thiis 1936, s. 56.

39 Når Thiis slik ser det venetianske måleriet som ein koloristisk og menneskeleg kunst, er det som om noko av det framande ved venetianarane forsvinn. Det venetianske måleriet uttrykker noko ålmenmenneskeleg. Dette gjer at Thiis også kan framheve den venetianske kunsten som utgangspunktet for det som skulle bli den moderne kunsten.

40 Taine 1873, s. 13. Taines tankar om at ein rase får sitt karakteristiske preg ved å tilpasse seg miljøet eller omgjevnadane, er eit typisk darwinistisk tema.

41 For eksempel forstod Taine den tyske rasen som melankolske og rå i gemyttet, karaktertrekk som hadde kome av at dei hadde vorte eksponerte for dei mørke skogane og det ville havet i Nord-Europa. Taine 1887, s. 70.

enn det vi forstår med omgrepet i dag. Både nytta det typisk om ulike nasjonar eller geografiske område, og liksom dei kunne snakke om bystaten Venezia som ein eigen rase, snakka dei om ein fransk, engelsk eller tysk rase. Ein annan bakgrunn for deira interesse for rasar er den høge statusen som naturforskinga hadde på denne tida, og då spesielt biologien. Darwins teoriar om opphavet til og utviklinga av artane vart ein modell også for humanvitskapen. Rase vart hos Taine viktig ut frå hans biologiske teori for kunsten. På same måte som arvemateriale hos ei plante var bestemmende for karaktertrekka til planta, vart rase sett som avgjerande for kva karaktertrekk og kjensleviv som kom til å prege eit folk, og følgeleg også kunsten deira.

Kunstverk var i Taines auge ikkje isolerte manifestasjonar, men viste til ulike *heilska-par*. Det var slike heilska-par som *connaissanceuren* eller kunstkjennaren kunne få grep om. Det handla på det lågaste nivået om ein familielikskap mellom bilde av same kunstnar. Sidan var det mogleg å sjå familielikskap mellom ei gruppe kunstnarar som arbeidde i det same miljøet. I siste omgang handla det om at kunstnarfamilien var relatert til den verda eller den kulturen som omgav dei. Det er dei levande stemmene til kunstnarane som vi enno kan høyre gjennom hundreåra, men under desse stemmene som vibrerer oss i møte, kan vi høyre ei summing, «a vast, low sound, the great infinite and varied voice of the people, chanting in unison with them».⁴² Dei store kunstnarane i tida er folket si stemme, eller rasen si stemme, kan vi seie med Taine.⁴³

Når Thiis utøvde kunsthistorie etter Morellis metode, var det på det lågaste nivået i Taines teori om kunstnariske familielikskapar han utøvde sitt kjennarskap. Når han bevega seg ut over attribusjon, og søkte den store samanhengen for kunsten, var det ofte rase han tydde til som forklaring på dei kunstnariske uttrykka. Eit par eksempel frå essaysamlinga viser dette tydeleg. Hos ein kunstnar som den franske Raffaeli fann han ein psykologisk naturalisme, der «rasens og standens særegenheter tilspisser sig og først finner lødige uttrykk i individualiteten».⁴⁴ Paul Cézannes interesse for spansk kunst ville han forklare ved at han eigentleg var lite fransk; Cézanne var «helt sydlending av middelhavsrasen». Avstamminga var nøkkelen til å forstå både personlegdomen og kunsten hans. «Man må alltid under forsøket på å forstå Cézannes temperament og utviklingsgangen i hans kunst holde sig dette sydlandske, *meridionale*, for øie», skreiv Thiis. «Derfra hans opbrusende heftighet, men også hans kontemplative klassiske ro. [...] Han var mere *latiner* enn franskmann».⁴⁵

42 Taine 1873, s. 24.

43 Ein grundig kjennskap til ulike nasjonale kulturar let difor ein kunsthistorikar sjå korleis ulike kunstnariskap er uttrykk for denne nasjonen. Slik kunne ein som kjente godt til engelsk klima og rase, konkludere med at ein forfattar som Cromwell var typisk engelsk. Taine 1887, s. 6.

44 Thiis 1936, s. 47.

45 Thiis 1936, s. 185. Essayet om Cézanne vart skriva i 1936 til publiseringa av antologien.

Det var likevel ikkje alt ved kunsten som kunne forklarast ved avstamming. Den *utviklinga* Thiis såg i Cézannes kunst skulda han på eksponeringa for fransk miljø. Påverknaden frå dette miljøet gjorde at «den sydlandske lidenskap og heftighet efterhånden blev overvunnet av fransk logikk og streben efter klarhet, så han til slutt ender som den moderne franske kunsts klassiker par excellence». ⁴⁶ Det rasjonelle franske miljøet underbygde og forsterka dei klassiske elementa han hadde med seg gjennom si avstamming.

Tida som rørsle – utviklinga i det venetianske måleriet

Det er gjennom omgrepet *moment* at den tidsmessige utviklinga til kunsten kjem inn i Taines kunstfilosofi. ⁴⁷ *Moment* blir gjerne omsett med *epoke* eller *tidsperiode*, noko som gjer at fleire kommentatorar har sett omgrepet som overflødig, då det ikkje skil seg særleg frå *miljø*. ⁴⁸ Eg vil her i staden følgje Sholom Kahn, som oversett *moment* med *tid* (*time*), og argumenterer for at Taine skil mellom tid som eit diskret fenomen, som når ein talar om epoke eller periode, og tid som bevegelse, slik som i tradisjon eller kunstnarisk påverknad. ⁴⁹ Det er i denne siste betydninga at kunsten får ein historisk dimensjon.

I *Fra Nilen til Seinen* finn vi begge desse tydingane av tid. Den diskre tida er naturleg til stades når Thiis handsamar ulike kunstnarar og kunstepokar i enkeltstående artiklar. I «En kunsthistorisk mosaikk» kommenterer han eksplisitt tida som eit diskre fenomen, tydeleg knytt til miljøet. Dette er tilfellet når han insisterer på at språket til kunstverket kan tale om «tid og land», ⁵⁰ slik at den som veit å tyde talen til kunstverket, kan lære å kjenne den fortida som verket høyrde til. Samstundes ser Thiis også tida som rørsle, som når kunstnarar innanfor ein bestemt kultur bygger på kvarandre, og gjev eit tydeleg *moment* til kunsten. ⁵¹ I *Fra Nilen til Seinen* er det særleg i artikkelen om venetiansk måleri at Thiis skildrar ei tydeleg, retningsbestemt utvikling.

Thiis såg i den venetianske kunsten ei interesse for prakt som han førte tilbake til den statusen byen hadde som sentrum for handel og med kontaktar austover: «Dette handelsfolk, som fortrinnsvis handlet med edelstener, dyrebare stoffer, vellukt og kryd-

46 Thiis 1936, s. 186.

47 På engelsk brukast gjerne omgrepa *moment* og *momentum*, som illustrerer korleis epoken eller augeblinken er knytt til endring, til ein slags rørsle-impuls.

48 Kahn 1953, s. 107-108.

49 Kahn 1953, s. 109.

50 Thiis 1936, s. 197. Thiis nemner også andre heilskapar som språket til kunstverket talar om, slik som personlegdom og skule.

51 Taines omgrep *moment* assosierast til *momentum* og tida som rørsle. Dette momentet i kunsthistoria kjem nettopp ved at ein målar influerer ein seinare.



Fig. 3. Giorgione: *Stormen* (ca. 1505). Gallerie dell'Accademia, Venezia (Wikimedia Commons).

der, hadde grådige sanser, som bare kunde mettes med den store prakt. Alt stiler mot prakt og smykke i den venetianske kunst, mot stofflig og koloristisk skjønnhet.»⁵² Vi har sett korleis Thiis såg den bysantinske mosaikk-kunsten som grunnlaget for den venetianske kunsten. Denne religiøse og hieratiske dekorative kunsten utvikla seg med

⁵² Thiis 1936, s. 54.

tida mot ein sanseleg humanistisk kunst, i ei «fortsett, aldri avbrutt utvikling bort fra dette høie hieratiske, en utvikling mot menneskelighet, sanselighet, yppighet». ⁵³ Den stilistiske utviklinga er i det venetianske måleriet trinnvis og logisk, meinte Thiis, og han følgde henne frå Bellini-familien og fram til Tintoretto's kunst. ⁵⁴

Giorgione har ein prominent posisjon i Thiis' forteljing om utviklinga i det venetianske måleriet. Han var elev av Giovanni Bellini, som i eit bilde som *Allegoria Sacra* i Uffizi-galleriet etablerte grunntonen i den romantiske grunnstraumen Thiis kunne observere i Giorgiones kunst. Det var med Giorgione at ein ny stil vart etablert i det venetianske måleriet. Sjølv om han var ein utprega diktar i måleriet sitt, kjem den kunstnariske stordommen av at han makta å halde det diktariske tilbake til fordel for det reint målemessige. Thiis identifiserte ein særleg *musikalsk* gåverikdom hos Giorgione, som mellom anna handla om «farvenes modulering i deres tiltagende og avtagende forbindelse med lyset». ⁵⁵ Giorgiones bilde lever «i kraft av [sine] musikalske tonemotsetninger», der landskapet blir «den dype samlende tone hvori alt det sjelelige i hans kunst klinger ut» (fig. 3). ⁵⁶

Frå eit litterært, psykologisk perspektiv var Tizian ei ringare ånd, hevda Thiis. Men han var ein større målar, av di bilda hans var meir måleteknisk sanselege enn Giorgiones. Thiis såg ein sann «øienslyst og sund sansefryd» i Tizians bilde, og var særleg begeistra for bakkanalet som Tizian måla for Alfonso de Estes, der måleriet hadde nådd si fullkomne form. Det var nettopp dyrkinga av det sanselege som her kom til sin rett i bildet av denne heidenske livskulturen. Thiis var elles spesielt interessert i dei bilda Tizian måla seint i livet, der han utfalda seg heilt fritt, gav opp alle krav til plastisk utforming av figurane og søkte reine «maleriske mål». Thiis identifiserte ei nærast impresjonistisk fargedekomponering i dei. Alderdomsbilde som *St. Sebastian* (1570–72) og *Tornekroninga* (1576) overgjeikk alt av tidlegare italiensk måleri når det gjaldt koloristisk venleik og kraft (fig. 4). ⁵⁷

Thiis var på linje med Taine når han hevda at den kunstnariske utviklinga i Venezia ikkje kunne forståast som ei reint intern utvikling innan kunsten; det var ei omfattande endring som skjedde, «en nydanning av mennesketype og av kultur som av smak og kunst». ⁵⁸ I utviklinga til Tizian meinte Thiis å sjå korleis ungreinessansen var i ferd med

53 Thiis 1936, s. 56.

54 Thiis hevdar sjølv at utviklinga kan først fram til el Grecos kunst, men el Greco blir ikkje handsama i artikkelen om venetiansk kunst.

55 Thiis 1936, s. 64.

56 Thiis 1936, s. 64–65.

57 Thiis såg ei slags impresjonistisk dekomponering av fargane i desse bilda, som gav dei ei særeiga koloristisk skjønnheit og kraft. Thiis 1936, s. 76.

58 Thiis 1936, s. 70.



Fig. 4. Tizian. *Tornekroninga* (1576). Alte Pinakothek, München.
Foto: José Luiz Bernardes Ribeiro / Wikimedia Commons.

å spele seg ut, medan høgrennesansen byrja å gjera seg gjeldande. Endringa tok form som eit sterkare dramatisk uttrykk i Tizians bilde, med tydelegare vektlegging av den plastiske forma i måleriet og ein klår romleg kvalitet. «En sterkere og voldsommere livsfølelse måtte finne dramatisk uttrykk og krevet full legemlighet», kommenterte Thiis.⁵⁹ Her blir det tydeleg at han såg kunsten som uttrykk for ei livskjensle, tett voven saman med resten av kulturen, i pakt med Taines økologiske forståing av kunsten.

Kunsthistoria som del av botanikken

Taines største bidrag var, ifølge Mary Morton, å føre kunsthistoria ut over biografien og stilhistoria. Han gjorde det ved å etablere relasjonen kunsten hadde til sitt miljø.⁶⁰ Det var Hegel som hadde inspirert han til å gripe den synkrone relasjonen mellom kunsten og resten av kulturen. Men Taine skilde seg frå Hegel i synet på om det var mogleg for oss å få grep om denne fortidige kunsten i sin levande samanheng med den kulturen han var ein del av. Didi-Huberman viser korleis Hegel såg det at ein ting var daud, som ein føresetnad for at tingen skulle bli uforgjengeleg og eit objekt for kunnskapen. Hegel kom til å sjå fortidig kunst som frukter frå eit tre: Når dei er plukka og avskorne frå den verda dei var ein del av, kan vi berre ha grep om «the dead elements of their external existence».⁶¹ Vi har ikkje tilgang til dei indre elementa i det *etiske* livet som dei var ein del av, meinte Hegel.⁶²

Korkje Taine eller Thiis oppfatta at vi er så avskorne frå fortidas etiske liv, slik Hegel meinte. Taine ønskte nettopp å gripe det etiske livet i fortida, eller den moralske atmosfæren som rådde der. I innleiinga til *History of English Literature* slår han fast at ein historikar bør søke å vekke fortida til live:

Our great care should be to supply as much as possible the want of present, personal, direct, and sensible observation which we can no longer practice; for it is the only means of knowing men. Let us make the past present: in order to judge of a thing, it must be before us; there is no experience in respect of what is absent.⁶³

59 Thiis 1936, s. 72.

60 Morton 2002, s. 225.

61 Sitert etter Didi-Huberman 2005, s. 49. Hegels originalsitat er frå *Åndens fenomenologi*.

62 Didi-Huberman 2005, s. 48–49. Hegel insisterer på at vi likevel har ei forbinding med desse gjenstandane; det er fordi at den ånda som dei var eit eksternt uttrykk for, no er internalisert i oss, som del av mennesket si åndelege utvikling.

63 Taine 1887, s. 19

Taine innrømmer at ein slik rekonstruksjon alltid vil vera ufullstendig, men vi bør *prøve* å sjå fortidas menneske, så godt det let seg gjere. Ein historikar må søke å fjerne tida som har lagt seg mellom menneska i dag og dei som levde i fortida. Særleg kunstverket ville kunne vise korleis eit menneske tenkte og følte i ei anna tid og ein annan kultur; gjennom kontakt med kunsten frå fortida kunne ein få grep om den genuine historia som hadde forma mennesket.⁶⁴

Thiis delte Taines håp om at det er mogleg å oppleve fortidas kultur, og kunstverket var også den beste reiskapen for å forstå den moralske temperaturen i eit fortidig samfunn. I sine reiseskildringar frå Belgia i artikkelen «Middelalder» søkte han å mane fram atmosfæren han opplevde i mellomalderbyen Brügge, ein atmosfære han ikkje såg som vesentleg endra sidan mellomalderen.⁶⁵ Det var særleg møtet med kunsten som opna mellomalderen for Thiis: van Eycks og Memlings kunst «avslører mere enn alle historiebøker middelalderen for mig».⁶⁶ Kunstverka gav ein meir direkte og uformidla kontakt med fortida enn andre dokument og gjenstandar.

Taine diagnostiserte gjerne eit land og ein epoke med ein sær eigen atmosfære eller sinnstilstand. Den psykologiske tilstanden som karakteriserte ei tid, kom i sin tur til å influere kva for kunst som vart skapt: «the social medium, that is to say, the general state of mind and manners, determines the species of works of art in suffering only those which are in harmony with it».⁶⁷ Denne interessa for psykologien i ei tid er nettopp kva Thiis tok med seg frå Taine. Vi har sett det i korleis han tolka dei himmelstrevande gotiske kyrkjene i mellomalderen som uttrykk for ei feberheit og angstfull tid.

Sidan Taine forstod kunsten som symbiotisk samanbunden med samfunnet, var han heller ikkje oppteken av å felle dommar over ulike kunstnariske skular. Ein kunsthistorikar skulle i staden *forklare* karaktertrekka til dei ulike skulane, slik botanikken forklarte dei karakteristiske trekka til dei ulike plantene.⁶⁸ Taine hevda til og med at kunsthistoria måtte forståast som ein del av botanikken: «it is itself a species of botany, applied not to plants, but to the works of man».⁶⁹ Taine understreka denne relasjonen ved å nytte biologiske metaforar når han skreiv om kunsten. Dei var ikkje berre henta

64 Taine 1887, s. 17–19.

65 Thiis 1936, s. 32–34. Thiis kommenterer at Georg Brandes ikkje klarte å halde «den tunge, religiøse stemning som hviler over denne by», og flykta til den mondene badebyen Oostende.

66 Thiis 1936, s. 36–37.

67 Taine 1873, s. 116. Han uttrykker det same tidlegare i boka, då han skriv at «The productions of the human mind, like those of animated nature, can only be explained by their milieu». Taine 1873, s. 33.

68 «Science has sympathies for all the forms of art, and for all schools, even for those the most opposed to each other. It accepts them as so many manifestations of the human mind, judging that the more numerous they are, and the more antithetical, the more they show the human mind in its innumerable and novel phases». Taine 1873, s. 38.

69 Taine 1873, s. 38.

frå botanikken, men også frå zoologien. Båe delar fall naturleg for han, då han tidlegare hadde studert naturvitskaplege emne som biologi og zoologi.⁷⁰ Med omgrepa «species of art» og «species of botany» assosierte Taine til Darwins *Origin of Species*, som han hadde lese med stor interesse. På same måte som eit bestemt miljø vil bestemme kva for artar som trivst der, bestemmer det moralske miljøet i ei tid kva for kunst som blømer.

Thiis ser også ut til å ha tenkt på kunsthistoria som del av botanikken. Det er påfallande kor ofte han tyr til plantemetaforar i omtalen av kunsten.⁷¹ Og som Taine kom Thiis til å forstå kunsten som eit uttrykk for det moralske miljøet eller stemninga som prega ein særskild kultur. Denne stemninga var i siste hand nær av det fysiske miljøet. I artikkelen om egyptisk kunst er han tydeleg på at den egyptiske jordbotnen ikkje kunne gje næring til ei fantasisvulmande, panteistisk naturåskoding, slik ein kunne finne i den eldre indiske kunsten.⁷² Essayet om egyptisk kunst står då også tydeleg i gjeld til Taines økologiske teoriar for kunsten, fokusert som det er på jordbotnen som forklaring på dei kunstnariske uttrykka.

Ei organisk kunsthistorie

Kunsten er ikkje berre eit produkt av miljøet. Eit anna sentralt poeng hos Thiis er at kunsten også har si eiga utvikling, uavhengig av samfunnet. Vi såg dette temaet uttrykt i artikkelen om det venetianske måleriet, då Thiis såg bilda til Tizian og Tintoretto frå eit *moderne* perspektiv. At kunsten kan bli forstått som å ha ei eiga, intern utvikling, uavhengig av det samfunnet han er ein del av, går ut over Taines filosofi for kunsten. Dette handlar om at kunsten sjølv kan bli sett som å ha eit liv i seg sjølv, uavhengig av den økologiske samanhangen med resten av samfunnet. Hos Thiis handla det om korleis måleriet kom til å dyrke og utdjupe det han såg som «det vesentlege» i måleriet, ei utvikling som tok til i det venetianske måleriet og kulminerte i Cézannes bilde.

I historia om utviklinga til det moderne måleriet er el Greco ein sentral overgangsfigur i Thiis' forteljing. I artikkelen «Litt om el Grecos ungdomsutvikling» (1913, revidert 1936) møter vi ein målar som Thiis såg som ein brubyggar til kolorismen i det 19. hundreåret. El Greco førte den venetianske kolorismen til Spania, og Thiis skildra bilda hans som koloristisk *knitrande*, i motsetnad til Tizians *glødande* fargar. Thiis karakteriserte hans bilde som nervøse, forfina og sjelfullt *vibrerande*, kvalitetar

⁷⁰ Morton 2002, s. 218. Morton kommenterer korleis biologien vart ei kjelde for omgrep, analogiar og metaforar i Taines kunstfilosofi.

⁷¹ I *Leonardo i Florentinertiden* kommenterte Thiis alle dei verka han meinte feilaktig hadde vore attribuerte til Leonardo, og likna dei med «visne rotskud og snylteplanter». Han gledde seg over at dei no var fjerna frå «den herlige stamme» som Leonardos kunstnarskap var. Thiis 1909, s. 10.

⁷² Thiis 1936, s. 3.



Fig. 5. Paul Cézanne: *Måleri* (ca. 1885). Nasjonalmuseet i Oslo. Gåve frå Nasjonalgalleriets Venner 1919. Foto: Nasjonalmuseet.

som han også fann att i den moderne kunsten. Dei franske modernistane var inspirerte av det spanske måleriet. Manet blir sagt å ha overvunne plastikken i måleriet ved sine koloristiske bilde som dyrka flata, medan Cézanne markerte ei stigning i kraft, enkelheit og koloritt. Thiis såg han som ein kunstnar på jakt etter ei klar forståing av «malerkunstens grunnleggende lover». ⁷³ Måleriet utvikla seg for Thiis imot ei dyrking av det reinte «maleriske livet», slik han fann i Cézannes bilde (fig. 5). ⁷⁴

Når Thiis forfølgde utviklinga til det moderne måleriet som ein autonom eller intern kunstnarisk prosess, var dette eit kunsthistorisk perspektiv han sjølv knytte til Heinrich Wölfflins kunsthistoriske arbeid. I artikkelen «En kunsthistorisk mosaikk» uttrykte Thiis eksplisitt si store beundring for Wölfflins arbeid. Artikkelen har undertittelen «Om barokk, stilkritikk og diverse annet», og Thiis innrømde her kor

⁷³ Thiis 1936, s. 186.

⁷⁴ Thiis gav Cézanne æra for å ha gitt både symbolismen og anna litteraturmåleri nådestøtet gjennom kvaliteten i sine reinte måleriske bilde. Thiis 1936, s. 195.

viktig oppdaginga av kvalitetane ved den barokke kunsten hadde vore for han.⁷⁵ Det var nettopp Wölfflin som hadde opna auga hans for barokken med boka *Renaissance und Barock* (1889), der Wölfflin skildra barokken som ein affektens kunst, som gjev «opphisselse, ekstase, rus».⁷⁶ Wölfflin hadde kommentert likskapen mellom barokkens affektar og Wagners musikk, og også Thiis kom til å sjå barokken som opphavet til ei ny tid – den moderne tida som han sjølv levde i. Han karakteriserte el Grecos kunst som «mystikkfylt barokk»⁷⁷ og såg han som «den moderne kolorismens skaper».⁷⁸

Wölfflin kom til å markere seg i opposisjon til Taine og hans kulturhistoriske tilnærming til kunsten, då han søkte å gjenetablere kunsten som eit autonomt studieobjekt.⁷⁹ Wölfflin «vil ikke som de fleste andre kunsthistorikere ta sin tilflukt i de 'lettkjøpte og overfladiske kulturhistoriske innledninger'», kommenterte Thiis.⁸⁰ Kunstvitenskapen var for Wölfflin korkje historie, biografi eller personpsykologi; i staden kom han til å søke «loven, som gir innblikk i kunstens indre liv».⁸¹ Denne lova kom Wölfflin til å søke også i sine teoretiske refleksjonar etter *Renaissance und Barock*, og med stadig større stringens.

I *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) etablerte Wölfflin stil i kunsten som eit språk. Og han insisterte på dette språket sin nøytralitet; på same måte som ein kan uttrykke kva det måtte vera innan eit talespråk, så er også kunstspråket (stilen) eit middel til å kunne uttrykke kva ein måtte ønske. Det betyr at stilen ikkje har den same ekspressive funksjonen hos Wölfflin som han hadde hos Taine, som såg utforminga av kunsten som ein nøkkel til psykologien i ein epoke eller ei tid. Hos Wölfflin endra kunsten seg etter sine eigne lover, nærast uavhengig av det samfunnet han var ein del av.

Det er ei tilsvarande autonom utvikling som også kjem fram i nokre av passasjane i *Fra Nilen til Seinen*, som når Thiis skildra utviklinga i arkitekturen i mellomalderen. Kyrkja i Tournai karakteriserte han som ei levande kunsthistorie, «en utviklingshistorie i sten».⁸² Kyrkja var påbegynt i romansk tid, og fullenda i gotisk stil. Thiis forstod den stilistiske utviklinga frå romansk til gotisk tid som ei organisk utvikling, der den gotiske kyrkja blunda «som i embryotilstand (...) i den romanske basilika», før den skaut til vers. «Utviklingsspiren ligger innsvøpt i utallige lag», skreiv Thiis. «De visne

75 Han kommenterer at han var lite mottakeleg for kvalitetane i den barokke kunsten då han i 1890-åra var del av dei unge som «stod under preraffaelismens tegn». Thiis 1936, s. 192.

76 Thiis 1936, s. 204.

77 Thiis 1936, s. 191–192.

78 Thiis 1936, s. 134.

79 Morton 2002, s. 226.

80 Thiis 1936, s. 205.

81 Thiis 1936, s. 204.

82 Thiis 1936, s. 30.

kan skrelles av, og spiren skyter ustanselig nye...».⁸³ Kunsten var tydeleg ein del av botanikken også når det gjaldt den indre utviklinga.

Sjølv om Thiis fleire gonger skreiv som om kunsten utvikler seg autonomt, at den følger sine egne lover,⁸⁴ så kunne han ikkje heilt akseptere den seine Wölfflin si forståing av kunsten som eit nøytralt språk. Thiis slapp aldri heilt tak i Taines økologiske forståing av kunsten som tett knytt til samfunnet. Det ser vi mellom anna ved at han oppfatta ungdomsverket *Renaissance und Barock* som Wölfflins viktigaste verk. Thiis la vekt på at Wölfflin her identifiserte ein ny stil i arkitekturen, og at han søkte opphavet til stilen der det måtte søkast: «bakenfor alle estetiske teorier og særstandpunkter, i selve forandringen av det alment menneskelige vesen, legemlig såvel som sjelelig».⁸⁵ Årsaka til endringa i kunsten kunne altså finnast i ei endring i sjølve tidsånda, ei ånd Wölfflin hadde identifisert også i tida sin mote, i språket i diktinga, i nye menneskeideal i måleriet og i den nye stilen i musikken.⁸⁶ Det var Taines økologisk forståing av kunsten som Thiis fant stadfesta i Wölfflins *Renaissance und Barock*.

Konklusjon

Thiis' ambisjon var at kunsthistoria skulle bli ein seriøs vitskapleg disiplin, og han la i skriftene sine vekt på Morellis metode som ein veg til ei slik vitskapleg kunsthistorie. Eg har likevel argumentert for at det ikkje var Morelli, men Hippolyte Taine som kom til å vera den største inspirasjonskjelda i Thiis' praksis som kunsthistorikar. Det var hos Taine han kunne finne ein metodisk innfallsvinkel som søkte å gripe kunstverk som fakta som kunne forklarast ut frå ein større samanheng: det omgjevande samfunnet verket var ein del av.

Fra Nilen til Seinen viser tydeleg i kva grad Thiis står i gjeld til Taine. I artiklane viser Thiis til *miljøet*, både det geografiske og det moralske miljøet (eller tidsånda), for å forklare morfologien til kunsten, men også til *rase*, som forklarar forma og uttrykket til kunsten ut frå kunstnarens indre disposisjon. Det tette sambandet mellom kunsten og miljøet gjer at vi kan snakke om dette som ei økologisk kunsthistorie, der små

83 Thiis 1936, s. 29.

84 Thiis hadde stadfesta kunstens indre liv i bind II av verket *Fransk ånd og kunst*: «Når man er kommet til den tro, at kunsten utvikler sig efter sine evige lover, temmelig uafhængig av politik, av døgnets smak og andre yttre omstændigheder, - på sæt og vis parallelt med naturlovene - så tjener det ikke til noget at skjænde på historiens forløp og ønske sig det annerledes». Thiis 1927, s. 5.

85 Thiis 1936, s. 204–205.

86 Thiis saknar berre at Wölfflin også hadde vist den same ånda slik den trer fram i naturvitenskapen og i tidas religiøse kjensle. Det han delvis ser og delvis etterlyser er altså kunstverket som står i eit symbiotisk forhold til resten av samfunnet i barokken. Thiis 1936, s. 205.

endringar i miljøet kan føre med seg endringar i kunsten, eller omvendt, fordi dei er så tett samanvovne.

Kunsthistorie var aldri namnet til ein vitenskap, slår Preziosi fast i *Rethinking art history*: «It is a form of cultural practice necessarily interwoven with other forms of social and cultural practices, inexorable linked to social and ideological needs and desires.»⁸⁷ Thiis' kunsthistoriske praksis stadfestar dette. Hans eigne studiar var aldri strenge i sin metodiske framgangsmåte, heller ikkje når han søkte å gjera studiar i pakt med Morelli sin metode. Det var alltid eit element av skjønn i vurderingane hans, og han var overtydd om sine eigne estetiske vurderingar. Heller ikkje søkte han å finne konkrete samanhengar mellom kunsten og samfunnet rundt (miljøet). I staden var det *stemninga* i ei tid han var oppteken av, og korleis tidsånda farga både kunsten og resten av samfunnet.

Wölfflins interesse for kunstens indre liv som endemålet for kunsthistoria presenterte Thiis for eit alternativ til Taines økologiske kunsthistorie. Også Thiis kom til å søke dette indre, autonome livet i sine kunsthistoriske tekstar. Vi har sett kor oppteken han var av den indre utviklinga av den moderne kunsten, frå venetiansk kunst og fram til Cézanne, og korleis han såg utviklinga av arkitekturen i mellomalderen som ein organisk prosess, i slekt med korleis ei plante veks. Men sjølv om han kom til å interessere seg for kunsten sitt eige indre liv, identifiserte han årsaka til endringa i det miljøet kunsten var ein del av, i den haldninga til tilværet og den åndelege stemninga som også var styrande for kunsten sitt uttrykk. Kunsten var del av ein kulturell heilskap, halden saman av ei kollektiv ånd. Dette er det hegelianske motivet i Thiis' kunsthistorie, og det er eit motiv Thiis henta frå Taine. Det er det same motivet som etablerer Thiis som ein økolog i overtydinga om at kunsten var del av ein tett samanvoven kulturell heilskap.

⁸⁷ Preziosi 1989, s. 52.

Bibliografi

- Elkins, James (2002). *Stories of Art*. London: Routledge.
- Didi-Huberman, Georges (2005). *Confronting images: questioning the ends of a certain history of art*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
- Gombrich, Ernst (1961). *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.
- Kahn, Sholom (1953). *Science and Aesthetic Judgment: A Study in Taine's Critical Method*. New York: Columbia University Press.
- Lombardo, Patrizia (1990). Hippolyte Taine between Art and Science. *Yale French Studies*, 77, s. 117–133.
- Morton, Mary (2002). Art history on the academic fringe: Taine's philosophy of art. I Mansfield, Elisabeth (red.), *Art history and its institutions: Foundations of a discipline* (s. 229–242). London: Routledge.
- Preziosi, Donald (1989). *Rethinking Art History*. New Haven og London: Yale University Press.
- Stang, Nic. (1949). Innledning. I Thiis, Jens, *Leonardo da Vinci* (s. XV–XXVI). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Taine, Hippolyte (1873). *The Philosophy of Art*. Omsett av John Durand. New York: Holt & William.
- Taine, Hippolyte (1887). *History of English Literature*. Omsett av H. van Laun. New York: John B. Alden.
- Thiis, Jens (1909). *Leonardo da Vinci i Florentinertiden: Leonardo og Verrocchio. Helligtrekonger*. Kristiania: Gyldendal.
- Thiis, Jens (1927). *Fransk ånd og kunst: Barok og klassicisme* (Bd. 2). Kristiania: Gyldendal. Kristiania, Gyldendal.
- Thiis, Jens (1936). *Fra Nilen til Seinen: samlede avhandlinger om fremmed kunst*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Thiis, Jens (1949). *Leonardo da Vinci*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.