

Med virkeligheten som motiv

Peter Galassis *Before Photography* og det tidlige friluftsmaleriet

Ketil Åsatun

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder Øivind Storm Bjerke

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Vår 2012

Forord

Denne avhandlingen springer ut fra min utdannelse og bakgrunn som fotograf. Under grunnfagsstudiet i kunsthistorie var jeg spesielt interessert i utviklingen av maleriet i annen halvdel av 1800-tallet, og i teorier om fotografiets påvirkning av maleriet. Jeg la imidlertid merke til at såkalte fotografiske trekk også er å finne i billedkunst tidligere enn 1839 (da fotografiet ble offentlig introdusert). Dette vekket min interesse for fotografiets forhistorie, og ikke minst ideen om å skrive en avhandling omkring dette temaet. Min veileder Øivind Storm Bjerke gjorde meg oppmerksom på Peter Galassis *Before Photography*, og i det videre arbeidet med avhandlingen begynte utstillingen å utpeke seg som et interessant tema. Underveis ble også min interesse for det tidlige friluftsmaleriet vekket, og det ble etter hvert klart at dette skulle bli avhandlingens hovedtema.

Jeg er derfor veileder Øivind Storm Bjerke stor takk skyldig, både fordi han på avgjørende vis har hatt betydning for oppgavens tema, men også på grunn av stor tålmodighet med et langvarig prosjekt. Jeg vil videre rette en stor takk til Christine Kurpiel og Ian Warrel ved Tate Britain, London, Angelamaria Aceto ved Ashmolean Museum, Oxford, og Asher Miller ved Metropolitan Art Museum, New York. Disse har med stor vennlighet og generøsitet hjulpet meg under mine studiebesøk ved disse museene. I denne sammenheng må også ansatte ved Center for kort og bilder, ved Det kongelige bibliotek i København, (hvor en tidlig fase av arbeidet med avhandlingen ble utført), og ansatte ved Universitetsbiblioteket i Oslo takkes for velvillig assistanse ved alle mulige forespørsler.

Til slutt vil jeg takke mine foreldre, min søster og mine gode venner for all hjelp, støtte og oppmuntring i arbeidet med denne avhandlingen.

Innholdsfortegnelse

1 Innledning	1
1.1 <i>Before Photography</i>	1
1.2 Å lese <i>Before Photography</i> i dag	3
1.3 Fremgangsmåte og avhandlingens kapitler	7
2 Kritikernes <i>Before Photography</i>	12
2.1 1800-tallets fotografi og 1980-tallets kunstscene	12
2.2 Estetisering av 1800-tallets fotografi	13
2.2.1 1800-tallets fotografi i kunstmuseet	13
2.2.2 Gjenopplagelse og estetisering	15
2.2.3 MoMA og Szarkowski	19
2.3 <i>Before Photography</i> som legitimering av Szarkowskis poetikk	24
2.3.1 Ulike diskursive rom	24
2.3.2 Reproduksjon av kunstoffotografi gjennom museets medusablikk	27
2.3.3 Ideologisk naturalisering	29
2.4 Essens eller kontekst – bilde eller ramme	33
3 Å portrettere et landskap – friluftsmaleriets frembrudd	36
3.1 <i>Before Photography</i> i lys av friluftsmaleriet	36
3.2 Friluftsmaleriet og forestillingen om fotografiet	37
3.3 Analytisk perspektiv	40
3.4 Friluftsstudien – en fruktbar krise	42
3.4.1 Friluftsstudiens funksjon innen tradisjonell studiopraksis	42
3.4.2 Teori – friluftsstudiens teoretiske basis	44
3.4.3 Friluftstudien som selvstendig kategori	46
4 Friluftsstudiens attraksjon: umiddelbar nærhet	51
4.1 <i>The Academy and French Painting in the Nineteenth Century</i>	51
4.2 Den generative fase – skissen som uttrykk for <i>première pensée</i>	51
4.3 Den generative fase – skissen som uttrykk for faktisk observasjon	54
5 Friluftsstudien som fastholdt erindring og en fortolkning av det kontemporære	59
5.1 Innledning	59
5.2 Autentiserende skisseestetikk	59
5.3 Pure landscape	61
5.4 Erindringsansporende friluftsetetikk	63
5.5 Virkelighet og Erindring	65
5.6 Autentisk virkelighetserfaring	69
5.7 Med virkeligheten som motiv	71
5.7.1 Kopier naturen; kopier bare naturen	71
5.7.2 Friluftsmaleriet – en alternativ kontekst	72
5.7.3 Friluftsstudien som konstituerende observasjon	74
5.7.4 Friluftsstudien – en endret holdning til representasjon av landskap	77
6 Avslutning	79
Illustrasjoner	82
Litteraturfortegnelse	83
Illustrasjonsfortegnelse	93

1 Innledning

1.1 *Before Photography*

Oppdagelsen av fotografiet ble offentlig presentert i 1839 - mekanisk representasjon og reproduksjon var blitt en mulighet.¹ I tiårene som fulgte ble mediet videreutviklet og stadig mer utbredt. Forholdet mellom fotografiet og de tradisjonelle billedmedier ble fra begynnelsen kommentert og diskutert. Ville det mekaniske mediet utkonkurrere maleriet, eller var fotografiets realisme for mye av det gode? Fotografiet har blitt fremstilt som en viktig, og kanskje avgjørende, påvirkningskilde for maleriet. Malere har på den ene side benyttet fotografier som forelegg. Det er i flere tilfeller mulig i vise til bestemte fotografier som utgangspunkt for malerier. På den annen side har man pekt på at det nye mediets visuelle karakteristika generelt må ha vært en estetisk inspirasjon.² Edgar Degas' (1834-1917) maleri *Vicomte Lepic og hans døtre* fra 1873 (ill. 1), kan for eksempel beskrives som et fotografisk snapshot. Beskjæringen av bildet og figurenes plassering synes å antyde et tilfeldig blikk, fanget nærmest momentant – som i et fotografi. En slik fremstilling av fotografiets innflytelse kan være korrekt eller ikke, men den er kronologisk. Fotografiet oppdages, det populariseres og alminneliggjøres, og det blir så en påvirkningskilde for andre billedmedier. Men hva skjer hvis man snur om på rekkefølgen her? Hvilke konsekvenser får det for den historiske fremstillingen hvis man kan peke på lignende fotografiske trekk i maleri skapt før 1839 – før fotografiet? Hvordan kan man best belyse en slik tilsynelatende anakronisme?

Dette spørsmålet var tema for utstillingen *Before Photography* ved Museum of Modern Art (MoMA) som Peter Galassi var kurator for i 1981. Utstillingen viste malerier, tegninger og akvareller fra tiårene før og etter 1800, skildringer av landskap og bygninger, ofte mindre utsnitt eller aspekter av motiver fra bestemte steder, tilsynelatende uten spesiell betydning. I tillegg viser behandling av lys og skygge gjerne til bestemte tider på døgnet. Bildene gir altså

¹ 19. august 1839 ble Louis-Jaques-Mandé Daguerres oppdagelse, kalt *daguerreotypi*, offentliggjort ved Institut de France. Samme år, holdt William Henry Fox Talbot flere foredrag og publiserte artikler om sin oppdagelse av en fotografisk prosess, kalt *calotypi*. Se Michel Frizot, "1839-1840: Photographic developments", i *A New History of Photography*, 23-31, red. av Michel Frizot (Köln: Könemann, 1998).

² Se f.eks. Heinrich Schwarz, "Art and Photography: Forerunners and Influences", i *Art and Photography: Forerunners and Influences*, 109-117, red. av William E. Parker (Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press, 1985); Se også Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, pb. utg. (Berkeley: University of California Press, 1993), 137.

inntrykk av å være både tids- og stedsspesifikke, i motsetning til en mer tidløs, idealiserende fremstilling av et fiktivt motiv. Ved siden av disse bildene fra før 1839, viste utstillingen fotografier fra perioden 1840–1870. Utvalget av fotografier har en større bredde mht. motiv. Her vises blant annet fremstillinger av topografi, urbane miljøer og historiske minnesmerker. Brorparten av fotografiene kan imidlertid også beskrives som utsnitt, fordi det er så iøynefallende hva billedkanten gjør innhogg i. Lys og skygge setter uunngåelig sitt preg på et bilde som er forårsaket av lysets kjemiske reaksjon. Det er nærliggende å oppfatte utstillingen som en anmodning om å sammenligne fotografiene med bildene fra før 1839.

I katalogteksten, som ble utgitt i forbindelse med utstillingen, utdypet Galassi dette.³ Han skisserer en fremstilling av maleriets utvikling fra renessansen og frem til slutten av 1800-tallet. Han betegner dette som en "history of vision", men understreker at fremstillingen har en begrenset funksjon. Hensikten er å tydeliggjøre endringer i konvensjoner for representasjon. Galassi gjør det imidlertid klart at hans anliggende i *Before Photography* er avgrenset til landskapsmaleriets friluftstudier fra tiårene før og etter 1800. I disse studiene kan man se tendenser til at man forholder seg visuelt til virkeligheten som motiv på en ny måte, en ny norm for billedkomposisjon. I disse bildene får betrakters tid og sted prege skildringen på en ny og markant måte. Galassi foreslår at denne nye normen også er fotografiets, og at billedkunsten slik foregriper fotografiet. Kan denne utviklingen innen maleriet ha vært medvirkende til at man i det hele tatt kunne forestille seg den fotografiske prosess, og betyr dette at det fotografiske mediet videreførte tendenser som allerede eksisterte innen friluftsmaleriet, spør Galassi.

I denne avhandlingen ønsker jeg å foreta en undersøkelse av *Before Photography*, med utgangspunkt i følgende spørsmål: Hva formidles her om friluftsmaleriet fra tiden før 1839? Hvilke tendenser er det snakk om, rent konkret? Med andre ord, hva slags forbindelse er det som foreslås mellom maleriene og fotografiene i utstillingen? Avhandlingen vil dog ikke vurdere selve forbindelsen mellom de to mediene, den skal altså ikke ta stilling til om det finnes noen forbindelse, og om denne i så fall er av kausal eller annen art. Ei heller vil utstillingens implikasjoner for fotografiet eller utstillingens fotografier i nevneverdig grad behandles her. Det vil derfor ikke tas opp til drøfting hvorvidt fotografiet springer ut fra billedtradisjonen som anvender lineærperspektivet i fremstillingen av et billedrom, slik

³ Peter Galassi, *Before Photography, Painting and the Invention of Photography* (New York: MoMA, 1981).

Galassi foreslår i *Before Photography*.⁴ Avhandlingen vil således være avgrenset til det tidlige friluftsmaleriet, i tiårene før og etter 1800. Innenfor avhandlingens rammer er det dessuten i hovedsak fransk landskapsmaleri og -teori som er drøftet. Dette begrunnes til dels i at det speiler de primære kildenes vektlegging, og til dels i at Frankrike både var toneangivende og representativt m.h.t. friluftsmaleriets utvikling innenfor et bredere europeisk perspektiv.⁵

1.2 Å lese *Before Photography* i dag

1970- og begynnelsen av 1980-tallet har blitt kalt en gullalder for studiet av det tidlige friluftsmaleriet og en gjennombruddstid for kunnskap om oljeskissen.⁶ Flere kunsthistorikere arbeidet med emnet på denne tiden, noe som førte til utstillinger og publikasjoner i Europa og USA. I samme tidsrom ble 1800-tallets fotografi for alvor gjenstand for oppmerksomhet fra kunstverdenen, dette ble også gjenspeilet i utstillinger og annen formidling. Galassis arbeid med *Before Photography* kan derfor sees i sammenheng med to i samtiden aktuelle kunsthistoriske forskningsområder, tidlig friluftsmaleri og 1800-talls fotografi. Det spesielle ved Galassis kuratoriske grep var å sette disse to områdene i forbindelse med hverandre. Utstillingen fanget oppmerksomheten til både publikum og kritikere. Ulike teorier om en sammenheng mellom maleri og fotografi var riktignok kjent blant kunsthistorikere, men var ikke tidligere fremstilt på en slik måte. *Before Photography* ble derfor fremhevet som informativt banebrytende. Galassis argumentasjon og materiale ble imidlertid også kritisert for å være tendensiøs og forenkende, og utstillingen fikk raskt status som kontroversiell. Hos flere toneangivende kritikere på 1980-tallet ble utstillingen gjenstand for svært negativ kritikk, og den fikk etter hvert et omdømme som et eksempel på modernistisk kunsthistorie og fototeoris fallitt. Det var særlig utstillingens implikasjoner for fotografiet som var hovedsak for disse kritikerne. Sammenstillingen av maleri og fotografi ble oppfattet som en estetisering av alt fotografi, også bruksfotografi. Man mente at dette blant annet førte til en ensidig vektlegging av fotografienes formale egenskaper, og at bildenes opprinnelige kontekst

⁴ Galassi, *Before Photography*, 12; Det vil følgelig heller ikke diskuteres hvorvidt andre billedtradisjoner er mer plausible som forløper for fotografiet. Se f.eks. Svetlana Alpers argumentasjon for at fotografiet springer ut fra nederlandsk maleri på 1600-tallet: Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, pb. utg. (Chicago: The University of Chicago Press, 1983).

⁵ Se f.eks. Torsten Gunnarsson, *Friluftsmåleri före friluftsmåleriet: Oljestudien i nordisk landskapsmåleri 1800-1850* (Uppsala: Uppsala Universitet, 1989), 21-41; Se også Robert Rosenblum, "British Art and the Continent, 1760-1860", i *Romantic Art in Britain: Paintings and Drawings 1760-1860*, 11-16, red. ikke oppgitt (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1968).

⁶ David Blayney Brown, "Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition by Peter Galassi", i *The Burlington Magazine*, vol. 134, No. 1074 (Sept. 1992): 603.

dermed ble utelatt i fortolkningen av dem. Idet fotografiene fremstod som estetiske objekter innenfor kunstmuseets rammer, ble samtidig deres sosiale og samfunnsmessige betydningslag usynliggjort og utilgjengelig. Fra et slikt teoretisk ståsted ble *Before Photography* avskrevet som uinteressant og forfeilet kunst- og fotohistorie.

Resepsjonshistorisk kan denne negative kritikken sees som et symptom på et teoretisk klima hvor postmoderne diskurs stod i sterk opposisjon til modernistisk teori.⁷ Utover 90-tallet kan man etter hvert se tegn til at en slik motpolstenkning oppfattes som uhensiktsmessig, reduktiv og forenkende. Lars Kiel Bertelsen skriver f.eks. at 1970- og 1980-årenes heftige teoretiske debatt førte fototeorien inn i en blindgate hvor man stod fast ved spørsmålet: ”hvad er fotografiet?” Han peker på at dette ønsket om å komme frem til fotografiets identitet i den postmoderne diskursen gir seg uttrykk i en vektlegging av fotografiens kontekst som det sted hvor bildenes mening kan lokaliseres. Bertelsens poeng her er at en slik fokusering skjer på bekostning av å se fotografiene som bilder. Han argumenterer videre for at dersom man ser fotografiene som bilder, og ikke først og fremst som teknologisk prosess oppfunnet i 1839, så vil man også kunne oppdage ”fotografiets rolle i et bredere visualitetshistorisk felt – et felt, der knytter fotografiets historie sammen med andre billedtyper.”⁸ Mette Sandbye tar på lignende vis avstand fra den teoretiske polariseringen. Hun argumenterer for at fotografiet fra begynnelsen ble oppfattet som et tvetydig medium, som både subjektivt og objektivt. ”Fotografiet var på samme tid reelt og konkret og irreelt og magisk.”⁹ Sandbye problematiserer altså fotografiets realisme. Hun foreslår at vi hverken oppfatter fotografiet som en objektiv fremstilling av virkeligheten eller en helt ut iscenesatt konstruksjon. Vi vet at vi ser på et bilde som noen har skapt, men vi medtenker at vi ser på et fotografi, vi medtenker følgelig at det vi ser på har en slags fysisk, reell forbindelse til noe virkelig.

Sandbyes fremstilling forutsetter at fotografiets realisme, det at vi oppfatter det som en mer eller mindre nøyaktig gjengivelse av virkeligheten, er konvensjonelt betinget på lik linje med

⁷ Jeg tenker her på kritikere som Abigail Solomon-Godeau, Rosalind Krauss, Douglas Crimp og Craig Owens, flere tilknyttet tidsskriftet *October*. Owens beskrev dette som en antimodernistisk ”counterdiscourse”, se Anders Stephanson, ”Interview with Craig Owens”, i *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, 298-315, red. av Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, og Jane Weinstock, pb. utg. (Berkeley: University of California Press, 1992), 299; Se også Amelia Jones’ fremstilling av periodens teori som antagonistisk posisjonering og motpolstenkning i Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 29-62.

⁸ Lars Kiel Bertelsen, *Fotografiets grå mytologi: Historier på kanten af et medie* (København: Politisk Revy, 2000), 92, 17-21.

⁹ Mette Sandbye, *Mindesmærker: Tid og erindring i fotografiet* (København: Politisk Revy, 2001), 44, 21-44.

andre billedmediers realisme. Det er en fremstillingsform vi gjennom tilvenning har akseptert som realistisk. Her henviser Sandbye bl.a. til *Before Photography*, og til hvordan Galassi nettopp argumenterer for at fotografiets realisme ikke uspesifisert kan defineres som realisme, men må defineres i henhold til den historiske og kulturelle sammenheng den oppstår i. Sandbye fremhever at Galassi søker fotografiet forklart i tiden forut for 1839, og at han ved å undersøke tendenser i billedkunsten bryter med den mer utbredte teknologiske årsaksforklaringen. I så henseende arbeider Galassi ut fra samme innfallsvinkel som flere innflytelsesrike historikere på 1980- og 1990-tallet, skriver Sandbye.¹⁰ En av disse er Martin Jay som også påpeker at man helt fra fotografiets første tiår stilte spørsmål ved mediets virkelighetsgjengivelse. Jay hevder at fotografiet paradoksalt nok bidro til å skape tvil om hvorvidt det vi ser gir objektiv og sikker kunnskap om verden rundt oss. Han siterer her John Berger: "The camera isolated momentary appearances and in so doing destroyed the idea that images were timeless...What you saw depended upon where you were when. What you saw was relative to your position in time and space. It was no longer possible to imagine everything converging on the human eye as on the vanishing point of infinity."¹¹

Fotografiet tydeliggjorde altså at det vi ser er vilkårlig og subjektivt, knyttet til tid og sted og til en bestemt betrakter. Jay viser i denne sammenhengen også til Galassi og *Before Photography*. Jay fremhever at Galassis fremstilling sannsynliggjør at fotografiet ikke bare springer ut fra optikk og kjemi, men også fra tendenser i landskapsmaleriet som på lignende vis bryter med en tidløs og universell virkelighetsfremstilling. I stedet viser disse landskapsbildene til en enkeltstående begivenhet, til ett bestemt sted, observert på ett bestemt tidspunkt. Jay vektlegger, som Sandbye, at Galassi med dette også argumenterer for at fotografiets realisme, på linje med andre billedmediers realisme, er konvensjonelt, historisk og estetisk bestemt.

Jay, og de andre historikerne Sandbye nevner, arbeider innenfor det Bertelsen viser til som "et bredere visualitetshistorisk felt". Begrepet *visualitet* dukker opp innen kunst- og kulturstudier fra slutten av 1980-tallet, og det dannes etter hvert en egen fagdisiplin, både kalt

¹⁰ Sandbye, *Mindesmærker*, 40. Sandbye nevner her Jonathan Crary, Joel Snyder, Geoffrey Batchen, i tillegg har hun pekt på Martin Jay, 21, 27 og 42. Alle historikere som på 80- og 90-tallet publiserte toneangivende, publikasjoner relatert til dette fagområdet.

¹¹ Berger sitert i Jay, *Downcast Eyes*, 134, forøvrig 124-147.

visualitetshistorie og visualitetsforskning.¹² Jeg kan ikke her redegjøre inngående for dette fagfeltet, men skal kort nevne enkelte hovedmomenter. I *Before Photography* gir Galassi som nevnt en fremstilling av det han kaller en "history of vision". Visualitetsforskningen betrakter nettopp synet som et historisk-kulturelt fenomen, det er foranderlig og har en historie. Dette skal imidlertid ikke forstås som at det er selve den biologiske synssansen som forandres, men mer at hvordan vi ser og hva vi ser endrer seg. Dessuten undersøkes utviklingen i forhold til hvordan den visuelle erfaringen uttrykkes i form av bilder. Denne forskningen er derfor interessert i å kartlegge de ulike billedmedienes historie, teknikker og utøvelse. Endringer og nydannelser i mediene, som f.eks. at man begynner å male friluftstudier i olje, oppfattes også som reelt endrende for hva vi ser og hvordan vi visuelt opplever våre omgivelser og tilværelse. Det skal også understrekes at visualitetsforskningen oppfatter endringer innen estetikk, stil og fortolkning som sekundære, i den forstand at dette sees som uttrykk for de mer grunnleggende endringer i visuell praksis som definerer og strukturer hvordan vi ser, hva vi ser, og hvordan vi uttrykker dette visuelt. I tillegg undersøkes hvordan vår forståelse og oppfatning av synssansen også er historisk-kulturelt betinget, og påvirkes iht. endringer innen fysiologi, optikk og erkjennelsesteori.

Visualitetshistorisk kan man derfor foreta en historisk inndeling i henhold til hvordan kunnskap, forståelse og praksis danner ulike "skopiske regimer": "En skopisk regim organiserar det visuella; den är en dominerande estetisk diskurs, den koreograferar det visuella i ett samspel mellan teknologiska, estetiska, och psykologiska faktorer."¹³ Vesentlig er det derfor også at visualitetsforskningen er tverrfaglig. Kunsthistorie er altså kun ett av en rekke andre fagområder. Interessant i denne oppgavens sammenheng er at visualitetsforskningen åpner for en formal analyse av forskningsobjektene, samt av forskjeller mellom de ulike mediene. Men i motsetning til å forstå en slik undersøkelse som begrenset til mediens iboende egenskaper alene og isolert, skal de oppfattes og analyseres i lys av den historiske og kulturelle kontekst de inngår i. "[W]hat we suggest is an historically informed

¹² Jeg bygger her på Jan-Erik Lundström, "Visualitet: om bild som bild, som tal, och som skrift", i *Talspråk, Skriftspråk, Bildspråk: En antologi*, 19-28, red. av Jan-Erik Lundström og Berit Sahlström (Linköping: Tema Kommunikation, Universitetet i Linköping, 1992), og på Vanessa R. Schwartz og Jeannene M. Przyblyski, "Visual Culture's History", i *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, 3-14, red. av Schwartz og Przyblyski, pb. utg. (New York: Routledge, 2004); Se også W. J. T. Mitchells analyse av "visual culture": Mitchell, "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", i *The Visual Culture Reader*, 86-101, red. av Nicholas Mirzoeff, 2. utg. (New York: Routledge, 2002). På engelsk brukes begrepene "visual culture", "visual culture studies".

¹³ Lundström, "Visualitet", 21.

account of perceptions about the special and 'essential', or *ontological*, character of a particular medium at a particular cultural moment.”¹⁴

Forskjellen mellom den negative kritikken av *Before Photography* på 1980-tallet og inntrykket av en mer nyansert anvendelse av Galassis tekst hos enkelte historikere i tiårene etter, viser hvordan teoretisk tilnærming kan føre til ulik vektlegging og fortolkning. *Before Photography* skal oppfattes som en kontekstuelt betinget tekst, en åpen tekst som leses og forstås under innflytelse av en rekke faktorer utenfor teksten. En slik tekstforståelse motiverer denne avhandlingen. Visualitetshistorien åpner for en forskyvning i lesningen av *Before Photography*, slik jeg ser det. Dette innebærer imidlertid ikke at Galassis prosjekt skal forstås som visualitetshistorie, det er f.eks. ikke tverrfaglig anlagt. Ei heller skal denne avhandlingen søke å gi en visualitetshistorisk analyse av utstillingens tema. Hovedpunktene nevnt ovenfor er i stedet ment å gi en tematisk innfallsvinkel til *Before Photography*. De retter oppmerksomheten mot vesentlige aspekter ved Galassis tekst som tidligere ble lite bemerket. Denne avhandlingen tar sikte på å belyse disse sidene i en større utstrekning enn det har vært gjort tidligere. Ansporet av nyere forskning rettes her oppmerksomheten på nytt mot Galassis fremstilling av friluftsmaleriets utvikling på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet, tiden som utstillingens tittel i utgangspunktet viser til - tiden før fotografiet.

1.3 Fremgangsmåte og avhandlingens kapitler

Before Photographys resepsjonshistorie viser altså at teksten åpner for ulik fortolkning av Galassis anliggende, avhengig av hvilken kontekst den leses innenfor. Denne avhandlingen vil på den ene side søke å påvise hvordan 1980-tallets kritikk opererte innenfor én bestemt historisk-kulturell diskurs: 1980-tallets fototeori. På den annen side vil det argumenteres for at *Before Photography* parallelt inngikk i en alternativ diskurs, en kunsthistorisk interesse for friluftsstudiene som genre, og avhandlingen vil søke å gi en fremstilling av denne.¹⁵ Det vil derfor i hovedsak være en tekstbasert undersøkelse. Primærteksten vil naturlig nok være *Before Photography*. Videre vil en rekke tekster som henviser eller omtaler *Before Photography* direkte, leses og drøftes. I tillegg vil imidlertid også tekster hvor utstillingen

¹⁴ Schwartz og Przyblyski, "Visual Culture's History", 8.

¹⁵ Litteraturen på dette området er preget av at genren beskrives med flere ulike begreper som alle betegner den samme billedtype. Min tekst følger til dels litteraturens terminologi. I hovedsak bruker jeg begrepet friluftsstudie, men følgende begreper vil også benyttes: friluftsmaleri, oljeskisse, skisse, studie (samt kombinasjon av de siste med friluft, eller utendørs).

ikke nevnes bli trukket inn i drøftingen. Dette gjelder både kilder som Galassi enten siterer eller oppgir som bakgrunnsmateriale, men også kilder som står uten slik forbindelse. En slik intertekstualitet danner altså grunnlag for denne avhandlingen. Her defineres intertekstualitet begrenset, som en krysslesning av en rekke tekster – intertekster – basert på den oppfatning at en tekst alltid blir forstått i samspillet med andre tekster. Viktig i denne sammenhengen er at intertekstualitet også får en tilbakevirkende effekt, en reaktualisering av *Before Photography* som kan åpne teksten på en ny måte. Jeg er her blant annet inspirert av Nancy M. Shawcross som uttrykker dette slik i sin analyse av Roland Barthes' tanker om fotografi: "The elucidation of [*Camera Lucida*] reanimates the earlier writing in a way that a strictly chronological discussion of Barthes's writings would inhibit."¹⁶ Oppgaven vil følgelig være strukturert rundt ulike grupper tekster.¹⁷

Before Photography ble altså møtt med både positiv og negativ kritikk i samtiden, men det er den negative resepsjonen som i ettertid har dominert omtalen av utstillingen og Galassis fremstilling. 1980-tallets for så vidt kontante avvisning av *Before Photography* kan ha vært både nødvendig og viktig i den fototeoretiske sammenheng den inngikk i. I kapittel 2 vil det derfor gis en presentasjon av to hovedtendenser ved *Before Photographys* samtidskontekst. På den ene side blir fotografi fra 1800-tallet gjenstand for økt interesse både fra kunstmuseer og kunstmarkedet. På den annen side får fotografiet som kunstform en bredere aksept på 1970- og 1980-tallet, hvilket bl.a. fører til en omfattende teoretisk og historisk fokusering på mediet. MoMA, og fotografiavdelingens leder John Szarkowski blir i denne sammenhengen forbundet med det man oppfatter som en modernistisk fokusering på mediumspesifikke formale karakteristika. Det vil her vises hvorledes disse to forholdene diskuteres og belyses av toneangivende kritikere på denne tiden. Et hovedpunkt i deres argumentasjon er at kunstverdenens beskjeftigelse med fotografiet fører til reduktiv estetisering av alt fotografi, til fortrenkning for en utvidet forståelse av fotografiets kulturelle, samfunnsmessige og økonomiske sammenhenger. Det vil videre gis en fremstilling av hvordan flere av de samme kritikere fremholder *Before Photography* som både et symptom på og en legitimering av en slik estetisering. Ved å sammenholde dette med katalogteksten demonstreres det imidlertid vesentlige uoverensstemmelser mellom kritikernes fortolkning og Galassis fremstilling.

¹⁶ Nancy M. Shawcross, *Roland Barthes on Photography* (Gainesville, FL: University Press of Florida, 1997), xiii. Shawcross henviser her til Barthes bok *La chambre claire* (1980).

¹⁷ Jeg har under arbeidet med denne avhandlingen ikke kommet over lignende forsøk på nylesning av *Before Photography*. Det gis derfor ikke her noen forskningshistorisk presentasjon spesifikt mht. fortolkning av *Before Photography*. Fordi avhandlingen er en gjennomgang av en rekke tekster innenfor dette fagområdet, vil det imidlertid referes til tekster av forskningshistorisk relevans fortløpende.

Det argumenteres for at 1980-tallets kritikk forbigår sentrale aspekter ved Galassis fremstilling, og slik gir et noe fortegnert bilde av utstilling og katalogtekst.

Til tross for at *Before Photography* er en undersøkelse av en mulig forbindelse mellom maleri og fotografi, omhandler katalogteksten for det meste utviklingen frem til 1839.

Det er derfor i hovedsak maleri som diskuteres og ikke fotografi. Galassi etterlyser tidlig i teksten en klar og historisk fundert definisjon av hva som kjennetegner realismen i epokens maleri, og *Before Photography* kan leses som et forsøk på å komme frem til en slik definisjon. En prefotografisk realisme som kan tyde på en forbindelse eller parallellitet, mellom det gamle og det nye billedmediet, men som ikke skal beskrives ved hjelp av fotografiet og fotografiske termer. Fotografiet skal ikke forklare det som kommer før fotografiet.¹⁸ I Galassis arbeid med å definere denne formen for realisme har det kanskje vært mest iøynefallende at han blant annet peker på formale karakteristika som utsnitt, beskjæring og flatevirkninger. Dette var altså sentralt i kritikken av *Before Photography*. En slik vurdering gir inntrykk av at Galassi argumenterer for at de formale karakteristika opptrer med nødvendighet. Jeg mener dette gir et skjevt bilde, og at man med fordel kan anlegge et noe annerledes perspektiv ved å legge mindre vekt på dette aspektet i tolkningen av teksten. Jeg foreslår her i stedet at Galassi overveiende søker å bestemme den prefotografiske realisme som en holdningsendring, og ikke fortrinnsvis formalt og estetisk. Schwartz og Przyblyski argumenterer som nevnt for en kontekstuell formalanalyse som undersøker det særegne ved et billedmedium i forhold til en bredere historisk-kulturell sammenheng. Galassis fremstilling kan på flere punkter sies å være i overensstemmelse med en slik tankegang. Det er den bakenforliggende holdningsendring som er hans anliggende. Det er en ny måte å forholde seg til visuell representasjon av virkelighet som han ønsker å kartlegge.

Denne avhandlingen har som formål å definere denne holdningsendringen. I kapittel 3 vil det innledningsvis redegjøres for likhetstrekk mellom Galassis anliggende og Geoffrey Batchens fremstilling i boken *Burning with Desire, the Conception of Photography* (1997).¹⁹ Hovedsak her er at begge griper tilbake til tiden forut for 1839 for å undersøke hvorfor, og ikke kun hvordan, fotografiet ble oppfunnet. Begge søker å finne et svar på hvorfor selve forestillingen om fotografiet kommer til syne på denne tiden. Galassi foreslår at noe av svaret er å finne i

¹⁸ Galassi, *Before Photography*, 12.

¹⁹ Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, pb. utg. (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997).

periodens friluftsmaleri. Kapittelet vil derfor i hovedsak gi en fremstilling av hvordan friluftsmaleriet på 1700-tallet utvikles til å bli en sentral del landskapsmalernes undervisning og praksis. *Before Photography* vil her suppleres med Galassis *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition* (1991).²⁰ Boken bygger på Galassis doktorgradsavhandling som han arbeidet med da han fikk oppdraget om å arrangere *Before Photography*. *Corot in Italy* er viet en utførlig undersøkelse av tradisjonen som i *Before Photography* ble behandlet mer konsentrert. Galassi skriver i innledningen at forberedelsene til utstillingen ved MoMA bidro vesentlig til boken.²¹ *Corot in Italy* kan derfor ansees som en utdypning og videreutvikling av temaet i *Before Photography*, og vil i denne oppgavens analyse bli behandlet som et nødvendig supplement.

Galassis fremstilling viser hvorledes utviklingen fører til at friluftsstudien kommer i et motsetningsforhold til studiomaleriet, og det oppstår etter hvert et brudd mht. studiens tradisjonelle funksjon i landskapskomposisjonen. I kapittel 4 blir dette videre beskrevet hovedsakelig med støtte i Albert Boimes bok, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (1971).²² Galassi henviser til Boime som en helt sentral kilde for arbeidet med *Before Photography*, og boken blir derfor inngående gjennomgått på de områder Boimes argumentasjon gir en utvidet forståelse for hva holdningsendringen innen landskapsmaleriet innebærer. Det fremgår at Boime argumenterer for at det særlig er en økt vektlegging av empirisk observasjon som fører til at friluftsstudien gradvis får økt status som bilde og dermed får merkbar innvirkning på studiomaleriet. I kapittel 5 redegjøres det for at Boime her vektlegger det skisseestetiske. Det vises videre til at Galassi på dette punktet finner Boimes argumentasjon feilaktig. Den videre fremstillingen vil i hovedsak baseres på en samling essays fra boken *In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting*.²³ Galassi var gjestekurator for utstillingen ved samme navn, og var involvert som rådgiver både mht. planlegging og utvalg av bilder. Forfatterne av disse essayene viser dessuten til Galassis argumentasjon i både *Before Photography* og *Corot in Italy*. Det vil her fremlegges hvordan holdningsendringen som denne avhandlingen søker å beskrive, ikke kan reduseres til å omhandle formale, mediumspesifikke karakteristika som sådan, men må utvides til å

²⁰ Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition* (New Haven: Yale University Press, 1991).

²¹ Galassi, *Corot in Italy*, vii. I note 7, side 230 skriver Galassi dessuten at deler av innholdet i boken er publisert tidligere i *Before Photography*.

²² Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (London: Phaidon Press Ltd, 1971).

²³ Philip Conisbee, Sarah Faunce og Jeremy Strick, red. *In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting*, (New Haven: Yale University Press, 1996).

innbefatte grunnleggende endringer når det gjelder bruk av tid- og stedbunden empirisk observasjon, av erfart virkelighet, i visuell billedrepresentasjon.

2 Kritikernes *Before Photography*

2.1 1800-tallets fotografi og 1980-tallets kunstscene

Da *Before Photography* åpnet i 1981 var det mye som tydet på at utstillingen allerede på planleggingsstadiet ble oppfattet og dermed regissert som en sensasjon. Alene det faktum at det var den prestisjetunge institusjonen MoMA som var arrangør, tilførte utstillingen betydning og oppmerksomhet. Det har også blitt pekt på at man ved valg av utstillingslokaler internt ved MoMA ønsket å signalisere at dette var en spesielt viktig begivenhet. I stedet for fotografiavdelingens lokaler ble museets mest attraktive lokaler i annen etasje benyttet.²⁴ I tillegg bygget katalogtekstens retorikk opp under dette inntrykket. Teseutstillingen *Before Photography* ble slik iscenesatt som oppsiktsvekkende nybrottsarbeid. Den store oppmerksomheten utstillingen ble til del, fra publikum, kritikere og fagmiljø, samsvarer med denne iscenesettelsen. Ikke bare var oppmerksomheten stor, men den var ifølge flere i overveiende grad positiv. I sin anmeldelse av utstillingen, *Tunnel Vision* (1982), finner for eksempel Abigail Solomon-Godeau grunn til å bemerke at kritikernes interesse var intens, og hun skriver i artikkelen *Calotypomania: The Gourmet Guide to Nineteenth-Century Photography* (1983) at den ble møtt med panegyrisk bifall fra de fleste av dem.²⁵ Det er desto mer bemerkelsesverdig at det i ettertid er de negative kritikere det er enklest å få øye på. Frem til i dag knytter de fleste henvisninger til *Before Photography* og Galassi, som jeg har funnet, på en eller annen måte opp mot disse kritikernes fortolkning og nedvurdering av *Before Photography*. Dette betyr at det er denne negative fremstillingen som har blitt dominerende, enn si enerådende, når det gjelder formidlingen av *Before Photography*.

Jeg vil i denne oppgaven foreta en forskyvning i lesningen av *Before Photography* i forhold til kritikken fra 80-tallet. For å vise innebyrden av dette vil jeg i det følgende presentere og

²⁴ Jed Perl, "Before Photography", *Aperture*, 86 (1982): 2.

²⁵ Abigail Solomon-Godeau, "Tunnel Vision", *The Print Collector's Newsletter*, vol. 12, nr. 6 (januar-februar 1982): 173; Abigail Solomon-Godeau, "Calotypomania: The Gourmet Guide to Nineteenth-Century Photography" (1983), i *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, 3. utg. (Minneapolis: The University of Minnesota press, 1991), 25, 289 n. 37. I note 37 skriver Solomon-Godeau at hun kjenner til kun fire andre kritikere, foruten seg selv, som har sagt seg uenig med Galassis tese. Disse fire er: Peter Schjeldal, S. Varnedoe, Christopher Phillips og Rosalind Krauss. Phillips nevner i tillegg Joel Snyder som kritisk innstilt. Se Christopher Phillips, "The Judgment Seat of Photography", *October*, vol. 22, (Høst 1982): 63 n. 81. Solomon-Godeau, kunsthistoriker, skrev artikler for flere sentrale tidsskrifter i USA.

drøfte denne kritikkens fremstilling av *Before Photography*. Kritikken kan i stor grad karakteriseres som institusjonskritikk. Med det menes at man i vurderingen av utstillingen fokuserer på diskusjon av de systemer og den makt som ligger til grunn for, og som kommer til uttrykk i utstillingen. I denne forbindelse er det særlig to relaterte forhold som var av betydning for datidens kritikere, og som derfor her vil vektlegges. For det første kunstverdenens fokusering på og anvendelse av 1800-talls fotografi. Interessen for 1800-tallets fotografi utviklet seg gradvis og resulterte i en rekke aktiviteter. Denne tendensen ble av kritikerne karakterisert som en estetisering av alt 1800-talls fotografi, også bruksfotografiet. For det andre kan dette engasjementet for eldre fotografi til dels sees i forbindelse med et forløp som fører til at fotografiet for alvor aksepteres som et fullverdig kunstnerisk medium. Dette skjer i 1970- og 80 årene, og motiverer både til stor aktivitet innen samtidsfotografi og til en utstrakt teoretisk diskusjon av det fotografiske medium. Det vesentlige her er at de aktuelle kritikere tilla MoMA og John Szarkowski, daværende leder for museets fotografiavdeling, en sentral rolle i utviklingen av en dominerende, modernistisk orientert fototeori. Disse forholdene var med andre ord en del av utstillingens samtidskontekst, og vil være et viktig aspekt i fortolkningen av dens mottakelse.

2.2 Estetisering av 1800-tallets fotografi

2.2.1 1800-tallets fotografi i kunstmuseet

I et intervju noen uker før *Before Photography* åpnet, uttrykte Galassi følgende: "I hope there won't be too much fixation on the notion of the pictures being one hundred years older than we usually show...."²⁶ *Before Photography* var viet maleri fra sent 1700-tall og tidlig 1800-tall og fotografier fra mediets første tiår. At såpass tilårskomne bilder ble vist ved MoMA, et museum hovedsakelig for moderne kunst fra det 20. århundre, var imidlertid ikke så uvanlig som Galassis bekymring kan gi inntrykk av. Ut fra et didaktisk øyemed er slike historiske tilbakeblikk til hjelp for å belyse kunsthistorisk utvikling og en naturlig del av et museums utstillingsprogram. Galassi var også rask med å understreke dette i nevnte intervju; *Before Photography* skulle forstås som en invitasjon til nytenkning og diskusjon i forhold til den moderne kunstens utvikling. Fotografi fra 1800-tallet er dessuten en del av MoMA's faste samlinger. Allerede i 1937 ble utstillingen *Photography 1839-1937*, kurert av Beaumont

²⁶ Perl, "Before Photography": 2.

Newhall, vist ved MoMA. John Szarkowski har forklart dette slik: ”in photography, however, no arbitrary date can be set to represent the beginning of the modern era.”²⁷ I forhold til andre kunstmedier er fotografiet et ungt medium, og Szarkowski argumenterer for at det begrensede tidsspennet gjør også de eldste fotografiene til en relevant del av den moderne billedkunsten. Hele fotografihistorien fra 1839 og frem til i dag, inngår derfor, ifølge Szarkowski, i perspektivet til et museum for moderne kunst.

MoMA var heller ikke det eneste kunstmuseet som viste eldre fotografi på denne tiden. Fra slutten av 70-tallet ble slike utstillinger stadig oftere arrangert ved de store kunstinstitusjonene, både i USA og Europa.²⁸ For eksempel ble utstillingen *Photography Rediscovered* satt opp ved Whitney Museum of American Art og The Art Institute of Chicago, 1979-1980. Høsten før *Before Photography* åpnet kunne man besøke utstillingen *After Daguerre, Masterworks from Bibliothèque Nationale* ved Metropolitan Museum, og i perioden september 1982 til mars 1983 ble det alene i USA åpnet tre utstillinger som viste såkalt calotypi, det vil si fotografi basert på ulike papirnegativprosesser i bruk på 1800-tallet.²⁹ At Galassi allikevel ser muligheten for at bildenes alder vil bli til distraksjon, og dermed skygge for utstillingens budskap, kan ha å gjøre med at dette fokus på det forrige århundrets fotografi i visse henseende var en relativt ny tendens. Det at kunstmuseer beskjefteget seg med historisk fotografi var som nevnt ikke nytt. Anne McCauley viser til at fotografi allerede fra de første tiårene etter 1839 ble utstilt, skrevet om og samlet på som kunst. På 30-tallet, i årene før fotografiets hundreårsjubileum, var det så en økt interesse for mediet fra kunstverdenen. Både eldre og nyere fotografi ble utstilt ved en rekke institusjoner. Men denne interessen gjaldt et fåtall fotografer, og kanskje først og fremst fotografi som var konsipert som kunst. I den grad ulike kategorier bruksfotografi ble samlet inn og utstilt var det som eksempler på kjemisk og teknisk utvikling. Og til tross for at McCauley beskriver 1930-årene som en renesanse for kunstnerisk fotografi, understreker hun at det var en beskjeden sådan, og at uttrykket skal forstås i forhold til en minimal interesse i tiårene før.³⁰ Det som derfor var nytt ved situasjonen på 70- og 80-tallet var omfanget av 1800-talls fotografi, mengden av utstillinger, av fotografer og fotografier, som ble utstilt ved de store

²⁷ John Szarkowski, *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, 3. utg. (New York: The Museum of Modern Art, 1973), 11.

²⁸ Stuart Alexander, ”Photographic institutions and practices”, i *A New History of Photography*, 694-707, red. av Michel Frizot (Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998), 705.

²⁹ Perl, ”Before Photography”: 5; Solomon-Godeau, ”Calotypomania”, 6.

³⁰ Anne McCauley, ”Writing Photography’s History before Newhall”, *History of Photography*, vol. 21, nr. 2 (sommer 1997): 97-98.

kunstmuseene. I tillegg var det ett aspekt ved denne aktiviteten som særlig ble lagt merke til og bemerket – 1800-tallets bruksfotografi ble nå utstilt i kraft av sin billedlighet, som estetiske objekter. Side om side med kunstfotografiet, innrammet og presentert på samme måte, kunne man nå betrakte fotografier fra mediets forskjellige bruksområder.

2.2.2 Gjenoppdagelse og estetisering

Mange av disse fotografiene hadde bare noen få tiår tidligere ligget ganske så ubemerket i ulike samlinger, arkiver, antikvarier og biblioteker - ubemerket i den forstand at de var viet liten oppmerksomhet fra kunsthistorisk ekspertise. Veien fra denne tilbaketrunkne tilværelsen og inn i kunstmuseenes rampelys, har, som utstillingstittelen *Photography Rediscovered* (Whitney-museet) antyder, blitt oppfattet og fremstilt som en reell gjenoppdagelse av 1800-tallets fotografi. Douglas Crimp beskriver det på denne måten: "And thus, nearly 150 years after its invention in the 1830s, photography was *discovered*, discovered to have been art all the while."³¹

Som et eksempel på denne prosessen forteller Douglas Crimp historien om fremveksten av en egen fotosamling ved New York Public Library. En bibliotekar ved bibliotekets kunst- og arkitekturavdeling, Julia van Haften, oppdaget, gjennom sin interesse for fotografi, at bibliotekets samlinger inneholdt en rekke bøker med historiske fotografier. Hun bestemte seg for å arrangere en utstilling og begynte arbeidet med å samle inn bilder fra bibliotekets forskjellige avdelinger, fra bøker om arkeologi, geografi, medisin og etnografi. Det var et tidkrevende arbeid som lå bak oppsporingen av disse bildene. For inntil da hadde fotografiene aldri vært katalogisert som selvstendige enheter, dvs. som fotografi, men inngikk som illustrasjonsmateriale i faglitteraturen. Først da ble biblioteket klar over at dette illustrasjonsmaterialet faktisk utgjorde en stor, og ikke minst verdifull, samling av fotografier. Crimp peker på at det er nettopp på denne tiden at prisene på fotografi går i været. Denne kunnskapen resulterte i en omorganisering av bibliotekets beholdning av 1800-talls fotografi. Fotografiene ble overført til en nyopprettet avdeling for kunst, grafikk og fotografi og van Haften fikk en ny stilling, betegnet som kurator ved denne avdelingen.³² Ved en rekke andre institusjoner kunne man observere lignende endringer i måten å forholde seg til fotografiske

³¹ Douglas Crimp, "Photographs at the End of Modernism", i *On the Museum's Ruins*, 4. utg. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993), 16. Crimp var med på å etablere tidskriftet *October*, og mottok en utmerkelse for sin kritikervirksomhet.

³² Douglas Crimp, "The Museum's Old, the Library's New Subject" (1981), i *On the museums ruins*, 73-74.

dokumenter. I Frankrike ble arkeologen John B. Greenes fotografier fra Egypt oppdaget i biblioteket og arkivet til Institut de France. Omtrent samtidig fant man fotografier av Greene, og andre, i Louvres egyptologiavdeling. I begge tilfeller ble det bestemt å overføre bildene til fotografiavdelingen ved det nyopprettede kunstmuseet Musée d'Orsay.³³ Utstillingen *After Daguerre: Masterworks from the Bibliothèque Nationale*, nevnt ovenfor, var som tittelen viser hentet fra Frankrikes Nasjonalbibliotek som råder over svært rikholdige samlinger med historisk fotografi. Biblioteket hadde en stor aktivitet både når det gjelder utstillinger og publikasjoner av 1800-talls fotografi på denne tiden, men det var først fra 1970 at fotografiene endret status fra dokumenter og ble katalogisert etter fotografens navn.³⁴

I et essay publisert i 1994 ser Stuart Alexander tilbake på denne tiden med et positivt blikk. Utstillingene og publikasjonene oppfattes som en fristilling av fotografier som alt for lenge hadde vært henvist til en obskur tilværelse som dokumentasjon, og derigjennom en mulighet til å gjenoppdage fotografienes visuelle kvalitet som bilder.³⁵ For Crimp, som skriver mens dette skjer, oppleves situasjonen annerledes. Hans anliggende er ikke selve konserveringen av disse historiske dokumentene, at de blir funnet, utstilt og bevart for ettertiden. Det Crimp argumenterer for er at vilkårene dette skjer på, og det at fotografienes status endres, er problematisk. Fra å være dokumenter eller illustrasjoner, som viser til og forstås i henhold til forskjellige forhold utenfor billedrammen, blir fotografiene løsrevet fra den sammenheng de opprinnelig inngikk i og innført under én felles kategori som estetisk objekt. Et fotografi som for eksempel tidligere tjente som dokumentasjon av historisk arkitektur i Jerusalem, overføres til kunstavdelingen og er ved dette blitt en "Auguste Salzmann". Dermed skjer ifølge Crimp det han kaller en subjektivisering av fotografiene. De leses som et personlig kunstnerisk uttrykk og vurderes i henhold til estetiske kriterier. De forlenes slik med en autentisitet som genuine, enkeltstående kunstverk. Denne endringen av status skjuler et tap, for den ensidige estetiske lesningen er muliggjort ved å redusere fotografiet til et estetisk objekt. Som et estetisk objekt utelates kontekstuelle faktorer, informasjon og betingelser, avgjørende for en

³³ Bruno Jammes, "John B. Greene: an American Calotypist", *History of Photography*, vol. 5, nr. 4 (oktober 1981): 305, 320 n. 1; Abigail Solomon-Godeau, "The Reification of Photography in France", *Photo communiqué*, vol. 2, nr. 4 (vinter 1980-81): 25.

³⁴ Marta Braun, "Cross-Cultural Currents: A Photo History Conference in Paris", *History of Photography*, vol. 28, nr. 2 (sommer 2004): 178. Braun viser samme sted til at Victoria & Albert Museum er et unntak i denne sammenheng. Museet begynte å samle kunstoffotografi, og katalogiserte etter fotografens navn, allerede i 1856.

³⁵ Alexander, "Photographic institutions and practices", 706.

adekvat lesning av bildet, hevder Crimp. "Once [on the walls of museums], photographs will never look the same."³⁶

Solomon-Godeau viser i denne sammenheng til hvordan selv vitenskapelig motivert fotografi av pasienter ved sinnssykehus er forsøkt tillagt estetisk signifikans, og skriver: "It is perhaps not so much that bad or *ersatz* scholarship drives out the good, but that under the hegemony of the aesthetic, other questions, other approaches, can barely be articulated, much less addressed".³⁷ Solomon-Godeau er som Crimp opptatt av at estetisk fokus synes å bortvelge og slik utelate avgjørende kontekstuelle betydningslag. I tillegg til en slik reduksjon peker hun på hvordan den til enhver tid rådende estetikk legger føringer for hvilke fotografier som innlemmes og hvilke som utelates i samlingene, og derved i selve fotohistorien. Slik vil man kunne få en foto- og kunsthistorie som er mer representativ for vår tid, enn for tiden den omhandler.³⁸

Flere har hevdet at det i stor grad var private samlere som var foregangsmenn i det store gjenoppdagelsesarbeidet og den påfølgende innlemmelsen i kunstmuseet. Christopher Phillips forklarer at man kan spore dette arbeidet tilbake til antikvariateiere som på 1920- og 30-tallet samlet på vintage fotografier gjennom arbeidet med eldre og sjeldne bøker. Det er omtrent på samme tid at kunsthistorisk fagmiljø forsiktig begynner å beskjeftige seg med fotografi.³⁹ Interessen for 1800-talls fotografi var ikke stor til å begynne med, og det er talende at den franske stat den gang avviste et kjøp av en av de store samlingene som tilhørte den franske samleren Gabriel Cromer. Den eies i dag av The George Eastman House, en viktig forskningsinstitusjon innen fotografi, mens en annen samling fra denne tiden, Robert O. Doughans, nå tilhører The Princeton Art Museum.⁴⁰ To av de mest anvendte fotohistoriske utgivelser bygger på private samlinger. Beaumont Newhalls *History of Photography* bygger på MoMA's samling, mens en av de første med vektlegging av estetiske aspekter, Helmut Gernsheims *History of Photography*, tok utgangspunkt i hans egen private samling, påbegynt i 1945.⁴¹ En av de mest kjente aktører på dette feltet, André Jammes, som arbeidet i sin brors

³⁶ Crimp, "The Museum's Old, the Library's New Subject", 75.

³⁷ Solomon-Godeau, "Calotypomania", 25.

³⁸ Solomon-Godeau, "Calotypomania", 22.

³⁹ Christopher Phillips, "A Mnemonic Art? Calotype Aesthetics at Princeton", *October*, vol. 26 (Høst 1983): 43. Det er en lignende sammenheng mellom antikvarier og kobberstikk. Phillips var redaktør for *Art in America*, og underviste i fotografi ved flere læresteder.

⁴⁰ Alexander, "Photographic institutions and practices", 706; Phillips, "A Mnemonic Art?": 36.

⁴¹ Marta Braun, "A History of the History of Photography", *Photo communiqué*, vol. 2, nr. 4 (vinter 1980-81): 21.

antikvariat i Paris, startet først noen år etter dette. Han skiller seg noe ut ved at han fra starten av setter seg fore å skape en samling av det visuelt sett ypperste fra én bestemt periode, og da spesielt fransk calotypi, i stedet for å samle mer bredt som hans forgjengere hadde gjort. Han er i tillegg involvert i utstrakt formidlingsvirksomhet, både når det gjelder utstillinger og publikasjoner.⁴²

Vesentlige deler av fotohistorisk forskningsmateriale stammer altså fra private samleres fremsynte liebhaveri, en fremsynthet som antakelig har reddet utallige av disse bildene fra historiens glemsel. Et eksempel på dette er at over halvparten av fotografiene i *Before Photography* var innlånt fra private samlinger. Men dette fører til at forskning og utstillingsvirksomhet risikerer å influeres av de private samleres personlige, som oftest estetiske, preferanser. Fotohistorikeren Marta Braun hevder for eksempel at europeisk fotohistorie lenge var mindre ensidig konsentrert om mediets estetiske sider enn det som var vanlig i den amerikanske. Hun foreslår at dette kan skyldes at de fleste store europeiske fotosamlinger var offentlige.⁴³ I 1969 var Jammes medansvarlig for utstillingen *French Primitive Photography* ved Philadelphia Art Museum, og Solomon-Godeau argumenterer for at denne utstillingen og den tilhørende katalogen var: "instrumental in introducing an entire generation of American art and photography historians to the work of early French photographers."⁴⁴ Solomon-Godeau skriver samme sted at Jammes og hans samling nærmest har vært en nødvendig forutsetning for etableringen av calotypi som eget akademisk fagområde.⁴⁵ Fremstilt slik får én privat samling, og de kriterier den er bygget på, betydelige ringvirkninger innen amerikansk forskning på denne tiden. For Solomon-Godeau er dette ett av flere tilfeller som ikke bør gå upåaktet hen, for det er ikke bare betenkelig, men kritikkverdig, at kunst- og fotohistorien står i et slikt avhengighetsforhold til private interesser. Det skal også nevnes her at i tillegg til estetiske preferanser, har dette forholdet naturlig nok en økonomisk side. På 1960-tallet begynner de store auksjonshusene å selge fotografi som en selvstendig kategori, og fra 1975 gjør for eksempel Sotheby's det med regelmessighet.⁴⁶ Utstillinger og publikasjoner fører ikke bare til en økende interesse for 1800-tallsfotografiet, men også til en sterk prisstigning. Fra å ha en begrenset markedsverdi blir de historiske fotografiene ettertraktede verdigjenstander. Braun slutter av dette at: "the

⁴² Solomon-Godeau, "Calotypomania", 8-9; Phillips, "A Mnemonic Art?": 44 n. 19.

⁴³ Braun, "A History of the History of Photography": 22.

⁴⁴ Solomon-Godeau, "Calotypomania", 9.

⁴⁵ Solomon-Godeau, "Calotypomania", 8.

⁴⁶ Phillips, "A Mnemonic Art?": 44, 44 n. 18.

factors that govern the construction of photographic history are those same commercial and aesthetic criteria that govern the amassing of a photographic collection.”⁴⁷ Faglig etterrettelighet står derfor i fare for å kompromitteres fordi materialet som det forskes i bygger på både estetiske og økonomiske interesser som kan være i strid med historieskrivningens grunnprinsipper.

Utstillingen *Before Photography* ble altså arrangert i en tid hvor 1800-tallets fotografi ble gjenstand for en virkelig renessanse. Denne utviklingen innebar at man ofte konsentrerte seg om bildenes estetiske sider, til fortregning for bildenes vesentlige funksjon som meningsbærende ytring om forhold utenfor billedrammen. Et viktig anliggende hos flere av de toneangivende kritikerne som bidro til å gi *Before Photography* et negativt omdømme, var å få disse forholdene belyst og diskutert. Sentralt i deres institusjonskritikk figurerer fotografiavdelingen ved MoMA og avdelingens leder John Szarkowski. Solomon-Godeau kaller dette selv for ”a veritable leitmotif” i sine essays og forklarer det med den dominerende rollen MoMA og Szarkowski spilte i fotografiets fremvekst som kunstform i USA.⁴⁸ Flere av disse kritikerne oppfatter *Before Photography* som både et eksempel på og en legitimering av modernistisk formalistisk fotoestetikk – en fotoestetikk som museet og Szarkowski blir oppfattet som hovedeksponenter for. Szarkowski var i tillegg den som opprinnelig fikk ideen til *Before Photography*, og den som inviterte Galassi til å være kurator for utstillingen.

2.2.3 MoMA og Szarkowski

Fotografiavdelingen ved MoMA ble etablert i 1940, og da Szarkowski ble ansatt som avdelingens leder i 1962 var han den tredje i rekken. Beaumont Newhall, som hadde vært ansatt ved museet som bibliotekar siden 1929, ble avdelingens kurator i 1940. I hans tid var avdelingens aktiviteter rettet mot kunstoffotografi. Newhall forlot stillingen i 1946, og da Edward Steichen overtok i 1947 førte dette til et markant skille i avdelingens utstillingspolitikk. Hovedfokus ble nå å utnytte fotografiets egenskaper som medium for massekommunikasjon, med store tematiske utstillinger hvorav *The Family of Man* (1955) nok er den mest kjente.⁴⁹ Under Szarkowskis ledelse skjer det pånytt en endring, denne

⁴⁷ Braun, ”A History of the History of Photography”: 21.

⁴⁸ Abigail Solomon-Godeau, ”Introduction”, i *Photography at the Dock*, xxv.

⁴⁹ Peter Galassi, ”Two Stories”, i *American Photography 1890-1965: From The Museum of Modern Art* (New York: The Museum of Modern Art, 1995), 34-35. Det ble vist en rekke mindre gruppeutstillinger og noen få historiske utstillinger, men hovedinntrykket fra Steichens tid er de store temautstillinger.

gangen tilbake til en sterkere vektlegging av fotografi som kunst. I motsetning til Newhall, som konsentrerte seg om å skille ut en eksklusiv gruppe kunstnerisk motivert fotografi, valgte imidlertid Szarkowski å videreføre Steichens brede omfavning av alle typer fotografi. Men der Steichen først og fremst så fotografiets nytteverdi som et formidlingsteknisk verktøy, fokuserte Szarkowski på mediets formale eller estetiske aspekter.⁵⁰ Den sentrale teksten her er *The Photographer's Eye* (1966), som ble utgitt to år etter utstillingen med samme navn.

”This book is an investigation of what photographs look like, and of why they look that way. It is concerned with photographic style and with photographic tradition: with the sense of possibilities that a photographer today takes to his work.”⁵¹ Med disse to setningene hentet fra innledningen til *The Photographer's Eye* klargjør Szarkowski sine intensjoner med boken, men gir vel også det man kunne kalle en programerklæring for sitt videre arbeid ved MoMA. Szarkowski er ikke i utgangspunktet interessert i fotografiens innhold eller budskap – hva de forteller – for fotografiet er dårlig utrustet i så henseende, noe Szarkowski karakteriserer med begrepet ”narrative poverty”.⁵² Szarkowskis anliggende er hvordan fotografier ser ut, han er opptatt av fotografiers visuelle eller formale kjennetegn. En underliggende premisse er at fotografier har et særegent billedspråk, som skiller dem fra andre typer bilder. Dette billedspråket er én del av forklaringen på hvorfor fotografier ser ut som de gjør. Szarkowski ønsker derfor å kretse inn hva som kjennetegner fotografiet som bilde. Han gjør det i form av et begrepsapparat, eller en fotografisk poetikk, på fem punkter: the thing itself, the detail, the frame, time, vantage point. De fem begrepene representerer på den ene side ulike deler av ett problem som fotografen står overfor i sin praksis. Med andre ord hvilke former og virkemidler han har til rådighet. På den annen side danner begrepene dermed et teoretisk vokabular for det som er formalt spesifikt for fotografiet, en poetikk som kan benyttes i fotografisk diskurs. Et hvilket som helst fotografi kan derfor beskrives som løsningen av en oppgave med fem gjensidig avhengige variabler. Fotografens løsning på dette problemet, hans anvendelse av det fotografiske billedspråket, spiller slik en avgjørende rolle for hvordan det endelige fotografiet formalt fremstår. For Szarkowski bygger fotografens praksis på to kilder. For det første hans kunnskap og erfaring om fototeknikk, for det andre hans kjennskap til andre fotografier. Fotografihistorien, fotografiets tradisjon, representerer med andre ord en stor kildesamling med visuelle forelegg eller eksempler på løsninger, som fotografen bevisst

⁵⁰ Phillips, ”The Judgment Seat of Photography”: 53-54.

⁵¹ John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, 2. utg. (New York: The Museum of Modern Art, 1966), 6.

⁵² Szarkowski, *The Photographer's Eye*, 9.

eller ubevisst drar nytte av. Heri ligger et viktig prinsipp for Szarkowski; hele fotografiets tradisjon danner samlet ett stort erfaringspotensial - kunstfotografi så vel som bruksfotografi, og ikke minst 1800-talls fotografi så vel som samtidsfotografi. Alt fotografi kan på denne måten bedømmes estetisk, som formale løsninger på et universelt problem – fotografisk form. Alt fotografi blir estetisk relevant.⁵³

Om alt fotografi er estetisk relevant, skal Szarkowski da forstås dit hen at alt fotografi er kunst? Han er blitt tolket i denne retning. For Douglas Crimp er det akkurat dette som er det problematiske ved den store gjenoppdagelsen av det historiske fotografiet - at også bruksfotografiet presenteres som kunst. For dersom alt fotografi skal kunne betraktes som kunst, forutsettes det så å si at det estetiske ligger generisk i selve fotografiet, som noe essensielt og iboende. Crimp ser Szarkowskis begrepsapparat, hans forsøk på å avgrense og definere det fotografisk spesifikke, som et forsøk på å gjøre fotografiet til et modernistisk autonomt kunstmedium. I så fall er dette nok et tegn på en modernisme i forfall hevder Crimp. "When modernism was a fully operative paradigm of artistic practice, photography was necessarily seen as too contingent – too constrained by the world that was photographed, too dependent upon the discursive structures in which it was embedded – to achieve the self-reflexive, entirely conventionalized form of modernist art."⁵⁴ Crimp understreker at han med dette ikke mener at man ikke kan produsere modernistisk kunst med fotografi. Det han motsetter seg er at mediet, fotografiet som sådan, fremstilles som essensielt modernistisk, og at mediets ulike praksiser dermed reduktivt underordnes én samlebetegnelse – modernistisk kunst. Crimps anklage rettes direkte mot Szarkowski.⁵⁵ Det er imidlertid usikkerhet knyttet til spørsmålet om hvordan Szarkowski skal forstås på dette punktet. I forordet til *The Photographer's Eye* skriver for eksempel Szarkowski at bokens grunntese er at en fullgod undersøkelse av fotografisk form må innbefatte både kunst- og bruksfotografi. Dette betyr blant annet at man må ta i bruk og forske i fotografiske samlinger som bygger på andre fag- og emneområder enn det kunsthistoriske.⁵⁶ Han holder altså kunstfotografi atskilt fra andre typer fotografi. Szarkowski synes derfor ikke å innrømme alt fotografi status som kunst.

⁵³ Avsnittet ovenfor bygger på Szarkowski, *The Photographer's Eye*, 6-11.

⁵⁴ Crimp, "The Museum's Old, the Library's New Subject", 76-77. Crimp viser her til modernistisk teori om at de ulike kunstmediene defineres i henhold til de mediespesifikke karakteristika, og at kunstverket ansees som autonomt, eller uberoende av noe utenfor verket, i den grad det uttrykker en utforskning av det mediespesifikke. Særlig forbundet med den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg og hans tekst *Modernist Painting* (1960), se Greenberg, "Modernist Painting", i *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 773-779, red. av Charles Harrison og Paul Wood (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2003).

⁵⁵ Crimp, "The Museum's Old, the Library's New Subject", 77.

⁵⁶ Szarkowski, *The Photographer's Eye*, u.s.

Szarkowski skiller altså mellom kunst- og bruksfoto, samtidig som han mener begge former er viktige for en adekvat forståelse av fotografisk form. Dette til tross, Gene Thornton fremhever at det Szarkowski faktisk gjør i *The Photographer's Eye* er å overse kunstfotografiet til fordel for bruksfotografiet. Dette kommer til uttrykk i både tekst og utstilling. Utelatt er kjente kunstfotografer, mens mer anonyme yrkes- og hobbyfotografer er prioritert. Årsaken til dette er å finne i Szarkowskis tanke om at det er i hendene på "the artistically ignorant" at mediets sanne natur som grensesprengende og innovativt virkelig kommer til uttrykk.⁵⁷ Det finnes mange eksempler på hvordan man har forsøkt å manipulere fotografiet slik at det etterligner den tradisjonelle billedkunsten. Dette for å gjøre fotografiet lettere å akseptere som høykunst. Fotografer uten kunstnerisk skoleing var kanskje mer fristilt til å utnytte fotografiets nye, moderne billedspråk uavhengig av de andre billedmediene. Thornton slutter derfor at Szarkowskis tese er som følger: "photography is artistically avant-garde, unable, when properly used, to produce anything *but* modern art".⁵⁸ Thornton hevder altså, som Crimp, at Szarkowski presenterer fotografiet som et modernistisk medium per se, men at dette oppnås ved at kunstfotografiet settes i parentes. Sitatet fra Thornton gjør oss imidlertid oppmerksom på at det er noe normativt ved Szarkowskis tanker, og at dette åpner for en subjektiv intensjonalitet. For at mediet skal skape moderne kunst må det anvendes på en riktig måte. Det må ligge et ønske om å utforske og fokusere på mediets iboende egenskaper. "Not only great pictures by great photographers, but *photography* – the great undifferentiated, homogenous whole of it – has been teacher, library, and laboratory for those who have consciously used the camera as artists."⁵⁹ Szarkowski skiller, slik jeg forstår det, kunstfotografer fra andre typer yrkesfotografer. Av dette følger at yrkesfotografenes formale valg kan ha sin årsak i andre formål enn modernistisk formalisme. Det er derfor rimelig å slutte at Szarkowski ikke anser bruksfotografiet som kunstverk i seg selv, men at yrkesfotografenes bilder først og fremst har estetisk relevans som forelegg og inspirasjon.

Fotografiet har i følge Szarkowski et billedspråk som er grunnleggende annerledes enn mer tradisjonelle billedmedier. I forhold til de eldre mediene var dette billedspråket nytt og moderne. Men på hvilken måte kan dette nye og moderne beskrives, og på hvilken måte kan dette billedspråket sies å være essensielt modernistisk? Christopher Phillips viser her hvordan

⁵⁷ Szarkowski, *The Photographer's Eye*, 6.

⁵⁸ Gene Thornton, "The Place of Photography in the Western Pictorial Tradition: Heinrich Schwarz, Peter Galassi and John Szarkowski", *History of Photography*, vol.10, nr. 2 (april-juni 1986): 88.

⁵⁹ Szarkowski, *The Photographer's Eye*, 11.

flere av Szarkowskis tekster kan leses som en videreutvikling av hans tanker om at fotografiet essensielt er deskriptiv observasjon. Phillips tar utgangspunkt i det faktum at Szarkowskis poetikk ikke innbefatter en dreining mot abstraksjon, som en parallell til abstrakt maleri eller skulpturs fokus på materiell egenart. For abstraksjonens motsats, fotografisk beskrivelse, er det som dypest sett utgjør mediets selvrefererende potensial. Fotografiet er tilsynelatende en transparent beskrivelse av det kameraet er rettet mot, men kun tilsynelatende. Med de fem begrepene viser Szarkowski nettopp til fotografens valgmuligheter som en billedlig redigering av motivet. Som enkeltstående bilde er det i tillegg narrativt utilstrekkelig i forhold til den opprinnelige hendelsen, som det avgrenser i både tid og rom. Uten tekstlig supplement, som utdypende forklarer hva fotografiet viser, fungerer fotografiet snarere som et symbol på denne hendelsen. Men som symbol, både løsrevet og redigert fra en videre sammenheng, lar fotografiet seg vanskelig forankre til én utvetydig fortolkning. Narrativ utilstrekkelighet blir derfor ensbetydende med narrativ flertydighet. Phillips henviser her til Szarkowskis egen beskrivelse av fotografiets vokabular: "[a] new pictorial vocabulary, based on the specific, the fragmentary, the elliptical, the ephemeral, and the provisional."⁶⁰

Denne vektleggingen av det vage og flertydige gjør at Phillips setter Szarkowskis fotografiske poetikk i forbindelse med beslektede ideer om ubestemmelighet innen modernistisk kunst og litteratur. Szarkowskis fotografiske poetikk, som viser til det som er essensielt for fotografiet, kan følgelig sies å være i overensstemmelse med modernistisk mentalitet. I følge Szarkowski har fotografiet derfor et iboende modernistisk billedspråk, hevder Phillips. Phillips har ingen presserende innvendinger når det gjelder å anvende denne typen modernistisk fototeori på formalistisk orientert samtidsfotografi. Phillips ankepunkt er, som hos Crimp ovenfor, det han oppfatter som dominerende tendens ved MoMA under Szarkowskis lederskap: "the projection of the critical concerns of one's own day onto a wide range of photographs of the past that were not originally intended as art."⁶¹ Szarkowskis forsøk på å utarbeide en ontologi for fotografiet, og slik definere en autonom og selvrefererende modernistisk praksis for mediet, fører ufravikelig til at alt fotografi trekkes inn i en estetiserende diskurs. At Szarkowski i hovedsak er interessert i det historiske bruksfotografiet som forelegg for kunstfotografi, at han altså ikke oppfatter denne formen for fotografi som kunst, svekker ikke dette inntrykket.

⁶⁰ Szarkowski sitert i Phillips, "The Judgment Seat of Photography": 58, avsnittet bygger for øvrig på 56-58.

⁶¹ Phillips, "The Judgment Seat of Photography": 37.

2.3 Before Photography som legitimering av Szarkowskis poetikk

2.3.1 Ulike diskursive rom

Before Photography introduseres altså i et felt preget av debatt omkring fotografiets identifikasjon og tilhørighet, og utstillingen ble oppfattet som et partsinnlegg i denne debatten. Rosalind Krauss var en av kritikerne som tidlig reagerte på det hun oppfattet som en ”photographic revisionism” – en kommersialisering av fotohistorien og fototeorien hvor kunsthistorie og markert samarbeidet i etableringen av fotografiet som estetisk objekt.⁶² I artikkelen *Photography’s Discursive Spaces* (1982) arbeider hun videre med denne problemstillingen. Krauss trekker her Galassi og *Before Photography* inn i diskusjonen. Teksten er sentral i videreformidlingen av Galassis tanker. Den ble utgitt i en artikkelsamling i 1985, og er ofte sitert i fototeoretisk faglitteratur.

Krauss påpeker med tittelens flertallsendelse at fotografier opererer i ulike diskurser. ”They belong to ... separate domains of culture, they assume different expectations in the user of the image, they convey ... distinct kinds of knowledge.”⁶³ Hvilken diskurs et fotografi tilhører er derfor av praktisk betydning - vi bruker og leser fotografier på forskjellig måte, alt ettersom den diskursive sammenheng de inngår i. Å plassere et fotografi i korrekt diskurs er i tillegg av fotohistorisk relevans; det avgjør valg av metode, bruk av teori, hvilke spørsmål vi stiller overfor forskningsobjektet og følgelig hvilke konklusjoner som trekkes. Krauss finner derfor grunn til å betegne kunstinstusjonenes gjenoppdagelse av 1800-tallets fotografi som en ”historical reconstruction”.⁶⁴ For på samme måte som Crimp ovenfor, argumenterer Krauss for at museene, gjennom å isolere fotografiene fra den opprinnelige diskursive sammenheng, overfører dem til en ny, ahistorisk diskurs, den estetiske. Her fokuserer Krauss på fotografisk materiale brukt innen geologisk og topografisk kartlegging, oppgaver hvor mediets beskrivende og dokumenterende egenskaper ble nyttegjort. Krauss’ innledende eksempel er Timothy H. O’Sullivans (1840-1882) fotografi *Tufa Domes* fra 1867 (ill.2). Et fotografi hun fører tilbake til diskurser for 1800-tallets empiriske vitenskaper, men som i Krauss’ samtid

⁶² Se introduksjonsessay skrevet av Rosalind Krauss og Annette Michelson, ”Photography: A Special Issue”, *October*, vol. 5, (Sommer 1978): 3-5. Krauss var med å starte tidsskriftet *October*, og var professor i kunsthistorie ved Hunter College i New York. Har utgitt flere toneangivende kunsthistoriske bøker.

⁶³ Rosalind E. Krauss, ”Photography’s Discursive Spaces” (1982), i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, pb. utg. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985), 132.

⁶⁴ Krauss, ”Photography’s Discursive Spaces”, 134.

presenteres i henhold til den kunsthistorisk definerte genren landskapsfotografi. Det er i denne forbindelse at Krauss henviser til *Before Photography* som et viktig eksempel på en slik kunsthistorisk forvrengning av topografisk fotografis historieskrivning.

”The object here is to show that photography was not a bastard left by science on the doorstep of art, but a legitimate child of the Western pictorial tradition.”⁶⁵ Dette er et av de hyppigst siterte partier fra Galassis tekst. Krauss tolker setningen som en indikasjon på at *Before Photography* er et forsøk på å vise at fotografiet med nødvendighet er hjemmehørende i den estetiske diskurs. ”Legitimations ... demand the demonstration of the internal, generic necessity of such membership.”⁶⁶ Sammenhengen som sitatet fra *Before Photography* inngår i antyder imidlertid at Galassis argumentasjon her er forvansket. Galassi har her vist til at man i historiske fremstillinger tradisjonelt har vektlagt avstanden og forskjellene mellom fotografiet og maleriet. Når det gjelder fotografiets forhistorie, har man redegjort for utviklingen av kjemi, teknikk og ulike mekaniske hjelpemidler for billedkunsten. Det har riktignok vært forsøkt å trekke inn mulige estetiske aspekter ved denne forhistorien, men da på en lite tilfredsstillende måte. Fotografiet har altså i hovedsak vært forklart som produkt av teknisk utvikling. Når det gjelder fotografiets innflytelse på maleriet i annen halvdel av 1800-tallet, blir dette derfor fremstilt som at maleriet lar seg påvirke, utenfra, av et mekanisk billedmedium uten tilknytning til estetiske tradisjoner.⁶⁷ Det er mot denne bakgrunnen Galassis uttalelse om legitimitet bør forstås. Galassi ønsker å sannsynliggjøre at den fotografiske oppfinnelsen ikke var fremmed for de tradisjonelle billedkunster – en bastard – men tvert i mot kan ha vært tilskyndet av estetiske utviklingstendenser. Dette gir ikke grunnlag til å slutte at Galassi fremholder at fotografisk praksis med nødvendighet tilhører en estetisk diskurs, slik Krauss tolker ham.

Galassi er her mer samstemt med Krauss enn vi får inntrykk av gjennom hennes utlegning. Et av fotografiene som ble vist i *Before Photography* er *Prærien ved bredden av Red River mot sør*, (1858) av Humphrey Lloyd Hime (1833-1903) (ill. 3). I nedre del av bildet strekker prærien seg utover som et mørkegrått belte uten tegn til bebyggelse, vegetasjon, dyr eller mennesker. Bildets øvre del viser en lysere grå himmel uten skyer. Horisontlinjen avtegner seg nokså vannrett, slik at himmel og prærie fordeles omtrent i forholdet 2:1. De to feltene

⁶⁵ Galassi, *Before Photography*, 12.

⁶⁶ Krauss, ”Photography’s Discursive Spaces”, 135.

⁶⁷ Galassi, *Before Photography*, 11-12.

fremstår som to flater i ulike gråtoner, med kun vage antydninger til dybde. Krauss trekker frem flere slike eksempler fra utstillingen; Samuel Bourne (1834-1912) fotografi av en vei i Kashmir; Aguste Salzmans (1824-1872) fotografi av Tempelveggen i Jerusalem; O'Sullivan's fotografier av klippeformasjoner i Wyoming (ill. 4-6). Felles for disse fotografiene er at motivene kan oppfattes som flate, formale komposisjoner av grafiske felt i gråtoner. Krauss konklusjon er derfor: "When viewing the evidence on the walls of the museum, we have no doubt that Art has not only been intended but has also been represented – in the flattened, decoratively unifying drawing of 'analytic' perspective."⁶⁸ Galassi har imidlertid selv argumentert for at en slik slutning nok er omtvistelig. I en kommentar til Himes fotografi redegjør Galassi for at Himes arbeidet som landmåler og fotograf, og at fotografiet skriver seg fra en geologisk kartleggingsekspedisjon. Når det gjelder paralleller til moderne kunst skriver Galassi: "Radical formal simplicity is such an important element of modern art that one almost instinctively views Hime's photograph as a bold, adventurous work. The picture, however, is probably best understood as a competent description of an intractably empty landscape."⁶⁹ Galassi plasserer slik, som Krauss, Himes fotografi av prærien i en geologisk, empirisk diskurs.

Ved å sammenholde Krauss og Galassi blir det klart at Krauss i sin vurdering av *Before Photography* utelater aspekter ved Galassis argumentasjon. Krauss' oppmerksomhet er hovedsakelig rettet mot hvordan utstilling og katalogtekst må defineres i henhold til den diskursive sammenhengen de fungerer i, og hvilke konsekvenser dette har. Galassis henvisning til fotografiernes opprinnelige status som bruksfotografi overskygges, sågar utlignes, av hans ståsted innenfor museets vegger: "within this space it is constituted as a representation of the plane of exhibition, the surface of the museum, the capacity of the gallery to constitute the objects it selects for inclusion as Art."⁷⁰ Krauss understreker med dette at museet ikke er et felt hvor utstillinger, publikasjoner og annen aktivitet formidles passivt og nøytralt, men nettopp er et diskursivt rom hvor slike aktiviteter både produseres og oppfattes i henhold til regler, begreper og kunnskap etablert gjennom praksis. For eksempel rammes fotografiene inn med passepartout og presenteres i henhold til gjeldende utstillingskonvensjoner (ill. 7). Dette skaper forventninger om at bildene på veggen er fremsatt som kunst, og de erfares deretter. Bruksfotografiene i *Before Photography*

⁶⁸ Krauss, "Photography's Discursive Spaces", 135. Jeg redegjør nærmere for analytisk perspektiv i punkt 3.3.

⁶⁹ Galassi, *Before Photography*, 139.

⁷⁰ Rosalind E. Krauss, "Photography's Discursive Spaces", 134.

reproduseres så å si som kunstfotografi i kraft av museets (Galassis) seleksjon og eksponering, til tross for (og til fortrenning for) informasjon og kunnskap om bildenes opprinnelige diskursive sammenhenger. Krauss slutter seg med andre ord til Crimps uttalelse om at museets vegg endrer måten vi ser fotografiene på.

2.3.2 Reproduksjon av kunstfotografi gjennom museets medusablikk

Christopher Phillips' diskusjon av Szarkowskis poetikk (se avsnitt 2.2.3) er hentet fra artikkelen *The Judgement Seat of Photography* (1982). Hovedtemaet her er nettopp den diskursive definisjon av fotografier som kunst gjennom museets "transfiguring gaze".⁷¹ Artikkelen gir en historisk fremstilling av utviklingen ved MoMA som kulminerer med Phillips presentasjon og resolute avvisning av *Before Photography*. Phillips tar utgangspunkt i Walter Benjamins tese om at kunstens aura vil forsvinne som følge av ny og utvidet bruk av reproduksjonsmedier. Tanken er at reproduksjonsmulighetene reduserer betydningen av alt man forbinder med det unike ved kunstverket: dets fysiske eksistens, dets ekthet, dets magiske forbindelse med kunstnerhånden, eller med Benjamins ord, "verdien av dets Her og Nå."⁷² Det utopiske håpet er at dette vil føre til en positiv og mer demokratisk spredning av kunst til folk flest.

O'Sullivan's ekspedisjonsfotografier danner, som hos Krauss ovenfor, et omdreiningspunkt for fremstillingen. Phillips viser til at det var fotografen Ansel Adams som først tok initiativ til å utstille O'Sullivan's bilder, sammen med andre 1800-talls fotografer fra pionertiden i det amerikanske vesten, i San Francisco i 1940. Denne utstillingen kan i følge Phillips anees som den første spore til estetiseringen av historisk bruksfotografi som først brer om seg flere tiår senere. Utstillingen var et samarbeid med Beaumont Newhall, og fotografiene ble vist ved MoMA to år senere. Både hos Adams og Newhall ser Phillips en tendens til at et utvalg av 1800-tallets fotografi overveiende diskuteres formalt. Fotografienes materielle betingelser berøres i mindre grad, og bruksfotografiet defineres innen en dialektisk modernistisk tradisjon. I tillegg peker også Phillips på at fotografiene rammes inn og presenteres på samme

⁷¹ Phillips, "The Judgment Seat of Photography": 30.

⁷² Walter Benjamin, "Kunstverket i reproduksjonsalderen", i *Kunstverket i reproduksjonsalderen: essays om kultur, litteratur, politikk*, utvalgt og overs. av Torodd Karlsten, 2. utg. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975) ,38; og 39: "det som forsvinner i den tekniske reproduserbarhets tidsalder er kunstverkets aura."; Phillips henviser til Theodor Adorno som argumenterer for at Benjamin her har hatt en for stor fremtidsoptimisme, i og med at reproduksjonsmidlene har sitt utspring i den kapitalistiske sfære, se Phillips, "The Judgment Seat of Photography": 30.

måte som grafisk kunst. "[T]hey were given precisely the same status: that of objects of authorized admiration and delectation."⁷³ Benjamins tanker om at den fetisjistiske diskursen rundt det unike kunstobjektet var avskrevet gjennom fotografiets mangfoldiggjøring av utallige kopier, blir her tilsidesatt ved at selv fotografier gjøres til unike, auratiske kunstobjekter.

Både forestillingen om å føre fotografihistorien gjennom historisk ordnende tradisjonslinjer, formalt definert, og den diskursive konstruksjonen av bruksfotografier som autonome kunstobjekter ser Phillips gjenopptatt og utvidet 20 år senere. Szarkowskis tekster og kuratorvirksomhet, hans poetikk, hans definisjon av fotografiets billedspråk som essensielt modernistisk, innebærer for Phillips at alt fotografi etterhånden gis en plass på museets vegger. "Unfortunately, since photography has never been simply, or even primarily, an art medium – since it has operated both within and at the intersections of a variety of institutional discourses – when one projects a present-day art-critical method across the entire range of the photography of the past, the consequences are not inconsiderable."⁷⁴ Fotohistorisk, for eksempel, blir en estetisk selektiv og reduktiv vektlegging i beste fall ufullstendig. Phillips henviser her til *Before Photography*, og karakteriserer utstillingen som et forsøk på å gi Szarkowskis mer løselig baserte ideer et historiefaglig, vitenskapelig fundament.⁷⁵

Phillips angir Galassis målsetning som tosidig. På den ene side skal fotografiet føres tilbake til en forhistorie i billedkunsten, og dermed gis legitimitet som kunstmedium. På den annen side skal det underbygges at mediet har et iboende, modernistisk billedspråk. Phillips hevder at Galassi i sin fremstilling av fotografiets forhistorie, for å kunne gi mediet en slik legitimitet, avviser at oppfinnelsen av fotografiet springer ut fra annet enn rent kunstneriske beveggrunner. Altså en avvisning av vitenskapelige, samfunnsmessige og økonomiske faktorer. Galassis tekst støtter imidlertid ikke en slik vurdering. Etter min oppfatning foretar Galassi en avgrensning, og ikke en avvisning. Når det gjelder vitenskapelige aspekter ved fotografiets genese skriver han: "These developments are obviously relevant to the invention of photography...But these technical experiments and enthusiasms answer only one side of

⁷³ Phillips, "The Judgment Seat of Photography": 38, 37-38 ; Stuart Alexander skriver at O'Sullivan inntil da kun var kjent for dokumentasjon av Borgerkrigen i USA, og at Adams var den som gjenopplaget O'Sullivans ekspedisjonsfotografi; Alexander, "Photographic institutions and practices", 706 n. 18.

⁷⁴ Phillips, "The Judgment Seat of Photography": 59-60.

⁷⁵ Phillips gjentar den samme karakteristikkene, og negative vurdering, av *Before Photography* et år senere (1983) i Phillips, "A Mnemonic Art?": 40.

the question.”⁷⁶ Galassi imøtegår Phillips’ kritikk, på forhånd, ved å understreke at fotografiet sannsynligvis er et produkt av en rekke kryssende samfunnsmessige, vitenskapelige, politiske og kulturelle faktorer. ”The best writers have recognized that these traditions are social and artistic as well as scientific.”⁷⁷ Det er etter slik å ha redegjort for, og samtykket i, at fotografiets historie utspiller seg mot et broket bakteppe, at Galassi foreslår å avgrense sitt prosjekt til å undersøke hvordan utviklingen innen billedkunsten kan ha vært medvirkende til at fotografiet ble oppdaget.

Phillips synes derfor, som Krauss, å gi en presentasjon av *Before Photography* som forenkler Galassis argumentasjon på sentrale punkter. Han ønsker kanskje på denne måten å rette oppmerksomheten mot implikasjonene av museets medusablikk. For gjennom en slik - selektiv og reduktiv - omskrivning av katalogtekstens aller første side, fremstår *Before Photography* som innbegrepet på museets - selektive og reduktive - estetisering. Når det gjelder kuratorpraksis ved MoMA, skaper Phillips dermed en tydelig linje mellom Newhall/Adams, Szarkowski og Galassi. Det felles berøringspunktet er lærdommen om at fotografiet dypest sett er estetisk bestemt, både i sin opprinnelse og essens. Phillips konkluderer som følger: ”this version of photographic history is, in truth, a flight from history, from history’s reversals, repudiations, and multiple determinations.”⁷⁸ Man kan hevde at Phillips selv har foretatt en mindre flukt fra historien, og at *Before Photography*, også hos ham, er lest i lys av det diskursive rommet den inngår i; et rom hvor O’Sullivans fotografier allerede er investert med kunstverkets aura.

2.3.3 Ideologisk naturalisering

Både Krauss’ og Phillips’ vurdering av *Before Photography* viser altså tegn til at Galassis katalogtekst har gjennomgått en viss redigering eller omskrivning. I en artikkel om Krauss’ essaysamling, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, skriver Craig Owens dette: “Krauss has effectively produced a monolithic modernism which denies all

⁷⁶ Galassi, *Before Photography*, 11.

⁷⁷ Galassi, *Before Photography*, 11. Galassi henviser f.eks. i katalogens bibliografi blant andre til Walter Benjamin og Gisèle Freund, begge forfattere som har satt fotografiet inn i en bredere samfunnsmessig sammenheng.

⁷⁸ Phillips, “The Judgment Seat of Photography”: 63.

difference, heterogeneity, contradiction...”⁷⁹ Krauss’ prosjekt handler i stor grad om å logisk demonstrere at det essensielle, sammenhengende og enhetlige – det som sentrale kunsthistoriske begreper som stil, autor, oeuvre, genre, medium, og tradisjon signaliserer - er et resultat av modernistisk mytedannelse, skriver Owens. Han finner det derfor tankevekkende at hennes tekster på sett og vis skaper lignende myter om enhet og sammenheng. ”[H]er procedure throughout these essays is to produce coherence out of incoherence, unity out of diversity.”⁸⁰ Owens foreslår at Krauss’ hensikt er å skape en motpolsituasjon mellom endimensjonal modernisme og mangesidig postmodernisme. Det er rimelig å lese Krauss’ og Phillips’ omskrivning av Galassis argumentasjon, som fjerner ethvert avvik mellom Galassi og Szarkowski, på tilsvarende måte. Owens slutter seg til store deler av Krauss’ argumentasjon. Han ønsker imidlertid en ideologisk kritikk som er basert på retorisk, i stedet for logisk, analyse. En kritikk som ikke avgrenses til å påvise uoverensstemmelser, feiltakelser og mangler, men som spør hvorfor og undersøker bakenforliggende motiv og årsak.

Solomon-Godeau foretar en slik utforskning av ideologisk determinasjon i flere av sine tekster. Blant annet av den institusjonelle iscenesettelsen av 1800-talls fotografi, hvorigjennom dets status som estetisk objekt naturaliseres. Naturaliseres fordi: ”Aestheticism is an ideology, whatever fantasies art and photography historians may have about it.”⁸¹ I *Tunnel Vision* gir Solomon-Godeau en mer inngående analyse av *Before Photography* enn den hos Krauss og Phillips. Som Phillips, argumenterer Solomon-Godeau for at utstillingen skal tjene som historiografisk legitimasjon av Szarkowskis poetikk. Solomon-Godeaus påstand er dog at *Before Photography* undergraver, snarere enn understøtter, Szarkowskis forsøk på å overføre mediespesifikk formalisme til fotografiet. Gjennom flere eksempler viser hun hvordan *Before Photography* demonstrerer begrensningene ved et ensidig formalistisk fokus på billedflaten. Solomon-Godeau savner informasjon om historisk kontekst, hun stiller spørsmål ved Galassis avgrensninger, og hun oppfatter hans forsøk på formal karakterisering av fotografiet som ufullstendig. Felles for Solomon-Godeaus innvendinger er at Galassis fotohistoriske prosjekt innebærer betydelige utelatelser til fordel for en ensidig fokusering på

⁷⁹ Craig Owens, ”Analysis Logical and Ideological”, i *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, red. av Scott Bryson, Barabara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock, pb. utg. (Berkeley: University of California Press, 1992), 278.

⁸⁰ Owens, ”Analysis Logical and Ideological”, 277; Douglas Crimp karakteriserer sin egen kritikk på lignende måte. Den har selv et islett av formalisme som vises i at kunstinstitusjonen presenteres som autonom, enhetlig og upåvirkelig, mens situasjonsbetingede faktorer, som bryter med dette bildet, og muligheten for at disse kan gi reelle endringer i praksis, underkommuniseres. Crimp, ”Photographs at the End of Modernism”, 25.

⁸¹ Solomon-Godeau, ”Calotypomania”, 23.

fotografienes formale egenskaper. Dette fører til: “a relentless narrowing of the field that suppresses or eliminates social history, cultural history, and finally, art history.”⁸² Det underliggende ankepunkt for Solomon-Godeau er at disse utelatelsetene er en konsekvens av at *Before Photography* er et slags bestillingsverk, hvor vitenskapelig kvalitet og etterrettelighet er underordnet oppdragets spesifisering – å legitimere Szarkowskis poetikk og preferanser.

Galassis utvalg av fotografier for utstillingen (O’Sullivans fotografier blir også her trukket frem) er for Solomon-Godeau en indikasjon på dette oppdraget. De er så godt som alle allerede kanonisert som fotohistoriske, estetiske mesterverk, til tross for en mer prosaisk opprinnelse som bruksfotografi. Galassis tese belegges altså med fotografier hvor økonomiske og ideologiske investeringer står på spill. Owens fremheving av retorisk analyse handler blant annet om å forstå kulturfenomener i lys av slike investeringer – investeringer motivert av begjær og makt.⁸³ I artikkelen *Canon Fodder: Authoring Eugène Atget*, tolker Solomon-Godeau den estetiske kanoniseringen av Atgets bruksfotografi nettopp som produkt av begjær- og maktstrategier. Estetiseringen lar seg imidlertid kun gjøre ved å omgå, skjule og benekte elementer ved bruksfotografiet som vanskeligst lar seg innordne i en estetisk diskurs. Dette gir seg uttrykk i en ”textual anxiety”. En form for brist og dermed uro i fremstillingen, som vitner om at det vi har foran oss er en historisk konstruksjon, ideologisk naturalisert. Årsaken er å finne i det tilgrunnliggende begjæret: ”Desire obeys its own laws... desire collapses, eclipses, or elides all other considerations.”⁸⁴ Begrepet kanon betegner en form for norm, rettesnor eller lov. Solomon-Godeau henviser til Szarkowskis poetikk som et normativt utgangspunkt for en modernistisk, fotografisk kanon. Den danner basis for utvelgelse og vurdering av både historisk fotografi og samtidsfotografi, med andre ord basis for fotografiets kunsthistorie.⁸⁵

Kanondannelse er altså en diskursiv praksis med store begjærsmessige investeringer og føringer, men er også et uttrykk for makt. Solomon-Godeau peker her på at timing er et avgjørende aspekt, for kanonisering av bruksfotografiet er først mulig når en rekke faktorer (hvorav flere er gjennomgått ovenfor i dette kapitlet) til sammen inngir den tilstrekkelig makt og tyngde:

⁸² Solomon-Godeau, ”Tunnel Vision”, 175.

⁸³ Owens, ”Analysis Logical and Ideological”, 277-280.

⁸⁴ Abigail Solomon-Godeau, ”Canon Fodder: Authoring Eugène Atget” (1986), i *Photography at the Dock*, 31, 30-31.

⁸⁵ Abigail Solomon-Godeau, ”Canon Fodder: Authoring Eugène Atget”, 40-51.

the articulation and consolidation of modernism as *the* photographic aesthetic, the arthistoricization of photographic scholarship and its repositioning within the university and art museum, the development of a market (however erratic) for photography-as-fine-art, and the institutional requirement of both market and museum for authorities to underwrite, legitimize, and support their discourses.⁸⁶

I en artikkel om Michel Foucaults diskusjon av diskursiv praksis, skriver Hayden White at det opprettholdende prinsipp for enhver diskurs er at dens vilkårlighet som situert ytring tilsløres. For at den kunnskap som konstitueres gjennom diskurs skal fremstå som sann, nøytral gjengivelse av fakta, må dens utspring i begjær og makt fortrenses. Slik institusjonaliseres ideologi gjennom diskurs, som ubetinget viten - som natur.⁸⁷ Faktorene som Solomon-Godeau viser til inngår nettopp i en slik diskursiv naturalisering, her av fotografiet som estetisk objekt. Galassi har i Solomon-Godeaus fremstilling til oppgave, som historiefaglig autoritet, å legitimere Szarkowskis kritiske rammeverk og formalistiske kanondannelse. *Before Photography* bidrar, slik forstått, til å styrke den maktposisjon som er nødvendig for å tilfredsstillende begjæret om at 1800-tallets bruksfotografi skal få status som kunst. Samtidig skjules både maktutøvelsen og det motiverende begjæret i historiografiens nøytrale, vitenskapelige fremstilling.

Utelatelsene, uoverensstemmelsene og det mangelfulle – den tekstlige uroen - som Solomon-Godeau mener å finne i Galassis tekst, virker imidlertid forstyrrende på en slik naturalisering. I stedet for å fremstå som desinteressert og etterrettelig, indikerer uroen at fremstillingen bygger på, er drevet frem og påvirket av begjær- og maktbaserte interesser. Dermed avsløres *Before Photography*, ifølge Solomon-Godeau, som en ideologisk styrt revidering av kunst- og fotohistorien. Galassis utvalg fra fotografisk kanon blir her avgjørende for Solomon-Godeau. *Before Photographys* tese favoriserer, gjennom utelatelsene, fotografi som samsvarer med Szarkowskis poetikk. Samtidig illustreres tesen med et utvalg av fotografier, fra private og institusjonelle samlinger, som også samsvarer med dette formalistiske rammeverket. Slik oppstår et nettverk av gjensidig påvirkning, hvor sluttresultatet er en styrket fotografisk kanon som befester fotografiens verdi og prestisje som kunstgjenstander. Solomon-Godeaus

⁸⁶ Solomon-Godeau, "Canon Fodder: Authoring Eugène Atget", 37; Ifølge Solomon-Godeau var kombinasjonen av disse faktorene oppnådd i særskilt grad ved MoMA, bl.a. med tanke på Szarkowskis poetikk og museets posisjon, hvilket setter Szarkowski i en særstilling mht. makt. Hun viser her til at Martha Rosler har kalt MoMA for "Modernismens Kreml".

⁸⁷ Hayden White, "Michel Foucault", i *Structuralism and Since: From Lévi Strauss to Derrida*, 81-115, red. av John Sturrock, pb. utg. (Oxford: Oxford University Press, 1979), 86-89.

konklusjon er derfor entydig: ”*Before Photography* provides exactly the thesis that MOMA [sic] requires: to wit, that the history of photography, essentially and ontologically is not only engendered by art, but is in fact inseparable from it.”⁸⁸ Solomon-Godeau slutter seg med andre ord til Krauss og Phillips i vurderingen av *Before Photography*. Til tross for at Galassi ikke hevder at fotografiet med nødvendighet tilhører en estetisk diskurs, men tydelig understreker fotografiens ulike bruksområder, blir teksten fremstilt som en argumentasjon for det motsatte. Innenfor museets estetiserende rammer må *Before Photography* forstås som en demonstrasjon på at fotografiet som sådant er et estetisk medium – både i dets utspring og essens. Deres utlegning av Galassis katalogtekst synes derfor å være kontekstuel bestemt.

2.4 Essens eller kontekst – bilde eller ramme

Dette er altså noen vesentlige og historisk spesifikke forhold ved det feltet *Before Photography* introduseres i: en økende tendens til å presentere 1800-tallets bruksfotografi innenfor kunstinstitusjonelle rammer; MoMA’s og Szarkowskis sentrale rolle i utviklingen av en fotohistorie med vektlegging av fotografiene som estetiske objekter; en politisk motivert postmoderne kritikk i opposisjon til denne rådende modernistiske kritikk. Den postmoderne kritikken, her representert ved Crimp, Owens, Krauss, Phillips og Solomon-Godeau, søker vekk fra et slikt verksorientert fokus og mot en forståelse av verkets kontekstuelle betingelser som de primære meningsproduserende faktorer – en bevegelse fra verk til ramme, fra essens til kontekst.

Owens skriver at dette skiftet sammenfaller med det metodologiske skiftet, fra logikk til retorikk, som han har vist til. Retorisk analyse undersøker ikke en kulturell praksis som en isolert enhet eller struktur, som er sann eller usann, men tolker den som en funksjon av den sammenheng den inngår i. Analyse av retorikk gir slik mulighet for økt forståelse av det ideologiske fordi: ”the purpose of rhetoric is *not* ‘to ascertain an intersubjective truth, but to enlist support for a particular system of values.’ ”⁸⁹ Som vist ovenfor er *Before Photography* hos flere av kritikerne lest i lys av dens spesifikke kontekst. Utstillingen blir hos disse tolket nettopp som et retorisk grep til støtte for et bestemt system av verdier: Szarkowskis formalistisk orienterte poetikk.

⁸⁸ Solomon-Godeau, ”Tunnel Vision”, 175.

⁸⁹ Owens, ”Analysis Logical and Ideological”, 279; Owens siterer her fra Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders* (1983).

Owens innfallsvinkel gjelder selvfølgelig også kritikernes tekster, som kan leses tilsvarende som retorisk tilrettelagt argumentasjon for et bestemt ideologisk ståsted. Vi har sett at kritikerne på flere punkter har vært selektive og reduktive i sin fortolkning av Galassi. Selektive og reduktive i en slik grad at det kan karakteriseres som en strategisk omskrivning hvis formål er å overbevise om en estetisert fotohistories fallitt. Derigjennom oppnår man hovedmålet som er å fremheve det fordelaktige ved en kontekstuell, materialistisk og tverrfaglig fotohistorie. Solomon-Godeau avslutter følgelig sin anmeldelse med å hevde følgende: "The history of photography is preeminently the history of its uses, and it is the very diversity of those uses that is being collapsed into the all-embracing rubric of art."⁹⁰ Solomon-Godeau uttrykker seg konstaterende. Det som fremsettes som en påstand, fremstår dermed som naturalisert faktum: fotohistorisk befatning gjelder i hovedsak det utenfor billedrammen. Men sitatet viser også at disse kritikerne responderte på én bestemt historisk situasjon. Kunstinstitusjonenes dominans når det gjaldt presentasjon, definisjon og forskning, førte til en konsentrasjon om estetiske aspekter ved fotografiet. Det er betegnende for kritikernes oppfatning av dette forholdet at det blir beskrevet som: "the annexation of the history of photography...." og som: "an art-historical straitjacket which effectively limits and constrains the kinds of inquiry and analysis one might otherwise make."⁹¹ Estetisk fokus ble altså oppfattet som et hinder for utvikling av en mer dyptpløyende forståelse av mediet.

Richard Bolton peker på at disse kritikernes institusjonskritikk - ved å vise hvordan kunnskap konstitueres gjennom motivert seleksjon - demonstrerer hvordan meningsdannelse nærmest er en kamp: "a contest, created out of opposition and negotiation."⁹² Kritikernes argumentasjon kan derfor best forstås som en aktivisme for å gi fotohistorisk og fototeoretisk praksis en utvidet forståelseshorisont. Krauss bemerker selv "the often combative posture"⁹³ ved sine tekster, og kritikernes retorikk reflekterer nok hvor presserende man oppfattet de historisk spesifikke utfordringer. I kampen om å lokalisere fotografiets meningsproduksjon – som estetisk og essensiell eller diskursiv og kontekstuell – var disse aktivistenes innsats viktig som

⁹⁰ Solomon-Godeau, "Tunnel Vision", 175; Når det gjelder diskurs som uttrykk for ideologi skriver Barbara Johnstone bl.a.: "Using *be* in the simple present tense is a way of presenting a claim as universally and hence incontrovertibly true.", Barbara Johnstone, *Discourse Analysis*, pb. utg. (Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2002), 47-48.

⁹¹ Solomon-Godeau, "Tunnel Vision", 173; og Solomon-Godeau, "Canon Fodder: Authoring Eugène Atget", 47.

⁹² Richard Bolton, "Introduction", i *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, red. av Richard Bolton, (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1989), xii; Tanken om at kritikernes aktivitet kan karakteriseres som aksjonistisk er hentet fra Bolton, sst.

⁹³ Rosalind E. Krauss, "Introduction", i *The Originality of the Avant-Garde*, 5.

motvekt og korrektiv til den estetiserende slagside som kunstinstitusjonene utvilsomt må ha representert. På den annen side minner ordet kamp også om at engasjement og edle motiver gjerne leder til forenklede kontrastering. I kritikkens behov for å argumentere mot en ensidig estetisering av fotografiet, synes mulighetene for å diskutere fotografiet som bilde å ha blitt marginalisert. Mary Warner Marien bemerker i den forbindelse følgende: “Working from entirely different perspectives, some contemporary critics have, perhaps unintentionally, ratified photographic transparency by insisting that photographic meaning is constructed entirely outside and beyond the camera.”⁹⁴ At fotografiet i forhold til andre billedmedier i særskilt grad er en transparent representasjon av det som avbildes, bidrar i følge Marien til at disse kritikerne retter oppmerksomheten mot det som ligger utenfor bildet. Vektleggingen av fotografiet som kontekstuellet betinget fører dermed til at fotografiet, materielt og essensielt sett, så å si opphører å eksistere. Fotografiet gjøres så transparent at det usynliggjøres - som bilde.

Disse to momentene ved den postmoderne fototeorien, på den ene side en viktig og påkrevd fokusering på fotografiets kontekstuelle ramme, men på den annen side en forbigåelse av det som er innenfor rammen, preger naturlig nok også disse kritikernes lesning av *Before Photography*. I den grad utstillingsaktiviteten ved MoMA fører til at bruksfotografiet reduseres til estetiske objekter, er kritikernes bidrag en vesentlig påminnelse om bildenes opprinnelige betydningsgrunnlag. Dette oppnås imidlertid ved det man kan hevde er en ensidig og begrensende vektlegging av deler av Galassis argumentasjon i *Before Photography*. Det som her forbigås, og slik usynliggjøres, er aspekter ved Galassis tekst som bryter med kritikernes fremstilling av hans tese. Dermed utelukkes avgjørende informasjon som kunne ha gitt en mer nyansert forståelse av hva som her sies om bildene innenfor rammen. For, som det vil fremgå av det følgende, i Galassis fremstilling av forbindelsen mellom det tidlige friluftsmaleriet og fotografiet, legges det mindre vekt på formale berøringspunkter enn man får inntrykk av gjennom lesning av motdiskursens kritikk.

⁹⁴ Mary Warner Marien, *Photography and Its Critics: A Cultural History, 1839 – 1900*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 8.

3 Å portrettere et landskap – friluftsmaleriets frembrudd

3.1 *Before Photography* i lys av friluftsmaleriet

Som vist i forrige kapittel ble *Before Photography* av en rekke kritikere ensidig fremstilt som et formalistisk prosjekt. Men en slik forståelse av Galassis anliggende førte til problemer i møtet med utstillingen. Fordi man antok at forbindelsen mellom utstillingens malerier og fotografier var å finne i en snever formal sammenligning av bildene, kom man til kort – bildene var for forskjellige. Solomon-Godeau, med flere, uttrykte derfor frustrasjon over at en formal sammenligning av bildene ikke gav mening. Problemet oppstår fordi Solomon-Godeau tar som utgangspunkt at Galassis tese utelukkende bygger på bildenes utseende: "The notion that meaning is a stable quantity that resides within the image itself..."⁹⁵ Tilgrunnliggende for problemet er, som vist, at Solomon-Godeau med flere leser *Before Photography* i lys av én bestemt kontekst alene: modernistisk formalisme knyttet opp mot MoMA.

Allerede i et intervju i forkant av utstillingen fortalte imidlertid Galassi at maleriene og fotografiene skulle stilles ut i separate rom. Han understreket at det ikke var lagt opp til en direkte sammenligning mellom de to mediene: "there is no question of painters directly influencing photographers. It is more a question of a way of looking at things that was shared by the more innovative painters and the early photographers." Dette gjentas i utstillingskatalogen: "In general, the relationship between the paintings and photographs shown here is one of shared artistic outlook, not direct influence...." Galassi uttrykker videre om bildene: "In the specific context of their own time, they are symptomatic of changing artistic values – of an embryonic spirit of realism."⁹⁶ Dette betyr at Galassis anliggende ikke er avgrenset til bildenes formale karakteristika som sådan. De formale karakteristika er interessante i egenskap av at de er symptomer på endrede holdninger til representasjon. Det er disse endringene Galassi søker påvist i utstillingens friluftsstudier. I det påfølgende vil det derfor presenteres en alternativ kontekst for *Before Photography*: friluftsmaleriet slik det vokste frem i tiden før og etter 1800.

⁹⁵ Solomon-Godeau, "Tunnel Vision": 173.

⁹⁶ Gene Thornton, "A Startling Thesis About The Origin of Photography", *The New York Times*, (3. mai 1981): 27 og 31; Galassi, *Before Photography*, 140 og 19.

I et selvportrett av Léon Cogniet får vi et innblikk i den franske malerens dagligliv under hans studieopphold i Roma mellom 1817-1822 (ill. 8). I et lite, høyloftet rom står kunstneren lent mot sengen og leser sitt første brev hjemmefra. I tillegg til enkel møblering ser vi et utvalg av Cogniets eiendeler spredt omkring i rommet. Til høyre, over reisekisten, henger historiemalerens rekvisitter, sverd, skjold og hjelm. Ved skrivebordet står lerreter og annet maleutstyr. På en hylle over sengen et utvalg bøker, og like ved en gitar. Ved stolen finner vi hatt og stakk. Rommet er belyst av dagslyset som strømmer inn gjennom vinduet helt bakerst i rommet. Det er dit mot bildets fokuseringspunkt at vårt blikk til slutt rettes. De øvre vinduslemmer er lukket, mens i den nedre delen står både vinduer og lemmer på vidt gap. Gjennom denne åpningen ser vi ut på landskapet utenfor. I lyse farger, blå, nesten hvit himmel over en gulgrønn åsside, en gruppe sypresser og en liten hvit bygningsstruktur. Både Galassi og Jeremy Strick har påpekt at dette skimrende billedfeltet bakerst i Cogniets selvportrett minner om det tidlige friluftsmaleriet slik det ble praktisert i Italia på begynnelsen av 1800-tallet. "By its subject, proportions, and composition, that view has the character of an outdoor oil study."⁹⁷ Det skal imidlertid vise seg at vinduet i Cogniets rom ikke bare er en allusjon til friluftsmaleriets repertoar, proporsjoner og komposisjon, men også til det som ligger utenfor vinduet og utenfor bildet.

3.2 Friluftsmaleriet og forestillingen om fotografiet

"Questions of why are dangerous in history."⁹⁸ Slik advarer E.H. Gombrich i boken *Art and Illusions*, og minner om at forsøk på å besvare slike spørsmål ofte bør oppfattes som nettopp forsøksvise spekulasjoner rundt det aktuelle emnet. I *Before Photography* tar Galassi utgangspunkt i et slikt spørsmål: hvorfor ble ikke fotografiet oppfunnet tidligere? Både de optiske og kjemiske prinsippene som prosessen bygger på var kjent minst hundre år før 1839. For Helmut og Alison Gernsheim var dette: "the greatest mystery in [photography's] history."⁹⁹ Galassi hevder at gåten er forblitt uløst fordi svaret i stor grad er antatt å være av

⁹⁷ Jeremy Strick, "Leon Cogniet", i *In the Light of Italy*, 178-179, 179; Se også Galassi, *Corot in Italy*, 95: "the view framed by the window is a direct allusion to the repertory of outdoor painting in Italy." Se Galassi, *Corot in Italy*, 95.

⁹⁸ E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, 6. utg. (London: Phaidon Press Ltd, 1960), 289.

⁹⁹ Helmut og Alison Gernsheims *History of Photography* (1969) sitert i Galassi, *Before Photography*, 11. Galassi skriver her at man med det optiske prinsippet viser til camera obscura, hvor lys som slippes gjennom en liten åpning inn i et mørkt rom danner et bilde på motstående vegg. Dette hadde vært kjent og i bruk som kunstnerisk hjelpemiddel siden 1500-tallet. Med det kjemiske prinsippet tenker man på Johann Heinrich Schulzes eksperiment i 1727 som viste at enkelte kjemikalier ble påvirket av lyseksposering slik at de endret farge.

vitenskapelig art, og at man dermed kun har sett på én side av spørsmålet. I stedet mener han at man må se fotografiet som et resultat av en bredere kulturell utvikling, hvor så vel sosiale, politiske, kunstneriske som vitenskapelige aspekter er av betydning (se punkt 2.3). I Joel Snyders anmeldelse av *Before Photography* var dette et av hans ankepunkter mot Galassis tekst. Snyder vektlegger at de kjemiske prosessene lenge var mangelfulle og at vesentlig utforskning gjensto. For eksempel var det først i 1834 at Talbot oppdaget hvordan han kunne gjøre sølvklorid tilstrekkelig lyssensitiv. ”It is simply wrong to assert that photography could have been invented prior to the critically important work of early-nineteenth-century chemists and manufacturers.”¹⁰⁰ Snyder synes derfor dypest sett å være enig med ekteparet Gernsheim om at tidspunktet for oppfinnelsen av fotografiet først og fremst er et spørsmål om teknikk. I en kommentar til Snyders anmeldelse hevder Geoffrey Batchen at en slik vektlegging gir inntrykk av at selve forestillingen om fotografiet var avhengig av at prosessen teknologisk sett var komplett. Snyder har nok ikke ment det slik, men Batchen ønsker å argumentere for at forestillingen, eller begjæret, om å fotografere var noe som oppstod og ble drevet frem uavhengig av teknikk og kjemi. Så sent som i 1839 uttrykte for eksempel Talbot at han ikke forstod det teoretiske grunnlaget for det som skjedde i mørkerommet. Den samme usikkerhet var knyttet til den teknologiske forståelsen av daguerreotypiet. ”Faced with this evidence, one has to go beyond the search for some sort of scientific ‘cause’ of photography and come back to why people wanted to photograph at all.”¹⁰¹

Batchens kritikk av Snyder er hentet fra boken *Burning with Desire, the Conception of Photography* (1997). Spørsmålet om hvorfor fotografiet ble oppfunnet når det ble, er en av bokens sentrale problemstillinger. I Batchens søken utover en rent vitenskapelig forklaring er han altså i overensstemmelse med Galassis argumentasjon i *Before Photography*. I motsetning til den tradisjonelle fotonhistorien, som tar sikte på å kåre den av fotonpionerene som var prosessens legitime opphavsmann, ønsker Batchen å lokalisere når selve begjæret for fotografi oppstod som en regelmessig diskurs. ”In other words, at what moment did photography shift from an occasional, isolated, individual fantasy to a demonstrably widespread, social imperative?”¹⁰² Batchen mener å kunne påvise at dette først skjer fra omkring år 1790. Han viser til at minst 20 personer, relativt uavhengig av hverandre, før 1839 og før de får kjennskap til daguerreotypiet og calotypiet, gir uttrykk for et ønske om å skape

¹⁰⁰ Joel Snyder, “Peter Galassi, *Before Photography*”, *Studies in Visual Communication*, nr. 1 (vinter 1982): 113.

¹⁰¹ Batchen, *Burning with Desire*, 254-256 n8. Batchen henviser også til lignende vektlegging hos Larry Schaaf. Samme spørsmål drøftes i Peter Larsen, *Album: Fotografiske motiver* (Oslo: Spartacus Forlag, 2004), 29-40.

¹⁰² Batchen, *Burning with Desire*, 36. Avsnittet bygger på 24-53.

varige bilder ved hjelp av lys. Batchen slutter av dette at fotografiet først oppstår i et tidsrom og i en kultur hvor det er mulig å forestille seg det.

For å forstå hvorfor dette begjæret oppstår i akkurat dette tidsrommet foretar Batchen en analyse av begjæret: hvilke forestillinger gjorde man seg, hvilke begreper ble benyttet og hvilken betydning hadde disse på denne tiden. Batchen understreker at begjæret skal forstås som et produkt av den vestlige kultur. Følgelig er dette mer en analyse av tidsepokens felles ideer, kunnskap og problemstillinger, enn av de enkelte aktørenes beveggrunner. Batchen henviser her til det Michel Foucault beskriver som: ”a *positive unconscious* of knowledge: a level that eludes the consciousness of the scientist and yet is a part of scientific discourse.”¹⁰³ Batchen forsøker m.a.o. å kartlegge hvilke diskursive mulighetsbetingelser som kan ha ligget til grunn for at fotografi oppsto som et begjær i Europa i tiden omkring 1800. I det materiale som dokumenterer forestillinger om å fotografere før 1839 trekker Batchen frem fire felles begreper eller temaer det kretses rundt: landskap, natur, camera obscura og spontanitet. Ved å se nærmere på hvordan disse begrepene defineres avdekker han en gjennomgående usikkerhet og pendling mellom motsetninger som: ”Culture and nature, transience and fixity, space and time, subject and object...”¹⁰⁴ Batchen beskriver dette som en krise, et epistemologisk dilemma, forårsaket av en ny forståelse av forholdet mellom subjekt og kunnskap som aktivt og konstituerende. I dette ligger en erkjennelse av at det å representere noe, visuelt eller verbalt, ikke er en passiv, registrerende handling, men en aktiv og fortolkende produksjon. Begjæret etter å fotografere oppstår altså ifølge Batchen i en periode med erkjennelsesteoretiske omveltninger, hvor det blant annet skapes usikkerhet rundt begreper som natur, landskap, representasjon, rundt subjektets forhold til omverdenen og rundt representasjonen av denne.

Både Galassi og Batchen anlegger altså en undersøkelse av fotografiets forhistorie, som forsøker å avdekke pregnante faktorer i et bredere nedslagsfelt enn de rent vitenskapelige forutsetningene for prosessen. Begge understreker at disse faktorene er uttrykk for et felles kulturelt nivå, som tidstypiske ideer eller tankestrømninger. Begge peker på behovet for å spørre hvorfor, og ikke kun hvordan, fotografiet ble oppfunnet. I samsvar med Gombrichs advarsel utviser både Galassi og Batchen en viss varsomhet når det gjelder å trekke bastante konklusjoner om årsakssammenhenger mellom forhistorien og oppfinnelsen av fotografiet.

¹⁰³ Foucault sitert i Batchen, *Burning with Desire*, 182. Avsnittet bygger forøvrig på 56-102.

¹⁰⁴ Batchen, *Burning with Desire*, 100.

Galassi påpeker for eksempel risikoen ved å se fotografiet som en løsning på bestemte behov. “Perhaps it is more logical to suggest that the period spawned a great volume of speculative tinkering, whose spirit and products fostered as well as answered such needs.”¹⁰⁵ Samme varsomhet fører imidlertid til at Galassi begrenser sitt problemområde sterkt i forhold til det Batchen undersøker. Galassi avgrenser sin undersøkelse av hvorfor forestillingen om fotografiet oppstod til å gjelde landskapsmaleriets friluftsstudier. Galassis tese er at disse studiene viser de første tegn til en historisk spesifikk form for realisme: ”a new norm of pictorial coherence that made photography conceivable.”¹⁰⁶

3.3 Analytisk perspektiv

Before Photography er en kompakt tekst, omfattende informasjon formidles på få sider. Dette har nok vært medvirkende til at teksten har åpnet for svært ulike tolkninger. Galassi tar i bruk spissformuleringer, retoriske grep og metaforer som i enkelte tilfeller kan virke forvanskende og skape usikkerhet. Et eksempel på dette er det han kaller: ”the rhetorical fiction of the painter’s intuitive strategy or procedure.”¹⁰⁷ Galassi anvender denne fiksjonen for å gi en historisk fremstilling av den vestlige billedtradisjonens utvikling hva angår perspektivisk fremstilling, og for å tydeliggjøre de vesentlige endringene i denne utviklingen. Galassis fremstilling går i korthet ut på at utviklingen gradvis beveger seg fra en motpol til en annen, fra det syntetiske og mot det analytiske perspektiv. Galassi henviser til Leon Battista Albertis *On Painting* (1435) og hans prinsipper for konstruksjon av lineærperspektiv. Galassi argumenterer for at den videre utviklingen kan forstås som ulike variasjoner over én grunnleggende forståelse av hva som definerer et perspektivisk billedrom: ”a plane intersecting the pyramid of vision.”¹⁰⁸ Betrakers øye befinner seg i pyramidens spiss, mens pyramidens grunnflate bestemmer bildets ramme og innhold (ill. 9). Det syntetiske perspektiv beskrives som en logisk konstruksjon. Synspyramiden, billedramme og synsvinkel, bestemmes først, for så å fylles med figurer og objekter i nøye samstemte proporsjoner og posisjoner. Billedrommet blir beskrevet som en scene, hvor perspektivet bygges på et synlig eller indikert rutemønster. Kunstneren har her absolutt kontroll over motivet som oppfattes som en helhet, en syntese, bygget på deler (ill.10, 11). Det analytiske perspektiv bygger derimot på at kunstneren forholder seg til virkeligheten som en gitt faktor i oppbyggingen av

¹⁰⁵ Galassi, *Before Photography*, 11. Batchen uttrykker lignende tankegang i *Burning with Desire*, 181.

¹⁰⁶ Galassi, *Before Photography*, 18. Beskrives også, sst., som: ”the intuitive norm of authentic representation”.

¹⁰⁷ Galassi, *Before Photography*, 18. Avsnittet bygger ellers på 12-18.

¹⁰⁸ Galassi, *Before Photography*, 16.

et billedmotiv. Galassi beskriver det som at kunstneren velger ståsted, og så fører synspyramiden over synsfeltet: "the artist scans this field with the pyramid of vision, forming his picture by choosing where and when to stop."¹⁰⁹ Kunstneren har derfor foretatt en analyse av omgivelsene, og så valgt ut ett aspekt som motiv (ill. 12). Galassi peker her på formale karakteristika, som tilfeldig beskjæring av motivet, at figurer kan skygge for deler av motivet, m.a.o. at det bærer preg av å være et utsnitt, og at det ikke er syntetisk, kontrollert og symmetrisk bygget opp. Men det fremgår av sammenhengen at Galassi ikke fremstiller disse karakteristika som mediespesifikke, de oppstår f.eks. ikke med nødvendighet. Galassis interesse gjelder først og fremst holdningsendringen som det analytiske perspektiv innebærer.

Christopher Braider argumenterer i *Refiguring the Real* (1993) for at utviklingen av det vestlige maleriets realisme, fra 1400 og fremover, teknisk sett hvilte på prinsippet om å gjengi motivet i den form det visuelt fremstår for en betrakter fra én bestemt synsvinkel. Albertis perspektivprinsipper springer ut fra akkurat denne grunnholdningen, hevder Braider. Som Galassi fremhever han at dette gjelder for alle former for perspektiviske fremstillinger. Forutsetningen er at bildet gir betrakteren mulighet til å la blikket vandre gjennom billedflaten og innover i billedrommet. "But this view through in turn requires a *point* of view: showing the world as it really is or looks, in a form consonant with what we see in actual visual experience, means showing it from a specific viewpoint."¹¹⁰ Braider konkluderer her at dette dermed også innebærer et betraktende subjekt i denne bestemte posisjonen, hvorfra hele billedkomposisjonen er koordinert. For at vi skal ha et ståsted hvorfra billedrommet kan oppleves som tredimensjonalt, må noen, altså maleren, først ha stått i vårt sted og skapt bildet. Dette gjelder syntetiske så vel som de analytiske billedkomposisjoner. Forskjellen er at det er få indikasjoner på dette i den syntetiske fremstillingens harmoni og så å si sømløse komposisjon. Det analytiske perspektivets vilkårlighet derimot, viser tydelig til bildets opprinnelse i kunstnerens observasjon. Det er nettopp denne forskjellen Mette Sandbye velger å vektlegge når hun viser til *Before Photography* (se punkt 1.2). Renessansemaleriet representerer en verden som i sin idealtilstand av uforstyrret ro og orden, synes helt utenfor en legemlig betrakters rekkevidde. Ganske annerledes er det da med 1800-tallets landskapsstudier hvor betrakteren står overfor en fremstilling så tids- og stedsspesifikk at man rykkes inn bildets virkelighet. Sandbye beskriver dette som en fragmentarisk perspektivisme:

¹⁰⁹ Galassi, *Before Photography*, 16.

¹¹⁰ Christopher Braider, *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image 1400-1700* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993), 85, 85-86.

”Vi møder altså her en anden form for perspektivisk realisme baseret på individuel og utforskende observation fremfor en retorisk og didaktisk idealkonvensjon.”¹¹¹ Fiksjonen om det analytiske perspektiv forteller altså om en utvikling hvor billedmotivet søkes i en subjektiv opplevelse av eksisterende virkelighet, snarere enn i kunstnerfantasiens imaginære verden. Det tidlige friluftsmaleriet er en del av denne fortellingen.

3.4 Friluftsstudien – en fruktbar krise

3.4.1 Friluftsstudiens funksjon innen tradisjonell studiopraksis

Motsetningen mellom syntetisk og analytisk perspektiv, eller mellom ideal og virkelighet, reflekteres altså i forholdet mellom studiomaleri og friluftsmaleri. Vesentlig for Galassis argumentasjon i *Before Photography* er imidlertid at friluftsskissen i olje må oppfattes som en i utgangspunktet integrert del av klassisk, akademisk teori og undervisningsprogram. I tillegg er det av betydning at det først er mot slutten av 1700-tallet at friluftsmaleriet viser tegn til at det utvikles som separat kategori. I *Corot in Italy* fremsetter Galassi følgende tese: ”In the Italian work of Valenciennes and Jones in the early 1780s outdoor painting emerged as an autonomous practice from the old academic tradition of study after nature. This phenomenon...signaled a crisis in the landscape tradition and created a new opportunity....”¹¹² Tanken om at friluftsmaleriet danner en selvstendig kategori, innbefatter forståelsen av en praksis med særskilte funksjoner, problemer og egenskaper.

”Painting, including landscape painting, has always been an indoor art.”¹¹³ Slik innleder Galassi sin presentasjon av friluftsmaleriet, og viser dermed det grensesprengende ved den nye praksis. Siden renessansen hadde man riktignok forutsatt at kunstnerisk virke bygget på studier av naturen. Denne form for skisse, hvor kunstneren forholdt seg til noe virkelig, var et redskap for å perfektionere naturtro fremstilling. Disse studiene dannet også et slags billedarkiv for senere bruk i atelieret. Kunstneren arbeidet der videre med en annen type skisser under utvikling av komposisjonsideer. Det ferdige produktet, maleriet eller skulpturen, ble oppfattet som en mer eller mindre imaginær komposisjon, en fremstilling basert på

¹¹¹ Sandbye, *Mindesmærker*, 40; Lars Kiel Bertelsen skriver på lignende vis om fotografiet: “Kameraet (eller fotografiet) indførte med andre ord en spredende *perspektivisme* på det visuelle felt i stedet for et samlende perspektiv.”, se Bertelsen, *Fotografiets grå mytologi*, 186.

¹¹² Galassi, *Corot in Italy*, 9.

¹¹³ Galassi, *Corot in Italy*, 11.

kunstnerens forestilling, og utført i studio. Galassi peker på at det meste av skissearbeidet ble utført innendørs. Foruten komposisjonsskissene var hovedvekten av naturstudiene lagt til aktegning.¹¹⁴ Maleriet var derfor en praksis som i stor grad var lokalisert inne i kunstneratelieret, og maleriets fremstilling uten direkte tilknytning til et faktisk motiv.

Galassis anliggende er som nevnt avgrenset til landskapsgenrens friluftsstudier. For med landskapsmaleriets frembrudd oppstod et økt behov å legge deler av ferdighetstreningen utenfor studio - ute i naturen. Et behov som på mange måter fører til friluftsmaleriets frembrudd, hevder Galassi. "This practical necessity had profound implications, for by taking the trouble to pack his things and set out for the countryside, the painter declared that direct observation of nature had become an artistic imperative."¹¹⁵ I tillegg peker Galassi på at en økende tendens til å male i oljefarger ytterligere forsterker inntrykket av betydningen man tiller empirisk observasjon. Selv på skissestadiet ble ikke bare form, men etter hvert også farge tilstrebet en så naturtro gjengivelse som mulig. Av særskilt interesse i denne sammenheng er at man ved å benytte oljemaliet i skissearbeidet ikke bare tiller friluftsskissen økt betydning i forhold til det senere atelierarbeidet, men også tilførte skissearbeidet nye muligheter. Oljemaliet åpnet for en påvirkning i motsatt retning ved at skissen kunne tilføres aspekter fra studiomaleriet, som komposisjon og tyngde.¹¹⁶

Galassis utlegning er konsentrert omkring perioden på slutten av 1700-tallet hvor det ble alminnelig å anvende oljemaling til utendørs naturstudier. Det er vitnesbyrd om at oljemaling var anvendt utendørs så tidlig som 1630. Vanligere var det nok å benytte blyant, kritt og vannfarger i de tidlige fasene av utendørs landskapsstudier. Det er lite kunstnerisk materiale fra denne tiden, men Galassi viser til at skriftlige overleveringer forteller at f.eks. Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Salvator Rosa, Gaspard Dughet og Diego Velázquez, i forskjellig grad anvendte oljemaling utendørs, spesielt under studieårene i Italia. Det vesentlige her er at slike anekdoter var mytedannende. Gjennom dem ble friluftsstudiene gitt betydning for landskapsmaleriet. "It established a noble heritage for the practice of outdoor sketching, including outdoor painting, in the environs of Rome."¹¹⁷ Skissen står imidlertid ikke i noe motsetningsforhold til studiomaleriet i denne perioden. Galassi siterer her Lawrence Gowing

¹¹⁴ Galassi, *Corot in Italy*, 11-12.

¹¹⁵ Galassi, *Corot in Italy*, 12.

¹¹⁶ Når det gjelder en slik endring av det tradisjonelle forholdet mellom skisse og studiomaleri, skriver Galassi for eksempel: "Corot transformed this process, accepting its structure but reversing its direction, by applying his intuitive grasp of classical landscape composition to the *étude d'après nature*": Galassi, *Corot in Italy*, 165.

¹¹⁷ Galassi, *Corot in Italy*, 15, 12-15.

om dette forholdet i Claude Lorrains arbeider: "It seems that the drawings, rather than transmitting particular information, served to indulge and intensify an emotional attitude to nature, an attitude that the paintings dramatized in an ideal, expository order."¹¹⁸ Skissen er slik sett symbiotisk knyttet opp mot det senere komposisjonsarbeidet. Den har ennå ingen selvstendig, uavhengig status, hverken som objekt eller praksis. Som vi skal se fører utviklingen til at det oppstår et brudd i dette forholdet.

3.4.2 Teori – friluftstudiets teoretiske basis

I tillegg til skriftlige overleveringer om økt utendørsaktivitet hos kjente kunstnere, viser Galassi til at det utover 1700-tallet stadig oftere argumenteres for friluftsmaleriets verdi i lærebøker og i andre faglige sammenhenger. Galassi nevner her to tekster; Roger de Piles' *Cours de peinture par principes* (1708) og Pierre-Henri de Valenciennes' *Elémens* (1800).¹¹⁹ Galassi viser til hvordan de Piles beskriver friluftsskissene som studier av aspekter eller små biter, valgt ut og utskilt fra naturen. Også de Piles skriver at formålet med disse aspektene er at de senere skal føyes inn i studiokomposisjonene. Når det gjelder oljemaling forteller de Piles om hvordan sterkt papir er å foretrekke som underlag, det trekker godt til seg fargene, noe som gjør det mulig å raskt påføre nye lag maling. Riktignok må maleren ta seg bryderiet med å frakte ekstra utstyr ut i felten, men oljemalingens store fortrinn – fargen – veier opp for dette. "This method...is without doubt the best for extracting from nature a maximum of detail with a maximum of accuracy, above all if, after the work is dry and varnished, one wishes to return to the scene to retouch the main things and finish them after Nature."¹²⁰

Philip Conisbee, som siterer samme parti fra de Piles, skriver at de Piles' avhandling forble den mest sentrale læretekst gjennom hele 1700-tallet. Flere generasjoner malere må ha lest og konsultert de Piles' metodologiske anbefalinger, skriver Conisbee, og trekker frem at store utdrag fra teksten så sent som i 1792 ble gjengitt i et essay om landskapsmaleri i et viktig kunstnerleksikon. Det må derfor være rimelig å anta at de Piles' vektlegging av å male skisser i friluft har hatt stor innflytelse. I dette essayet blir franskmannen Claude-Joseph Vernet

¹¹⁸ Gowing sitert Galassi, *Before Photography*, 21.

¹¹⁹ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, (Paris, Jules Estienne, 1708); Pierre-Henri de Valenciennes, *Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre de paysage*, (Paris, Desenne, 1800) : *Before Photography*, 250-251.

¹²⁰ De Piles sitert i Galassi, *Corot in Italy*, 16.

trukket frem som eksempel på den moderne utøver av oljeskisse i friluft.¹²¹ I følge Galassi er Vernet en sentral figur i denne sammenhengen; fordi han hadde kontakt med flere av tidens store kunstnere; fordi han opptrer som aktør i den mytedannende anekdotefortellingen; og fordi han skrev et lite, didaktisk brev, *Letter on landscape painting*, hvor de Piles' tekst gir gjenlyd:

One must above all paint, because then one has drawing and color at the same time...After having chosen well what one wishes to paint, one must copy as exactly as possible, as much in respect to form as to colour, and not believe that improvement comes from adding or subtracting; one will be able to do that later in the studio, when one wishes to compose a picture, and make use of things one has made from nature.¹²²

Felles for de Piles, Vernet og andre, er altså at det anbefales sterkt å benytte oljemaling ved utendørs skissearbeid. Oljeskissene foretrekkes fordi de gjengir de visuelle erfaringene i farger, og ikke monokromatisk, for, som Conisbee summerer: "only then are colour and drawing combined simultaneously in the creative act, as they are, so to speak, in the act of perception."¹²³ Man skal også legge merke til at Vernet vektlegger selve valget av motiv, at kunstneren skal legge omtanke i det. Når dette valget er gjort, anbefaler Vernet at motivet skal males slik det fremstår, og ikke bare hva form og farge angår. Motivet skal også males i sin helhet, uten å legge til eller trekke fra noe. Det å komponere bilder - sette sammen ulike aspekter i henhold til en imaginær visjon og den til enhver tid rådende komposisjonslære og konvensjoner – forbeholdes altså arbeidet i atelieret, og utelukkes slik som en del av friluftsmaleriets praksis. Dette er et vesentlig aspekt ved Galassis argumentasjon både i *Before Photography* og *Corot in Italy*.

Valenciennes' *Elémens* (1800) markerer en kulminasjon av nesten 100 år med teoretisk vektlegging av utendørsmaleri, skriver Galassi. Utendørsmaleriet er nå etablert som en del av kunstnerens forberedelser. Valenciennes behøver derfor ikke å argumentere for oljemalingens fortrinn. Han tar det for gitt at kunstneren maler, og ikke bare tegner, friluftsstudier. "This assumption in itself is a sign that outdoor painting had acquired a new currency."¹²⁴

Valenciennes gir i stedet en grundig innføring i fremgangsmåte. Han understreker behovet for

¹²¹ Philip Conisbee, "Pre-Romantic Plein-Air Painting", *Art History*, vol. 2, nr. 4 (desember 1979): 423-424; Leksikonet Conisbee henviser til er Watelet og Levêssques *Dictionnaire des arts de peindre* (1792).

¹²² Vernet sitert i Galassi, *Corot in Italy*, 18. Vernet var bekjent av, blant andre, Richard Wilson, Joshua Reynolds og Valenciennes. Både Reynolds og Charles-Nicholas Cochin (kunstner og sekretær ved det franske kunstakademi) fortalte anekdoter om Vernets friluftsmaleri, Galassi, sst.

¹²³ Conisbee, "Pre-Romantic Plein-Air Painting": 418.

¹²⁴ Galassi, *Corot in Italy*, 27.

å konfrontere naturen med egne øyne. Valenciennes er spesielt opptatt av det flyktige og foranderlige ved våre sanseinntrykk, og han understreker derfor behovet for å skissere hurtig. "[Studies] should be nothing more than *maquettes* made in haste, in order to seize Nature as she is."¹²⁵ Lysets og værrets omskiftelighet gjør det nødvendig å være rask. I motsetning til i studio hvor motivet er stabilt belyst, skaper solens gang og skifte i værtype stadige endringer i hvordan vi opplever motivene ute i naturen. I stedet for studiomaleriets fremstilling av en tidløs, ideal tilstand, forstås friluftsstudien som det motsatte, en empirisk observasjon av en spesifikk tilstand, der og da. "For the open-air study was meant to capture a unique and ephemeral perception, which the painter was powerless...to divine."¹²⁶ Friluftsstudiene gav m.a.o. kunstneren en visuell erfaring som han hverken kunne lese eller tenke seg til.

Det skjer altså en utvikling innen teoretisk litteratur på 1700-tallet hvor friluftsskissen i olje gjør seg stadig mer gjeldende. Hos de Piles og Vernet er utendørs anvendelse av oljemaleri fremdeles satt opp mot tegning. Ved slutten av århundret, hos Valenciennes, er oljemaleri en selvfølgelig del av utendørs skissearbeid. Oljeskissen anbefales for de uovertrufne muligheter den gir til å gjengi og bringe med seg motivet slik det ble observert, både når det gjelder form og farge. Vernet vektlegger dessuten at man maler motivet slik det forefinnes, uten å redigere. Valenciennes understreker at lys- og værforhold innvirker på hvordan vi oppfatter motivet, og at en vesentlig del av skissearbeidet handler om å fange dette flyktige før det forsvinner.

3.4.3 Friluftstudien som selvstendig kategori

Til tross for en slik betoning av den materielle og spesifikke virkelighet, ute i naturen, er oljeskissen fremdeles definert som en forberedelse til den fiktive studiokomposisjonen, utført inne i atelieret. Enn videre, hos både Vernet og Valenciennes er oljeskissen fremstilt som en del av et undervisningsopplegg. Friluftsmaleri var en aktivitet som de fleste på denne tiden kun praktiserte et kortere tidsrom i studieårene, og da gjerne under et opphold i Italia.¹²⁷ Etter det vi vet, malte selv Valenciennes (1750-1819) sjelden utendørs, kun en kort tid under

¹²⁵ Valenciennes sitert i Galassi, *Corot in Italy*, 27. Det var vanlig å vektlegge studier av lys og værforhold som en del av studentens øvelser. Galassi siterer, s. 24, en tekst av Cochin fra 1759, hvor dette bl.a. anbefales; Det samme gjelder de Piles' tekst, se Conisbee, "Pre-Romantic Plein-Air Painting": 423.

¹²⁶ Galassi, *Corot in Italy*, 27.

¹²⁷ Det italienske landskapet ble ansett som det mest forbilledlige, selve urlandskapet, særlig når det gjaldt fremstilling av det såkalte *paysage historique*, hvor det heroiske i antikkens storhet og idealer og det idylliske i den klassiske bukolske diktningen var tema; Galassi, *Corot in Italy*, 46-50 og 72. Galassi siterer Joseph Anton Koch som i 1803 skrev at landskapet ved Olevano i Sør-Italia hadde en "primitive character [Urcharakter], such as one might imagine while reading the Bible or Homer." Galassi, *Corot in Italy*, 123.

studietiden i Italia (1777-81). Antakelig etter å ha blitt instruert av Vernet, som han ble kjent med i Paris i 1781. I Galassis fremstilling markerer Valenciennes, sammen med waliseren Thomas Jones (1742-1803), et vendepunkt når det gjelder oljeskissens utvikling. Det er med disse malernes oljeskisser, fra deres omtrent samtidige studieopphold i Italia på begynnelsen av 1780-tallet, at det kan sies å ha oppstått et brudd mellom friluftsstudien og studiomaleriet, og at oljeskissen kan forstås som en selvstendig kategori.

Ifølge Galassi ble det ved det franske akademiet i Roma utover på 1700-tallet vanlig å arrangere tegneekskursjoner ut til områdene omkring byen. De skissene som er bevart fra disse turene har et uformelt preg. De viser ikke storslagne, vidstrakte landskap, eller historiske minnesmerker, slik vi forbinder med topografiske skildringer av kjente steder (ill. 13, 14). Disse skissene er bedre beskrevet som beskjedne, stillferdige visuelle notater fra studentenes daglige erfaringer. Motivene kjennetegnes som oftest av at de er enkle og upretensiøse, hentet fra omgivelser vi ikke forbinder noe med eller kan lokalisere (ill. 15). Fokus er gjerne rettet mot en detalj eller et avgrenset aspekt ved det kunstneren står overfor, og gjengivelsen av dette, snarere enn å omslutte en større, og mer gjenkjennelig, helhet. Om en tegning av Hubert Robert fra 1760-årene (ill. 16) skriver Galassi: "Characteristically Robert has focused on the intimate scene, banishing the great Colosseum to a faint presence in the background. In many French drawings of this period it is impossible to identify any site at all..."¹²⁸ For Galassi vitner disse tegningene om en nysgjerrig, empirisk utforskning av natur, og en frihet til å utprøve ulike motivformer. Motivformer som etter hvert må ha dannet et slags repertoar for friluftsmaleriet. For øvrig var disse tegningene, sammen med øvelser i mer konvensjonelle topografiske og historiske studier, i overensstemmelse med etablert teori, beskrevet ovenfor.

Valenciennes' oljeskisser, malt i Roma og områdene rundt byen, har klare fellestrekk med akademistudentenes tegninger når det gjelder valg av enkle, beskjedne motiv. Romas kjente monumenter og arkitektur spiller en underordnet rolle hos Valenciennes. I stedet retter han helst oppmerksomheten mot ukjente steder i verdensbyen. Partier av ruiner og vegetasjon, ordinære bygninger uten historisk betydning og uten særlige kjennetegn. En fjøslignende bruksbygning dominerer for eksempel forgrunnen i et bilde fra Palatinerhøyden, mens keiser Septimus Severus' arkader ligger delvis skjult i bakgrunnen (ill. 17). Valenciennes arbeider altså videre med den samme form for visuell utforskning, og den samme motivverden, som

¹²⁸ Galassi, *Corot in Italy*, 24, 23-26. Galassi argumenterer på lignende vis i *Before Photography*, 25-27.

studentene før ham. Med Valenciennes oljeskisser føres imidlertid dette empiriske prosjektet inn i en ny fase ved at oljemalingens farge og tekstur endrer og intensiverer friluftsskissen, skriver Galassi. Han viser her til at Valenciennes ved flere tilfeller både tegnet og malte samme motiv. Valenciennes har for eksempel både tegnet og malt Severeus' arkader sett skrått fra siden, bruksbygningen er her utelatt. I tegningen fremstår arkadene skjematisk og lineært, med gråtonenes begrensede register. Oljeskissen gir et mer intenst, levende inntrykk, og en mer nyansert gjengivelse av lys og skygge (ill. 18).¹²⁹

Det å fange lysets og værrets omskiftelighet er, som vi så ovenfor, et av hovedtemaene i *Elémens*, som Valenciennes skrev som eldre, erfaren professor. Galassi peker på at det samme temaet må kunne sies å være sentralt allerede i oljeskissene fra hans studieår. I studien fra Palatinerhøyden legger vi merke til at fjøset ligger i dyp skygge, mens en sidebygning bades i skarpt lys fra solen som står høyt på himmelen. Fjøsbbygningen blir slik, på linje med arkadene bak, underordnet bildets gjengivelse av lysforholdenes innvirkning på farge og struktur. I flere av skissene spiller himmelen og skyformasjoner hovedrollen, og dekker store deler av billedflaten. Valenciennes går også til det skritt å metodisk male samme motiv, fra samme ståsted, men under forskjellige lys- eller værforhold. I en serie med bilder fra fjellet Monte Cavo viser han hvordan sol, tåke og skyer, på ulikt vis omhyller og skjuler fjellet og landsbyen Rocca di Capa. Det kanskje mest bemerkelsesverdige eksempelet på dette er parstudiene *Hustak i skygge* og *Hustak i sollys* (ill. 19 og 20). Motivet er ytterst beskjedent: et tak med piper, trappehus og tørkesnorer med klesvask. Det vi legger merke til, foruten forskjellen i lyssetting og at klessvasken ikke er den samme, er hvor ulikt motivet arter seg. Omrisset av formene er omtrent identisk, men fargene og skyggene har endret seg. I *Elémens* skriver Valenciennes om lysets betydning: "The changes are so palpable that one has trouble recognizing the same objects."¹³⁰

Flere har bemerket de mange likhetstrekk mellom Valenciennes og Jones, men det har ikke vært mulig å slå fast om de noen gang møttes. Jones fulgte undervisning hos Wilson i London, og det kan være han her fikk kunnskap om oljeskissen. Han begynte uansett å male i

¹²⁹ Det finnes også en nokså identisk tegning av bruksbygningene med Sevrerus' arkader bak, *At Nero's Villa* (ca. 1780), Musée du Louvre. Galassi synes å foreslå at Valenciennes har vært opptatt av å utforske de to mediene parallelt. Det er imidlertid fremholdt at det er mulig oljeskissen ikke er malt i friluft, men bygger på tegningen, se Christopher Riopelle, kataloginformasjon, i *A Brush with Nature: The Gere Collection of Landscape Oil Sketches*, red. av Riopelle og Xavier Bray, 2. utg. (London: National Gallery Company Ltd, 2003), 164. Billedeksempelet, både oljeskisse og tegning av dette motivet, er hentet fra Riopelles tekst.

¹³⁰ Valenciennes sitert i Galassi, *Corot in Italy*, 28.

friluft før han dro til Italia i 1776, og det finnes flere bilder malt under besøk hos familien i Wales.¹³¹ Også Jones malte enkle, beskjedne motiv, fjernt fra prospektmalerens motivkrets, ofte konsentrert rundt et kompakt utsnitt, ofte vilkårlig beskåret. Galassi trekker frem at det sågar finnes et eksempel på to studier av samme motiv (1782): *Hustak, Napoli og Bygninger i Napoli* (ill. 21 og 22). Bildene viser et noe ulikt utsnitt av samme bygning. I førstnevnte bilde er synsvinkel lagt lengre til venstre, og vi ser i tillegg deler av byens hus, kirketårn og kupler. Begge bildene viser en fin registrering av lys og skygge, især i fremstillingen av ulike nyanser av hvitt og grått på de hvitkalkete murveggene, men det synes usikkert om hensikten med de to studiene har vært å kontrastere ulike lysforhold. Også *Vegg i Napoli* (ill. 23) viser et slikt konsentrert utsnitt av en husvegg. Her er himmelen avgrenset til et smalt, blått felt. Husveggen består av en nesten ubrutt flate. Kun et vindu, en balkong, noen plagg til tørk og litt blekgrønt bladverk nederst, bryter den enstonige gjengivelsen av avskallet, grågul stenvegg. Conisbee skriver følgende om disse bildene: "Like the oil studies by other painters, ...those of Jones were made for his own instruction and amusement."¹³² På samme måte som Galassis vektlegging av frihet i fremstillingen av akademistudentenes skisser fra friluftsutfluktene, foreslår altså Conisbee at oljeskissene, i tillegg til å være profesjonelt motivert, vitner om en interesse og forlystelse i selve det å gi en tilsynelatende umiddelbar, vilkårlig og knapp fremstilling av virkelige, om enn intetsigende, steder og begivenheter.

Det er altså et markant samsvar mellom Valenciennes' og Jones' oljeskisser, men også en iøynefallende forskjell. Valenciennes' skisser synes å være malt i overensstemmelse med hans senere råd om å male hurtig, og kan nærmest beskrives som maleriske – rask og fri penselføring, uskarpe konturer og glidende overganger. Jones' skisser er ofte langt mer lineære, detaljerte og presise. Jones oppnår i følge Galassi en større grad av nærhet eller transparens mellom bilde og motiv enn Valenciennes. Galassi trekker her inn eksempler på malere som på 1780- og 1790-tallet fulgte Valenciennes og Jones som utøvere av friluftsstudier (ill. 24). Også innad i denne gruppen er lignende stilistiske og formale forskjeller tydelige. Dette til tross: "Linking them all is an original forthrightness of vision, an unpretentious selection of motif, a harmony of architecture and nature, and a concise, simply structured format."¹³³ Galassi nevner her sentrale momenter når det gjelder uttalelsen i

¹³¹ Se Lawrence Gowing, *The Originality of Thomas Jones* (London: Thames and Hudson, 1985), 12-13, 18-33.

¹³² Conisbee, "Thomas Jones", i *In the Light of Italy*, 118-125, red. av Conisbee, Faunce, Strick, 119.

¹³³ Galassi, *Corot in Italy*, 35-36. Malerne Galassi nevner er Simon Denis (1755-1812), Jean-Antoine Constantin (1756-1844), Jean-Joseph-Xavier Bidault (1758-1846), Johann Martin von Rohden (1778-1868) og Louis Gauffier (1762-1801), sistnevnte riktignok noe atypisk ifølge Galassi.

Before Photography om en "shared artistic outlook" (se punkt 3.1). Galassis argumentasjon viser videre at hans anliggende ikke er avgrenset til rent formale eller stilistiske spørsmål. I en kommentar til Valenciennes oljeskisser hevder for eksempel Galassi at det vil være reduktivt å forstå Valenciennes prosjekt som avgrenset til å gi studiomaleriet en økt grad av realisme. Det som da utelates er den nye holdningen til representasjon som Valenciennes' friluftsarbeid representerer, en holdning som står i konflikt med tradisjonell billedrepresentasjons viktigste fase – arbeidet innendørs i atelieret. Om både Valenciennes' og Jones' oljeskisser skriver Galassi: "More significant than the freshness of their work in the field is the extreme polarity – for both painters – between outdoor and indoor work."¹³⁴ Ifølge Galassi er det dette som dypest sett knytter, ikke bare Valenciennes og Jones, men hele denne gruppen skissemalere sammen: avstanden mellom oljeskissene og studiomaleriet. For i disse malernes studiomaleri finnes omtrent ikke spor etter erfaringene og observasjonene fra friluftsarbeidet (ill. 25-26). Deres friluftsstudier inngår ikke lenger i en kontinuerlig sammenheng frem mot det ferdige bildet.

Galassis hensikt har vært å beskrive en prosess som fører til friluftsmaleriets frembrudd. Han argumenterer for at oljeskissen starter en utvikling mot en alternativ måte å frembringe en kunstnerisk helhet, hvor helheten ikke er syntetisk, men observert og representert som et visuelt utsnitt. I Valenciennes' og Jones' oljeskisser er det tegn til at den tradisjonelle oppfatningen av representasjon, en konstruksjon basert på et indre bilde, er i ferd med å utfordres. Oljeskissen i friluft, en billedtype som hittil kun har vært en forberedelse til senere bruk, fremstår nå i økende grad som et selvstendig visuelt uttrykk. Galassi holder frem Jones' *Wall in Naples* som eksempel: "Although the study is very small, the perfect planar coherence of the image gives it a grand scale, evoking the noble order and clarity of classical design. Yet the tables have been turned. Pictorial coherence no longer connotes a skilful synthesis of parts but sets forth the indivisible immediacy of vision."¹³⁵ I den grad bildet lykkes i å skape en harmonisk helhet synes årsaken til dette altså å ligge i det tilgrunnliggende valget av et utsnitt av empirisk observert virkelighet. Det er dette valget som skiller friluftsstudiene fra studiomaleriets syntese. Friluftsmaleriet innebærer m.a.o. at observert eksisterende virkelighet danner grunnlag for visuell representasjon på en ny og grensesprengende måte. I dette ligger innebyrden av det Galassi betegner som "an embryonic spirit of realism"; en realisme som også signaliserer kimen til en krise for landskapsmaleriet, forstått som *paysage composé*.

¹³⁴ Galassi, *Corot in Italy*, 37, og 30.

¹³⁵ Galassi, *Corot in Italy*, 34.

4 Friluftsstudiens attraksjon: umiddelbar nærhet

4.1 *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*

Vi har sett at et vesentlig punkt i Galassis argumentasjon er at oljeskissens utvikling i den aktuelle periode kan oppfattes som medvirkende til et brudd mellom maleri utført i friluft og tradisjonell studiokomposisjon. Dette bruddet er også et sentralt tema i Albert Boimes bok *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (1971). Boimes problemstilling gjelder i hovedsak perioden 1830–1880, og det han mener er en økende tendens til å vektlegge skissens estetikk. Boimes fremstilling griper imidlertid også bakover i tid, til teori og skissepraksis på 1700-tallet. Deler av Boimes bok står derfor, tematisk sett, tett opp mot Galassis, både når det gjelder *Before Photography* og *Corot in Italy*. I *Before Photography* fremhever Galassi som nevnt Boimes *The Academy* som det mest sentrale tekstlige forbilde i arbeidet med utstillingsprosjektet. Galassi viser spesielt til at Boime setter de såkalte uavhengige, progressive kunstretninger i annen halvdel av 1800-tallet i forbindelse med skissens funksjon innenfor akademiets institusjonelle rammer ved begynnelsen av århundret. Opposisjonsforholdet mellom akademikunsten og de uavhengige tones dermed ned, til fordel for undersøkelse av mulig gjensidig påvirkning. I tillegg peker Galassi på at Boime vektlegger de ulike fasene av skissearbeidet som prosesser hvor også utilsiktet nyskapning finner sted. At skissearbeidet dermed blir et rom for innovativ produktivitet er et moment som Galassi, som vist i kapittel 3, viderefører. Boimes tekst er således av interesse som en utdypning av Galassis fremstilling.

4.2 Den generative fase – skissen som uttrykk for *première pensée*

”Our concern here is the *painted* sketch, not the graphic jottings of pen, crayon and pencil. Formal definition of the sketch is not our intention; the sketch is considered in terms of technique and the evaluative qualities often linked with it: spontaneity, sincerity and originality.”¹³⁶ Boime nedsetter her viktige forutsetninger for bokens problemområde,

¹³⁶ Boime, *The Academy*, 80. Boime diskuterer her skissen i betydning av forberedende forelegg for studiomaleri, men setter senere i boken likhetstegn mellom denne typen skisse og landskapsskissen/studien, se 149.

samtidig som dette går til kjernen av det som utgjør forholdet mellom hans og Galassis argumentasjon, både med hensyn til likheter og forskjeller. Begrepene spontanitet, oppriktighet og originalitet blir også trukket frem i Solomon-Godeaus anmeldelse av *Before Photography*. I den sammenheng siterer Solomon-Godeau nettopp fra Boimes bok. Solomon-Godeau hevder at Boime, i motsetning til Galassi, ser oljeskissen i tilknytning til romantikkens ideer, ideer som er fraværende hos Galassi. Det er korrekt at Galassi ikke trekker inn romantikken som sådan. I Boimes fremstilling derimot, er romantikken hele tiden til stede som en reell og medregnet utviklingsfaktor. Det er dog viktig å understreke at utviklingen av skissens estetikk, og betydningen av begrepene spontanitet, oppriktighet og originalitet, hos Boime ikke utlukkende presenteres som romantisk tankegods. Romantikken behandles mer som sammenfallende med tendenser allerede under utvikling innen klassisk akademisme, hvilket også fremgår av Solomon-Godeaus sitat.¹³⁷ For et hovedanliggende hos Boime, så vel som hos Galassi, er som nevnt å vise at utviklingen skjer innenfra og ikke i opposisjon til akademiet.

Galassis fremstilling av en krise i landskapsmaleriet på slutten av 1700-tallet har sin parallell i det Boime beskriver som et sammenbrudd av studioarbeidets tradisjonelt atskilte trinn. Som vist ovenfor var de ulike former for skissepraksis et fast element i kunstnerens forberedelser av et fremtidig bilde. I skissen ble inspirasjon og mentale bilder nedtegnet og dermed anskuelige. Skissene var også mediet hvor kunstneren fritt videreutviklet sine ideer, prøvet og feilet. Boime kaller dette stadiet for den generative fase. Arbeidet med å ferdigstille et maleri, på grunnlag av skissene, kaller Boime for den utførende fase. Her ble skissen nøye bearbeidet og perfektionert. Der det ferdige bildet har karakter av å være kontrollert og overlagt, er skissen per definisjon spontan og nærmest instinktiv. Boime peker på at den store motsetningen mellom skissen og det ferdige bildet gjorde sammenligning uunngåelig, ofte til fordel for skissen. "But in the mind of the Academician the two stages balanced each other; impulse and free hand were checked by careful control and reflection."¹³⁸ Det at denne balansen ble forstyrret førte, som vi har sett, i følge Galassi til en krise i landskapsmaleriet.

Boime viser her blant annet til Denis Diderots problematisering av forholdet mellom skisse og ferdig maleri på midten av 1700-tallet. "Why does a fine sketch give us more pleasure than a

¹³⁷ "Above all, they *coincided* with the emergence of the Romanticism, which drew nourishment from ideas of originality." Boime sitert i Solomon-Godeau, "Tunnel Vision", 174, (min kursivering).

¹³⁸ Boime, *The Academy*, 87.

fine picture? Because we find in it more life and fewer formal details.”¹³⁹ Skissen er fylt av entusiastisk glød og kraft, av intensitet og inspirasjon, kvaliteter Diderot savner i det ferdige maleriet. Skissen gir slik forstått en privilegert tilgang til *le première pensée*, til øyeblikket hvor den første inspirasjonsgnist tennes og kunstverkets opprinnelige idé unnfanges. Flere aspekter ved skissen blir derfor oppfattet som et uttrykk for kunstnergeniet. Boime peker på at Diderot vektla geniets skapende fantasi, og at skissen ble verdsatt som spontant uttrykk for denne evnen. Videre viser Boime til at entusiasmen som Diderot verdsetter i skissen, også ble oppfattet som en forutsetning for å skape sublim kunst. I *Encyclopediens* artikkel ”Enthousiasme” defineres geni nettopp som evnen til å oppnå og opprettholde entusiasme for noe. Videre fremholdes det at det er denne entusiasmen som gir grunnlag for den skapende fantasi, som så gir seg utslag i skissen. Boime nevner i tillegg originalitet som et aspekt ved skissen som viser til kunstnergeniet. Både når det gjaldt tematisk og formal behandling var skissen en indikasjon på kunstnerens evne til å skape, og ikke kun kopiere. ”Without enthusiasm there is no creation, and without creation, the arts and artists are left sprawling among commonplace things ...; instead of men, we find only monkeys and parrots.”¹⁴⁰

Diderots begeistring til tross, skissen forblir for ham kun et forarbeid. Spontanitet og fri inspirasjon må dempes og justeres i henhold til klassisismens krav til harmoni og klarhet. Skissens raske og løse penselstrøk må erstattes av en strammere, lineær fremstilling. Boime peker på at den generative fasens entusiasme, fantasi og originalitet ble regnet som medfødte egenskaper, som dermed identifiserte kunstnergeniet. Den utførende fasen derimot representerte en rasjonell og mekanisk bearbeiding, basert på erfaring og lærdom. Det var imidlertid først i kombinasjon med rasjonell kontroll at kunstnergeniets *première pensée* ble overført i en form som kunne ansees som tilstrekkelig videreutviklet, slik at det fremstod som et selvstendig kunstverk. Boime beskriver dette som et dilemma Diderot delte med flere. På den ene side ble skissen verdsatt som et genuint uttrykk for kunstnergeniets inspirerte øyeblikk, spontant og oppriktig formidlet. På den annen side måtte skissen underkastes en bearbeiding i den utførende fasen, noe som førte til at det som var verdsatt gikk tapt. Allikevel kan vi ikke konkludere med at skissen spilte en underordnet rolle i 1700-tallets maleri. Nettopp fordi skissen representerte forutsetningen for det eminente kunstverk – kunstnergeniets entusiasme og originalitet – må skissen allerede på denne tiden ha hatt en

¹³⁹ Diderot sitert i Boime, *The Academy*, 85. Galassi siterer lignende fra Diderot, se *Before Photography*, 11.

¹⁴⁰ Sitat fra *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, (1751) i Boime, *The Academy*, 86. Se forøvrig 84-86.

strategisk tyngde, hevder Boime. ”It thus assumed a much more significant role in painting during the eighteenth century than the critics themselves realized, ... it constituted the focus of the entire artistic process.”¹⁴¹

4.3 Den generative fase – skissen som uttrykk for faktisk observasjon

Boime argumenterer altså for at skissen spiller en helt sentral rolle innen tradisjonelt, akademisk maleri. En posisjon som vi har sett Galassi viderefører, og som danner premiss for både Boimes og Galassis fremstilling av en stadig større vektlegging, og etter hvert selvstendigjøring, av skissen. Sammenbruddet i tradisjonell studiopraksis beskrives hos Boime som en oppheving av skillet mellom den generative og den utførende fase, som at de to fasene utføres så å si samtidig. Skisse og kontroll skjer parallelt. Det endelige resultatet holdes dermed tettere opp mot det inspirasjonsmessige utgangspunktet, tettere opp mot det som tidligere var skissens prerogativ. Den form for skisse Boime så langt har diskutert viser til en mental forestilling av en historisk eller imaginær begivenhet, men i hans videre drøfting sidestiller han denne skissetypen med landskapskissen, studien av et faktisk sted. Opphevingen av skillet mellom de to fasene fremstilles i den forbindelse slik: ”the whole work completed under the impact of the first impression.”¹⁴² Den genererende impuls viser slik ikke kun til kunstnerfantasiens første inspirasjon, men også til det første sanseintrykk av håndgripelig natur. I *Before Photography* skriver Galassi som nevnt at han har avgrenset sin undersøkelse til landskapsmaleriet fordi det var her utviklingen kanskje tydeligst kom til uttrykk. I *The Academy* går Boime et skritt lenger når han hevder at det er i landskapsmaleriet skissen får sitt endelige og virkelige gjennombrudd.¹⁴³

Akademiet rangerte landskapsmaleriet, sammen med stilleben, lavest i sitt hierarki av genrer, historiemaleriet var rangert høyest. Boime mener at det allikevel er en misforståelse at landskapsmaleriet var en nedvurdert genre, og henviser til at akademiet i 1817 stiftet en egen Prix-de-Rome for landskapsgenren. Det er en kjensgjerning at de uavhengige landskapsmalerne fikk kraftig kritikk på 1800-tallet. Kritikken gjaldt imidlertid nevnte oppheving av skillet mellom generativ og utførende fase, og altså ikke bildenes genre, mener

¹⁴¹ Boime, *The Academy*, 86.

¹⁴² Boime, *The Academy*, 87; Boime setter senere i boken klart likhetstegn mellom *première pensée* og ”first impression” som kunstnerens opprinnelige utgangspunkt, se 168.

¹⁴³ Galassi, *Before Photography*, 18; Boime, *The Academy*, 121. Boime skriver at utviklingen slår fullt ut i begynnelsen av julimonarkiet, m.a.o. fra 1830 og fremover: *The Academy*, 133.

Boime. Vi har sett at Valenciennes i *Eléments* anbefalte oljeskissen ute i feltarbeidet, og understreket betydningen av å dokumentere de flyktige sanseintrykkene av lys og værforhold. Galassi peker på at det er få spor av dette i Valenciennes studiomaleri. Boime forklarer dette med at Valenciennes, som Diderot og i tråd med akademiets retningslinjer, anså den utførende fasens refleksjon og idealisering som et ufravikelig krav til fullverdig kunst. I tillegg anså Valenciennes landskapsstudien nærmest som kopiering av natur, og han mente derfor at det var den utførende fasens arbeid som var geniets adelsmerke. På samme måte som Diderot foregriper imidlertid Valenciennes, teoretisk sett, en fremtidig vektlegging av den generative fase: ”he emphasized the *étude* above all as embodying that part of empirical reality not transformed or corrupted by the premeditated activity of the studio.”¹⁴⁴ Som vi skal se vil landskapsstudien etter hvert spille en avgjørende og mer synlig rolle for 1800-tallets kunst.

Boime argumenterer altså for at krisen i landskapsmaleriet i sin ytterste konsekvens løses gjennom å gi landskapsstudien status som selvstendig kunstverk. Hvordan og hvorfor får landskapsstudien en slik status? Skissens sentrale rolle i samtidens praksis fører til at dens egenskaper som nevnt blir diskutert og beundret. Slik Galassi tillegger utbredelsen av utendørs skissepraksis stor betydning, gir Boime uttrykk for at dette generelt må ha ført til et stadig sterkere ønske om å beholde noe av skissen i det ferdige maleriet. Innen det uavhengige landskapsmaleriet skjer parallelt en dreining bort fra det historiske landskapsmaleriet, og mot det ”rurale” landskapsmaleriet. ”As emphasis upon originality grew, the historical scene became a liability, and only the rural landscape could successfully express the relationship between artist and nature.”¹⁴⁵ Det historiske landskapsmaleriet var en fremstilling av et idealisert landskap, med allusjoner til antikken eller andre oppbyggelige forbilder. Det rurale landskapsmaleriet var derimot en fremstilling av kunstnerens møte med faktisk natur. Forskjellen her, mellom det direkte sansede og det intellektuelt bearbejdede, speiler forskjellen mellom generativ og utførende fase. Valenciennes’ elev og etterfølger, J.B. Deperthes, beskrev det rurale motivet slik: ”an expanse of country dominated by an area of sky and seen in the light that falls on it at the exact moment when the painter sets out to capture the scene.”¹⁴⁶ Vi ser at det rurale landskapsmaleriet defineres omtrent identisk med Galassis fremstilling av friluftsstudien. Friluftsstudien må slik ha fått en særlig relevans i

¹⁴⁴ Boime, *The Academy*, 139, 133-139.

¹⁴⁵ Boime, *The Academy*, 141.

¹⁴⁶ Deperthes sitert i Boime, *The Academy*, 140. Deperthes kaller den rurale stilen for *style champêtre* i motsetning til *style historique*, se *The Academy*, 139.

forhold til det rurale landskapsmaleriet, hvilket kan ha vært medvirkende til en aktualisering av studien. Boime fremhever i denne sammenhengen at utviklingen mot selvstendig status for studien må sees som en konsekvens av at egenskapene spontanitet, oppriktighet og originalitet fikk en stadig bredere appell, blant annet gjennom det uavhengige landsmaleriets praksis; ”indeed, the *étude* itself represented the end result of the search for these qualities.”¹⁴⁷

I arbeidet med både studioskisse og landskapsstudie var formålet å skape en harmonisk komposisjon. Forskjellen var at skissen bygget på kunstnerens fantasi, mens studien var en gjengivelse av et faktisk sted. ”It may be said that all of the essential elements of a landscape composition were synthesized in the *étude*, which the Academy encouraged for pedagogical purposes.”¹⁴⁸ Det rurale landskapsmaleriet, basert på faktisk natur, peker dypest sett tilbake til en bestemt begivenhet, og til valget av denne som motiv. Landskapsstudien, som observasjon av dette motivet, formidler det slik det ble erfart av kunstneren der og da. Foruten en nedtegning av landskapets konkrete hovedtrekk, er studiens komposisjon i hovedsak formet av motivets lys- og skyggevirksomheter, bildets såkalte generelle effekt. Hva mer er, den generelle effekt var forbundet med den generative fase, det være seg med kunstnerens *première pensée* eller hans første inntrykk. Den ble etter hvert oppfattet som avgjørende for et vellykket kunstverk. ”The translation of a simple site became meaningful through the effect....” Ytterligere en grunn til en økt vektlegging av generativ fase og studien, hevder Boime.¹⁴⁹

Av spesiell interesse i denne oppgavens sammenheng er Boimes fremstilling av hvordan dette begrepet, effekt, endrer innhold i den aktuelle perioden. På 1700-tallet, innen tradisjonelt studiomaleri, var bildets generelle effekt et sammensatt begrep. Effekten av ulike faktorer som tegning, farge, lys og skygge dannet til sammen bildets hovedeffekt. Chiaroscuro, kombinasjonen av lys og skygge, ble imidlertid særlig vektlagt. Chiaroscuro hadde en strukturell funksjon i bildet, både når det gjaldt modellering av bildets bestanddeler og når det gjaldt dramatisk, iscenesettende fokus gjennom selektiv belysning innad i motivet. I en tekst fra 1787 heter det: ”The right effect of a landscape depends primarily on a skilful arrangement of chiaroscuro....”¹⁵⁰ Lys og skygge ble altså oppfattet som skjønnsomt arrangert og kontrastert i oppbyggingen av billedkomposisjonen for å sikre en enhetlig og harmonisk

¹⁴⁷ Boime, *The Academy*, 150.

¹⁴⁸ Boime, *The Academy*, 153, 149-154.

¹⁴⁹ Boime, *The Academy*, 154 og 167.

¹⁵⁰ Gérard de Lairese sitert i Boime, *The Academy*, 168.

effekt. Lys og skygge slik forstått er vilkårlige komposisjonsfaktorer. Bildets generelle effekt er følgelig en like vilkårlig konstruksjon, en invensjon i regi av kunstnergeniets skapende fantasi og originalitet.¹⁵¹

Utover på 1800-tallet blir bildets generelle effekt i økende grad definert som resultatet av den visuelle virkningen av lys, forteller Boime. Parallelt skjer en utvikling hvor effekten av lys og skygge ikke nødvendigvis kan beskrives som arbitrært konstruert. Valenciennes anbefalte som nevnt den hurtig malte studien for at motivet skulle kunne fanges før lys- og værforholdene endret det. Hans studioproduksjon viste imidlertid få spor av slik empiri. I 1800-tallets teori og praksis blir derimot effekten av virkelige lysforhold stadig mer anbefalt og tilstrebet videreført i det ferdige bildet. Boime refererer her til en diskusjon ved akademiet hvor et av de eldre medlemmene sidestilte dette med imitasjon, i motsetning til virkelig kunstnerisk frembringelse. For den yngre generasjonen var det ikke lenger slik at bildets effekt var komponert og skapt ved hjelp av chiaroscuro. Bildets effekt var snarere funnet, observert og nedtegnet direkte overfor motivet. I motsetning til arrangert chiaroscuro, hvor lys og skygge anvendes vilkårlig og kan fremheve deler av motivet, betyr en formidling av naturlige lysforhold en mer konsekvent distribuering av lys og skygge over hele lerretet. Bildets generelle effekt blir etter hvert, blant annet av Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), mer eller mindre likestilt med kunstnerens inntrykk av en faktisk, samtidig begivenhet.¹⁵²

Diskusjonen ved akademiet skjer i 1870, men flere tiår tidligere uttrykker John Constable (1776-1837) lignende tanker. I 1833 gir Constable ut en serie trykk etter egne landskapsmalerier. I introduksjonen skriver han at formålet med utgivelsen er å rette oppmerksomheten mot studiet av det rurale landskapet og det han angir er en av kunstnerens mest sentrale inspirasjonskilder, "the Chiar'-Oscuro [sic] of Nature". Constable ser naturen som en "primitive source", et oppkomme av utallige eksempler på fullendt effekt, stadig skiftende i flukt med tid på dagen og årstidenes gang. Constable understreker, som Valenciennes, lysets og værforholdenes innvirkning på motivet, og forteller om hvordan han har forsøkt å fange de mest flyktige inntrykk. I motsetning til Valenciennes, som skriver om friluftstudier, viser Constable til ferdige malerier utstilt ved Royal Academy. "The most of these subjects ...are taken from real places, and are meant particularly to characterize the scenery of England; the effects of light and shadow being transcripts only of such as occurred

¹⁵¹ Boime, *The Academy*, 27-29 og 167.

¹⁵² Boime, *The Academy*, 168-171.

at the time of being taken.”¹⁵³ Constable omtaler altså effekt som noe som allerede foreligger i naturen, som nærmest kan kopieres og overføres uendret til ferdige malerier. ”The Chiar’-Oscuro of Nature” står slik i motsetning til studioets *chiraoscuro* som er et produkt av geniets kunstnerfantasi.

Fra slutten av 1700-tallet skjer det altså en endring mht. hva som legges i begrepet effekt. Hos Valenciennes og Deperthes vektlegges observasjon av virkelige lys- og værforhold. Constable beskriver landskapsmaleren som en vitenskapsmann hvis oppgave det er å utforske naturen.¹⁵⁴ Bildets generelle effekt blir nærmest en slags innsamlet materiale som dokumenterer motivet, og dets effekt, slik det ble erfart av kunstneren. I det samme tidsrommet blir det historiske landskapsmaleriet utfordret av det rurale motiv med forelegg i faktisk natur. Med en slik dreining mot en empirisk forankring av landskapsmaleriet, både når det gjelder motiv og effekt, får friluftsstudien en privilegert funksjon. For det første fordi studien som nevnt omfatter landskapskomposisjonens hovedelementer: selve motivet, lyssetting og farge. For det andre fordi studien forbindes med umiddelbar nærhet til det generative utgangspunktet - kunstnerens første inntrykk av dette motivet og dets effekt. Skissen spiller som vi har sett en viktig rolle i 1700-tallets studiomaleri. Dens hurtighet sikrer en tilgang til kunstnerens spontane, men flyktige *première pensée*. Hurtighet er også friluftsstudiens forse når det gjelder å gripe tak i inntrykket av motivets like flyktige effekt. Malt på stedet, direkte foran motivet og synkront med opplevelsen av det, malt spontant, hurtig, fri for intellektuell refleksjon og akademiske normer, står friluftsskissen i en særstilling når det gjelder å portrettere en kontemporær, faktisk begivenhet - forutsetningen er at kunstneren er oppriktig. “[T]he artist’s penetrating eye and fidelity could make a significant picture of a common site. Sincerity in an *étude* was a necessary condition for its very existence.”¹⁵⁵ Boime understreker med dette i hvilken grad det rurale landskapsmaleriet ble sett som et uttrykk for en genuin, personlig erfaring av virkelig natur. Landskapsstudiens nærhet til motivet borget for dens status som faktisk, spontan observasjon. Kunstnerens oppriktighet i gjengivelsen av motivets effekt, hans personlige inntrykk, var avgjørende for landskapsmaleriets potensielle originalitet.

¹⁵³ John Constable, ”Introduction to *English Landscape*”, i *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing ideas*, 127-129, red. av Charles Harrison, Paul Wood og Jason Gaiger 4. utg. (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1998), 128.

¹⁵⁴ John Constable, ”Discourses”, foredragsreferat av C. R. Leslie, i *Art in Theory 1815-1900*, 129-134, se spesielt 131. Galassi henviser til det samme, se *Before Photography*, 25.

¹⁵⁵ Boime, *The Academy*, 154.

5 Friluftsstudien som fastholdt erindring og en fortolkning av det kontemporære

5.1 Innledning

Oljestudiens karakter av å være en observasjon av noe faktisk, inngir den objektivitet. Conisbee argumenterer for eksempel for at friluftsstudiene innvarsler en viss vitenskaplighet i representasjonen av natur og tilføyer: "the very word 'étude', study, carries a scientific resonance." Galassi omtaler Valenciennes dobbeltstudier på lignende måte: "like an experiment and its control...", Boime skriver: "The landscape *études* were reference notes ... a quasi-scientific and objective element in the artist's procedure."¹⁵⁶ Vektleggingen av oppriktighet, mht. kunstnerens individuelle inntrykk av motivets effekt, understreker at studiens objektivitet selvfølgelig ikke er absolutt. Motivet er subjektivt observert og fortolket. Innen tradisjonell akademisk teori innebar skissestudiet nettopp en risiko for uønsket subjektivitet - uønsket fordi den lett kom i konflikt med de konvensjonelle normer. Som vi har sett var det kunstnerens subjektivitet, hans *première pensée* og første inntrykk, som ble tøylet i den utførende fasens idealiserende bearbeiding. Friluftsstudien som observasjon av faktisk natur er derimot erfaringsbasert, og dens voksende betydning et symptom på en utvikling hvor man ønsker en mindre idealisert fremstilling av natur. På hvilken måte blir den generative fasens spontanitet, oppriktighet og originalitet vektlagt og videreført som uttrykk for tilgrunnliggende empiri?

5.2 Autentiserende skisseestetikk

Boime foreslår, som vist i kapittel 4, at landskapsmaleriets krise blir løst ved at friluftsstudien får status som et fullverdig kunstnerisk uttrykk. I dette ligger at skillet mellom den generative og den utførende fase mister betydning til fordel for en økt vektlegging av studien. Slik søkes en fremstilling som i sterkere grad forholder seg til kunstnerens umiddelbare inntrykk av motivets naturlige effekt. Denne tendensen, som lar skissen tre frem i lyset, kan best beskrives med begrepet "aesthetics of the sketch", hevder Boime. "The change in taste was... primarily characterized by an evolution in pictorial techniques which in turn influenced official ideology."¹⁵⁷ I denne setningen ligger hovedpunktene i Boimes argumentasjon: ønsket om en

¹⁵⁶ Philip Conisbee, "The Early History of Open-Air Painting", i *In the Light of Italy*, 29-47, 30 og 39; Galassi, *Corot in Italy*, 28-30; Boime, *The Academy*, 137.

¹⁵⁷ Boime, *The Academy*, 21; Boime introduserer begrepet "aesthetics of the sketch" som eget, se vii og 11.

mer oppriktig, spontan og original fremstilling av personlige erfaringer førte til at man oppfattet skissen som mest formålstjenlig; hvilket førte til en eksperimentering med skissetekniske aspekter; hvilket førte til akademiets gradvise aksept av skissens karakteristika. Setningen klargjør også at skisseestetikken er omdreiningspunktet for Boimes fremstilling.

Krisen i landskapsmaleriet blir hos Boime slått i hartkorn med det han kaller: "the nineteenth-century sketch-finish conflict". Konflikten handlet i korthet om når et bilde kunne ansees som ferdig, og kan beskrives i overensstemmelse med skillet mellom generativ og utførende fase. Akademiet anså et bilde som ferdig først når skissens spontanitet var underkastet den utførende fasens intellektuelle bearbeidelse. Akademiets tekniske krav til *fini* handlet om en nøyaktig, detaljert ferdigstillelse av billedflaten både mht. tegning og farge: en streng linearitet med dertil innordnet fargelegging, usynlige penselstrøk, men også en komposisjon som viste kunstnerens kjennskap til historie, klassiske proporsjoner og idealer. Gjennom studioarbeidets kontrollerte ferdigstillelse ble maleriet et mål, både på kunstnerens tekniske ferdigheter og på hans dannelse. Boime skriver at den nye betoningen av nærhet til bildets inspirasjonsmessige utgangspunkt førte til at studioarbeidet snarere ble oppfattet som en hemske, et kunstferdig slør som skjulte det spontane og oppriktige. Ifølge Boime skapte dette en motstand mot *fini*, mot nitid linearitet og konvensjonell komposisjon. Løsningen lå innenfor akademiets etablerte fremgangsmåte, i den generative fasens mer umiddelbare skisse. Vi husker at Diderot forbandt skissen med entusiasme og energi, egenskaper han savnet ved det ferdige maleriet. Skissen innebar en frihet når det gjaldt å representere *première pensée* eller kunstnerens inntrykk.¹⁵⁸

Av betydning i denne oppgavens sammenheng er at landskapsstudien var sentral i sketch-finish konflikten. Kritikken av de uavhengige landskapsmalerne gjaldt som nevnt ikke genre, men teknikk. "As artists began to ignore the classically composed landscape and to concentrate upon the qualities of a natural site, their works assumed more and more an unfinished appearance in the traditional sense."¹⁵⁹ I atelieret hadde kunstneren det han trengte for hånden, ro og tid til konsentrert arbeid. I naturen arbeidet han derimot under forhold som ofte krevde en hurtig, effektiv fremstilling av motivet han stod overfor. Skisseteknikken handlet om å formidle motivets hovedtrekk gjennom en forenklet, summarisk fremstilling, men også om at malingen måtte påføres tynt nok slik at den tørket i tide, at man konsentrerte

¹⁵⁸ Boime, *The Academy*, 20-21 og 79.

¹⁵⁹ Boime, *The Academy*, 133, jfr. 212, note 6.

seg om bildets midtsjikt, mens man ofte lot forgrunnen stå ubehandlet.¹⁶⁰ Skisseestetikken, det uferdige, skisseaktige utseendet var studiofinishens motstykke: rask oppstrekning, løse, frie og synlige penselstrøk, ubehandlede partier, ujevn overflatetekstur.

Til tross for at Galassi fremhever Boimes tekst i *Before Photography*, tar Galassi avstand fra Boimes vektlegging av det skisseestetiske. "Boime's approach [...] suggests that the salient feature of Impressionism and advanced pre-Impressionist art lay in technique rather than in a new response to the visual world....".¹⁶¹ Slik Galassi hevder at Valenciennes' friluftsskisser gir uttrykk for en holdningsendring som går dypere enn en søken etter mer realistiske fremstillingsformer, fremholder han her at de nye tendenser ikke uttømmende kan forklares med hensyn til teknikk. Galassis kritikk av *The Academy* bygger på at Boime ikke skjelner mellom naturstudier og komposisjonsskisser, og at Boime dermed feilaktig fremhever teknikk som hovedsak. Det er korrekt at Boimes fremstilling behandler skisseteknikk uavhengig av genre. Hans anliggende er imidlertid ikke avgrenset til teknikk som sådan, men gjelder skissens uttrykkspotensial. Som vist ovenfor skiller Boimes argumentasjon mellom naturstudier og komposisjonsskisser mht. det siste. Hans diskusjon av landskapsstudien er i overensstemmelse med Galassis når det gjelder økt empirisk forankring av landskapsmaleriet og, som konsekvens, økt interesse for landskapsstudien. Landskapsstudien representerer nærhet til motivet både i tid og rom, ikke bare fordi den utføres i friluft foran motivet, men også fordi skisseteknikken tillater hurtig nedtegning av kunstnerens inntrykk. Boimes vektlegging av skisseteknikk viser i så henseende til den samme utvikling i landskapsmaleriet som den Galassi søker å innkretse. Betegnende i denne forbindelse er forskjellen i terminologi. Galassi bruker begrepet *open-air aesthetic* om det tidlige plein air maleriet.¹⁶² Han favner slik bredere enn Boime, som med begrepet skisseestetikk i stor grad avgrenser de nye tendenser til det skisseaktige. Som vist i kapittel 3 argumenterer Galassi for at konflikten vel så meget gjaldt en ny grad av empirisk tilnærming i representasjonen av observert natur.

5.3 Pure landscape

I essayet *Rome and Its Environs: Painters, Travelers, and Sites* setter Sarah Faunce friluftsstudien i en større idé- og kulturhistorisk sammenheng – Italia og Roma som reisemål i

¹⁶⁰ Se for eksempel Riopelle, kataloginformasjon, i *A Brush with Nature*, 50.

¹⁶¹ Galassi, *Before Photography*, 148.

¹⁶² Galassi, *Corot in Italy*, 17 og passim.

den aktuelle perioden.¹⁶³ Adelige, kunstnere og poeter hadde lenge valfartet sydover til det som ble oppfattet som den klassiske kulturens arnested. Dette avstedkom en rekke reisehåndbøker i tillegg til mer litterære reiseskildringer. Faunce peker her på at man til å begynne med mest var opptatt av historiske minnesmerker, kunst og arkitektur. Fra midten av 1700-tallet skjer det imidlertid en endring hvor det italienske landskapet i økende grad vies oppmerksomhet. I tillegg til den historiske og kulturelle betydning, blir naturen interessant i seg selv som materielt og visuelt fenomen. Samtidig begynner man å gi uttrykk for subjektive følelser knyttet til naturopplevelsen. Faunce viser til at flere av forfatterne var inspirert av nye tanker innen blant annet tysk romantisk filosofi om forholdet mellom menneske og natur. I stedet for å se forholdet som antitetisk, antok man en form for åndelig forbindelse eller slektskap mellom menneske og natur.¹⁶⁴ De nye tendenser i reiselitteraturen kan leses som uttrykk for slike nye ideer. De spenner imidlertid over et bredt uttrykksregister. Faunce siterer blant annet fra Madame de Staëls *Corinne, ou l'Italie* hvor landskapet beskrives i euforiske vendinger. Andre tekster er inspirert av romantisk retorikk i eksisterende reiselitteratur fra de sveitsiske alper. En forfatter beskriver sterke fysiske reaksjoner og sinnsbevegelser i møte med fossefallene ved Terni. Mot dette setter Faunce andre forfattere som viser sin begeistring med en mer nøktern og stillferdig saklighet. Faunce siterer her Stendahl som etter å ha reist gjennom den Romerske Campagna nølende spør hvordan han skal beskrive opplevelsen, og svarer enkelt med: "respect was a large part of it." Etter å ha sett fossefallene ved Terni, beskriver han dem konsist som de vakreste han har sett.¹⁶⁵ Felles for disse tekstene er at landskapet beskrives gjennom dets emosjonelle virkning. Denne virkningen kan være voldsom og intens, men også dempet og preget av ettertenksomhet.

En utbredt simile i disse tekstene henviser til billedkunsten når landskapets skjønnhet skal stadfestes: Italia beskrives som: "a place where pictures simply exist in nature, waiting to be painted."¹⁶⁶ Som Galassi viser Faunce til hvordan friluftsmalerne nettopp begynner å oppfatte landskapet som motiv for sine studier, og som han fremhever hun at motivene som velges i hovedsak er enkle og lite oppsiktsvekkende. "When it comes to Romantic rhetoric, the outdoor painters are on Stendahl's side."¹⁶⁷ Faunce peker her på hvordan veduttmalernes fremstilling av fossefallene ved Terni, datidens postkort, utmerker seg ved å vise de mest

¹⁶³ Sarah Faunce, "Rome and Its Environs: Painters, Travelers, and Sites", i *In the Light of Italy*, 49-77.

¹⁶⁴ Faunce, "Rome and Its Environs", 51-52. Faunce henviser til kretsen rundt brødrene Friedrich og August Schlegel (Jena-romantikerne).

¹⁶⁵ Stendahl sitert i Faunce, "Rome and Its Environs", 65 og 73; Madame de Staël sitert, *ibid.*, 51.

¹⁶⁶ Faunce, "Rome and Its Environs", 74.

¹⁶⁷ Faunce, "Rome and Its Environs", 73.

oppsiktsvekkende og dramatiske utsnitt. I Corots *Fossefallet ved Terni* (ill. 27) derimot er det dramatiske nedtonet kraftig, selve stedet hvor vannmassene slår ned og velter utover er her skjult bak trær og buskas. Et annet eksempel er *Albanosjøen med Palazzolo* av Joseph August Knip (1777-1847). Knip viser ikke den kjente byen Castel Gandolfo og Berninis kirkekuppel slik Claude gjorde det i 1639, og slik området ble fremstilt i 1700-tallets veduttbilder (ill. 28). I stedet malte Knip sjøen fra den motsatte siden (ill. 29). Bildet viser en rolig morgenstund, vannflaten ligger stille og speiler de grønnkledde fjellssidene. Klosteret Palazzolo forsvinner nesten i skyggen til høyre i bildet. For Faunce er studien et eksempel på en interesse for "pure landscape": "how a place fully observed and experienced can be represented...not as a symbol of anything, but nature as meaning in itself."¹⁶⁸ Hos disse malerne er naturen tilstrekkelig og interessant nok som motivmateriale. Faunce er slik samstemt med Galassi, men også med Boime sitert ovenfor: "The translation of a simple site became meaningful through the effect...."¹⁶⁹

5.4 Erindringsansporende friluftsetetikk

I *Corot in Italy* definerte Galassi krisen i landskapsmaleriet blant annet ved å peke på at det omtrent ikke fantes spor etter friluftstudiene i studiomaleriet. I et essay om oljeskissen sett i lys av Valenciennes teoretiske skrifter, tar Jeremy Strick dette forholdet som utgangspunkt: "Yet if the oil study served neither as direct source, nor, it seems, as inspiration for composed landscapes, why, then, did painters keep their studies, and why did they display them in their studios? Once completed, what purpose did they serve?"¹⁷⁰ Strick argumenterer for at svaret er å finne i form av to krav Valenciennes stiller til landskapsmaleren i *Eléments*: han må ha kunnskap om naturen, omtrent på nivå med en naturforsker, og han må være i stand til å erindre sin naturopplevelse.

1700-tallet er opplysningstidens epoke i Europa, hvilket blant annet gir seg utslag i en entusiasme for utforskning innen de ulike naturvitenskapene. I tillegg til vitnesbyrd om visuell skjønnhet, viser tidens reiselitteratur også en rekke eksempler på en mer vitenskapelig observasjon av landskapet. Strick viser her til Johan Wolfgang von Goethe som forteller om

¹⁶⁸ Sarah Faunce, "Joseph August Knip", i *In the Light of Italy*, 165-166; Informasjon om Castel Gandolfo hentet fra Galassi, *Corot in Italy*, 115.

¹⁶⁹ Boime, *The Academy*, 154.

¹⁷⁰ Jeremy Strick, "Nature Studied and Nature Remembered: The Oil Sketch in the Theory of Pierre-Henri de Valenciennes", i *In the Light of Italy*, 79-87, 80.

bergarter, krystaller og vulkanske avsetninger i dagboken *Italiensk Reise*. Landskapsmaleriet viser på denne tiden en lignende interesse for motiv som vulkaner, fjell og isbreer. I tillegg til å være tidlige tegn på romantikkens fascinasjon for det sublime, mener Strick motivene også kan sees som et ønske om å vise en forståelse for naturens geologiske beskaffenhet og historie.¹⁷¹ Valenciennes' *Elémens* viser den samme vitenskapelige tilnærming til landskapsmaleriet, hevder Strick. Foruten å vektlegge inngående studier av lys og værforhold (se punkt 3.4.2) skriver Valenciennes om betydningen av å ha kunnskap om de fleste naturfenomener, så som fjell, elver og trær. Naturvitenskapelig utforskning består både av observasjon og innsamling av prøver og eksemplarer. Landskapsstudiene kan nærmest sees på som en form for eksemplarsamling som viser en vitenskapelig fordypning. Landskapsmaleren blir slik omtrent som en vitenskapsmann å regne. Strick viser her til at Valenciennes' avhandling kan leses som en argumentasjon for genrens krav til viten og kompetanse, og dermed for dens opphøyde status. Friluftsstudien har altså for det første en didaktisk funksjon når det gjelder å tilegne seg kunnskap om naturen og ferdigheter i å fremstille den visuelt. For det andre har studien en funksjon når det gjelder landskapsmaleriets status. Strick konkluderer med at landskapsstudiene på atelierveggen, mer enn å være en motivsamling til konkret bruk i studiomaleriet, representerte og symboliserte kunnskap.¹⁷²

Det andre kravet til landskapsmaleren er at han skal kunne erindre naturopplevelsen. Det neoklassiske landskapsmaleri representerer et ambivalent forhold til naturen. Naturen slik den er, oppfattes som ufullendt. Naturen må derfor foredles til en ideal tilstand, naturen slik den burde være, i det ferdige maleriet. I *Elémens* viser Valenciennes tegn til den samme ambivalens: "When a man of genius wishes to refresh his imagination, he reopens his eyes upon nature...He sees this nature as it is: he admires it, but he is not satisfied."¹⁷³ For Valenciennes var det som nevnt den utførende fasens intellektuelle arbeid som var avgjørende for å sikre det historiske landskapsmaleri fullverdig status. Det som i følge Strick likevel synes å veie tyngst for Valenciennes, er inspirasjon og sterke følelser knyttet til opplevelsen av naturen slik den er. I dette ligger et ønske om at noe av denne opplevelsen skal skinne gjennom den ideale fremstillingen. Landskapsstudien får i den forbindelse en særlig funksjon i kraft av å være en umiddelbar gjengivelse av en bestemt begivenhet. Valenciennes anbefalte,

¹⁷¹ Strick, "Nature Studied and Nature Remembered", 81-82. Strick henviser her til maleren Carl Gustav Carus som også var lege og vitenskapsmann. Carus argumenterer i *Nine Letters on Landscape Painting* (1831, skrevet ca. 1821) for at en vitenskapelig kunnskap om naturen var landskapsmaleriets hovedmål.

¹⁷² Strick, "Nature Studied and Nature Remembered", 82-83; Både Galassi og Boime beskriver Valenciennes tekst som et forsvar for landskapsmaleriet, se Galassi, *Corot in Italy*, 42, og Boime, *The Academy*, 139.

¹⁷³ Valenciennes sitert i Strick, "Nature Studied and Nature Remembered", 85.

som nevnt, hurtig skisseteknikk. Her ligger implisitt også en sikring av autenticitet, skriver Strick. "Lack of finish...also serves as an index of instantaneity, to guarantee in effect, that that which the study purports to represent was, in fact, experienced by the painter."¹⁷⁴

Autenticitet er hos Valenciennes av mnemoteknisk betydning. Valenciennes beskriver hvordan kunstneren ved å se på studiene mentalt gjenopplever, visuelt og følelsesmessig, en hendelse som hører fortiden til. Dette kan selvfølgelig kun skje dersom studien er en autentisk beskrivelse av genuin erfaring, gjort på et bestemt sted til en bestemt tid. En fiktiv studie er mnemoteknisk sett meningsløs. Mer enn å være en studie som gjengir motiv som forelegg til senere bruk, er friluftsskissen i følge Strick erindringsansporende. Den gir ny tilgang på en virkelig opplevelse, og det er denne opplevelsen kunstneren kan dra nytte av i studioarbeidet.

Som Faunce, mener Strick at friluftstudiene for det meste er karakterisert av nøktern, nærmest vitenskapelig og faktisk behandling av motivet, som utelater narrative og ekspressive elementer. Dette er i overensstemmelse med kravet om kunnskap om naturen, hvor studiens evne til dokumentasjon og informasjon er vesentlig. Strick argumenterer imidlertid for at også kravet om å erindre naturen kanskje best løses gjennom en slik saklig fremstilling. Ved å fremstille motivet mer eller mindre slik man opplevde det, får hukommelsen en friere tilgang til hendelsen. Friluftsstudienes funksjon slik beskrevet var altså hovedsakelig todelt, den gav kunnskap og evnen til å erindre. Naturstudiene stod i konflikt med akademiets krav til intellektualisert og idealisert naturfremstilling, og satte derfor få, visuelt synlige spor i studioproduksjonen. Dette skulle snart endres: "Together, these imperatives came to define a new purpose for landscape, which was first expressed in the Italian oil study."¹⁷⁵ Studienes friluftsetetikk kan altså leses som det visuelle uttrykk for landskapsmaleriets nye formål - å formidle naturerfaringer, og å portrettere faktisk natur.

5.5 Virkelighet og Erindring

Satt opp mot studiomaleriets idealisme representerer oljestudiene en realisme. Studiene representerer en erfart virkelighet, mens *paysage composé* presenterer en forestilt virkelighet, en konstruksjon. I artikkelen *Realism and Recollection* viser Vincent Pomarède til dette forholdet, og argumenterer for at det allerede i 1800-tallets første tiår er tegn til at oljestudiens realisme i større grad gjør seg gjeldende utenfor den generative fasens fastlagte rammer.

¹⁷⁴ Strick, "Nature Studied and Nature Remembered", 85-86.

¹⁷⁵ Strick, "Nature Studied and Nature Remembered", 80.

Pomarède tar utgangspunkt i veduttmaleriet som nettopp på 1700-tallet får en oppblomstring i Europa. For til tross for vesentlige forskjeller mellom vedutt og studie (se punkt 5.3) har de et felles utgangspunkt i et faktisk motiv. Veduttmaleren arbeidet riktignok innendørs i sitt atelier. Veduttmaleriets funksjon som avbildning av en eksisterende severdighet, en suvenir, fordret imidlertid topografisk oppriktighet og nøyaktighet. Studier, både tegnede og malte, var derfor et nødvendig hjelpemiddel. Veduttmaleriet representerer en praksis hvor det imaginære må vike for observert virkelighet. En praksis som Pomarède mener innebar: "an increasingly systematic recourse to the study of a motif, to work in the open air, in order to improve the fidelity to nature."¹⁷⁶ Pomarède henviser her til at når *veduta* introduseres som en egen landskapsgenre i Watelet og Levesques kunstleksikon i 1792, så fremgår det implisitt at maleren forutsettes å ha arbeidet i friluft. Nok et vitnesbyrd her på slutten av 1700-tallet om at deler av landskapsmaleriet oppfattes som mer beroende på kunstnerens visuelle observasjon enn på hans forestillingsevne – med andre ord mer beroende på friluftsstudiens realisme.

En rekke faktorer viser hvordan denne utviklingen fører til en endring av friluftsstudiens funksjon og status. Ved salongutstillingene mellom 1780-1800 kan man se en tendens til å inkludere informasjon om sted, enkelte oppgir også tidspunkt, i arbeidenes tittel. Pomarède setter denne tendensen i forbindelse med veduttmaleriets popularitet blant franske landskapsmalere. Viktig i denne sammenhengen er at man gjennom en slik presiserende informasjon ytterligere forsterker den tids- og stedsspesifikke autentisitet som Strick vektlegger ved naturstudien. Som betrakter får vi et løfte om at det vi ser representerer: "a specific site at a given moment, just as [we] would have found it at the very instant at that exact place."¹⁷⁷ Salongutstillingene var i utgangspunktet forbeholdt malerier ferdigstilt i atelieret, men mot slutten av århundret får disse bildene stadig oftere selskap av virkelige friluftsstudier. En slik sammenstilling må ha virket som en veritabel demonstrasjon på forskjellen mellom studioarbeidets imaginært fremstilte landskap og friluftsmaleriets formidling av erfart natur. I tillegg er det klart at friluftsstudien med dette var rykket inn i det offentlige rom.

¹⁷⁶ Vincent Pomarède, "Realism and Recollection", i *In the Light of Italy*, 89-105, 90.

¹⁷⁷ Pomarède, "Realism and Recollection", 91. En lignende interesse for topografisk bestemmelse kommer til uttrykk innen landskapsstrykk fra denne tiden. "Views of specific places...became common...an attention to stance and point of view is abundantly evident in many topographic prints produced in the 40 years prior to 1839." Edward W. Earle, "An Abridged History", *Afterimage*, nr. 9 (oktober 1981): 7.

I det private rom, i atelieret, var det også tegn til at studiens status var i endring. Det ble som nevnt vanlig å henge opp studiene på veggen, i stedet for å oppbevare dem i skuffer og mapper. Studiene fungerte slik som visuelle referanser til eget bruk, men også som en utstilling beregnet på besøkende, deriblant studenter. Blant malerne som gav undervisning var det nemlig flere som lot studentene kopiere friluftsstudiene i atelieret. Kopieringen innendørs erstattet da arbeidet ute i det fri – friluftsstudien erstattet altså virkelig natur. Studiene var som regel malt på papir. Nok et tegn på denne nye, utvidede bruken av studiene er at det på denne tiden blir vanlig å montere bildene på lerret eller kartong. Slik ble de mer bestandige, hvilket også var av betydning for en annen tendens på denne tiden: friluftsstudiene ble et samleobjekt. Spesielt i forbindelse med dødsboauksjoner benyttet stadig flere muligheten til å kjøpe slike skisser og bygge opp samlinger. Fra å ha hatt en nokså ubemerket funksjon i det Boime kaller den generative fase, blir friluftsstudien en svært synlig og relevant del av landskapsmaleriet. Pomarède summerer det slik: "Around 1800 it became an independent phenomenon, a genuine point of departure for the visual reference of the artist, which one could study, copy, collect, and exhibit."¹⁷⁸

En slik posisjon må ha gjort friluftsstudien til en viktig påvirkningsfaktor i den videre utviklingen av landskapsmaleriet. Pomarède argumenterer for at skillet mellom friluftsarbeidets realisme og landskapskomposisjonens idealisme brytes ned, ved at forholdet mellom studie og ferdig maleri blir stadig mer innviklet. Flere studier viser for eksempel tegn til at de kan ha vært videre bearbeidet innendørs, de har ifølge Pomarède blitt retusjert. Disse studiene har partier som viser en rask, skisseaktig behandling av motivet, men også partier som viser en større grad av *fini* enn man forbinder med *plein air*. "The result suggests a truly mixed technique with the execution begun out-of-doors followed by long sessions in the studio." Strick viser til lignende trekk ved Bidaulds *Juvet ved Civita Castellana* (ill. 30), og foreslår at Bidauld kan ha oppfattet bildet som: "an intermediary category, between an immediate, open-air study, and a finished studio composition." Conisbee skriver om samme studie at den like gjerne kan kalles "a 'small picture' done from nature."¹⁷⁹ En annen måte å gi friluftsstudien et mer ferdigstilt preg var å male studiene på nytt i studio i form av replikaer

¹⁷⁸ Pomarède, "Realism and Recollection", 95, dette og forrige avnitt bygger på 91-95. Vedrørende oljeskisser som samleobjekt: 125 av Musée de Louvres beholdning av Valenciennes oljeskisser stammer f.eks. fra samlingen Pierre-Charles de l'Espine bygget opp ved kjøp i 1819 og 1825. Se Roseline Bacou, Forord og kataloginformasjon, 9-112, i *French Landscape Drawings and Sketches of the Eighteenth Century*, red. av John A. Gere (London: British Museum Publications Ltd, 1977), 99.

¹⁷⁹ Pomarède, "Realism and Recollection", 96; Jeremy Strick, "Jean-Joseph-Xavier Bidauld", i *In the Light of Italy*, 140-142; Philip Conisbee, katalogtekst til *Painting From Nature: The Tradition of Open-Air Oil Sketching from the 17th to the 19th Centuries*, red. ikke oppgitt (London: Arts Council of Great Britain, 1980), 29.

og variasjoner av motivet, gjerne også forstørret. Som med de retusjerte studiene blir resultatet at vi står overfor et bilde som hverken er skisse eller ferdig maleri, noe Strick skriver befinner seg et sted mellom disse to kategoriene.¹⁸⁰

Pomarède hevder at retusjering av studier blir vanlig omkring år 1810. Det er også fra dette tidspunktet at studiomaleriet for alvor begynner å preges av friluftsstudienes virkelighetsrapport. Pomarède viser her hvordan selv historiemaleriets skildring av myter, religiøse og litterære anekdoter nå søkes forankret i konkret virkelighet ved å inkorporere friluftsstudier i den ellers imaginære komposisjonen. Achille-Etna Michallon (1796-1822) anvendte for eksempel elementer både fra en studie ved Segestatempellet på Sicilia og fra et fossefall i maleriet *Theseus jager kentaurene* (1821). Påvirkningen av studiomaleriet kommer kanskje tydeligst til uttrykk i prospektmaleriene, som på denne tiden i kvantitet stiller likt med historiemaleriet ved de årlige salonger.¹⁸¹ Praksisen med å lage replikaer og variasjoner over naturstudiene får i disse bildene sin naturlige følge ved at kunstneren arbeider frem en studiokomposisjon som i sin helhet bygger på naturstudier fra et faktisk sted. Studien får slik en funksjon langt utover det didaktiske og inspirasjonsmessige, men også utover det å være modell for enkeltstående elementer, fordi prospektmaleriet er en bearbejdet versjon av naturstudien. Pomarède definerer forholdet som: "the powerful bond between the souvenir of an Italian site, the work executed in the studio after an open-air study, and the absence of recourse to the imagination."¹⁸²

Valenciennes anbefalte å bruke studien til å erindre autentisk erfaring av natur. Erindringen skulle være til hjelp og inspirasjon i konstruksjonen av et ideelt landskap. I prospektmaleriene handler erindringsprosessen vel så meget om å gjenskape et faktisk sted og en faktisk hendelse i representasjonen av virkelig natur. I en slik prosess er friluftsstudien et bindeledd mellom motivet slik det opprinnelig eksisterer i naturen og motivet slik det fremstår i landskapsmaleriet. Fra omkring 1810 har altså friluftsstudien en utbredelse og funksjon som vitner om omfattende endringer i landskapsbegrepet: "the landscape painters of this period were more interested in the technical elements, the imitation of the subject or particular light effects, and with the duplication of real nature, rather than competency in creating an entire

¹⁸⁰ Pomarède, "Realism and Recollection", 97. Pomarède viser her til en serie bilder av Achille-Etna Michallon fra fossefallene i Terni som illustrerer hvordan Michallon utvikler motivet for bruk i studiomaleri.

¹⁸¹ Pomarède, "Realism and Recollection", 99. Pomarède bruker begrepet "view" både om studier malt i friluft og studiomaleri, mens det tradisjonelt er brukt om ferdige malerier i motsetning til studier. Jeg bruker her begrepet prospektmaleri om ferdige malerier som er komponert etter friluftsstudier.

¹⁸² Pomarède, "Realism and Recollection", 99, 97-99.

piece from the imagination....”¹⁸³ Det nye landskapsmaleriets realisme skapes følgelig gjennom en kombinasjon av friluftsstudiens visuelle fremstilling av virkelig natur og kunstnerens erindring om denne naturen.

5.6 Autentisk virkelighetserfaring

En friluftsstudie som både Boime og Strick omtaler i sine tekster er Michallons *Utsyn mot Napoli fra Vesuv* (ill. 31). De respektive beskrivelser av denne studien kan her tjene som illustrasjon på forskjeller og likheter i fremstillingen av friluftsmaleriet. I tråd med tidens interesse for naturfenomener var vulkanen Vesuv utenfor Napoli et populært motiv for landskapsmalerne. Michallon var i Napoli i 1819 og malte flere bilder fra området, bl.a. et som viser vulkanen i utbrudd. I *Utsyn mot Napoli fra Vesuv* har Michallon klatret opp i fjellsiden tett ved selve vulkankrateret. Vi ser vulkanen helt til venstre i bildet, mens klippeformasjoner hever seg til høyre. I midten ledes blikket over bukten mot Napoli som vi så vidt skimter i bakgrunnen. Når Strick beskriver dette bildet er det Michallons utsnitt som fanger hans interesse. Vulkanen ble som oftest malt fra motsatt side av bukten. Michallon har, som Corot ved Terni og Knip ved Albanosjøen, valgt et ukonvensjonelt ståsted. Resultatet er et utsnitt hvor hverken Napoli eller Vesuv er hovedmotiv. I stedet domineres bildet av fjellskapet, og Strick fremhever hvordan klippeformasjonene kløktig er anvendt som repoussoirs, kulisser, som rammer inn landskapet bakenfor. Strick peker også på at landskapets røffe og golde karakter er i overensstemmelse med andre bilder i Michallons oeuvre, og kan sees som et uttrykk både for 1700-tallets tanker om det sublimе og for den heroiske landskapsgenren. Bildet er uansett et eksempel på hvordan friluftsmalerne viste en visuell interesse for landskapet og anvendte dette i fremstillingen av et motiv.¹⁸⁴

I Boimes beskrivelse av Michallons studie er det skisseteknikken som trer i forgrunnen: ”His *Vue de Naples* is remarkable for its energetic brushwork. The artist used a comma-like stroke in the rocky mass of the foreground, and made general use of a rich impasto.”¹⁸⁵ Michallons studie er en av flere som Boime gjennomgår i dette avsnittet av *The Academy*, felles for disse er en vektlegging av det skissetekniske. Selv Bidaulds studier blir her fremstilt som ”rough

¹⁸³ Pomarède, ”Realism and Recollection”, 99-100.

¹⁸⁴ Jeremy Strick, ”Achille-Etna Michallon”, i *In the Light of Italy*, 185-188.

¹⁸⁵ Boime, *The Academy*, 163. Til tross for ulik tittel er det samme studie som Strick beskriver.

works”, og representert med en scene fra et elvestryk hvor det skisseaktige fremheves.¹⁸⁶ Boimes anliggende er imidlertid ikke avgrenset til teknikk som sådan, men gjelder som nevnt skissens uttrykkspotensial. Hans diskusjon av landskapsstudiene fra den aktuelle perioden er dypest sett i overensstemmelse med Galassis: begge viser til en økt empirisk forankring av landskapsmaleriet. I Boimes beskrivelse av *Utsyn mot Napoli fra Vesuv* viser også Boime til Michallons hang til dramatiske landskapsfremstillinger, men understreker interessant nok at ”The drama is not artificially introduced, however, but is inherent in the site itself.”¹⁸⁷ At studien slik oppfattes som en troverdig skildring av et faktisk sted viser til et viktig aspekt ved Boimes fremstilling. Bildets nærhet til utgangspunktet for motivet – det være seg kunstnerens première pensée eller hans inntrykk av en virkelig begivenhet – autentiseres så å si gjennom skisseteknikken. Boimes utlegning viser slik forstått likhetstrekk med argumentasjonen hos for eksempel Strick. Når det gjelder landskapsstudiene fra begynnelsen av 1800-tallet kan Boimes vektlegging av skisseteknikk derfor sees i sammenheng med en økt interesse for kontemporær og faktisk virkelighet.

Boimes fokusering på skisseestetikk har imidlertid, som Galassi påpeker, den ulempe at man sitter igjen med inntrykk av at utviklingen innen landskapsmaleriet utelukkende handler om teknikk. Hos Galassi, Faunce, Strick og Pomarède unngås en slik slagside ved at det skissetekniske behandles både mer underordnet og nyansert. Strick omtaler for eksempel også skisseestetikkens autentiserende effekt. Strick er likevel mer opptatt av hva som autentiseres - at studien viser til en spesifikk erfaring. For Strick er derfor studien like gjerne karakterisert av en nøktern, faktisk fremstilling som av en mer subjektiv og fortolkende. Galassi og Pomarède utfyller dette bildet gjennom å vise hvordan flere malere søkte å fremstille friluftstudier hvor nettopp det skisseaktige ble nedtonet til fordel for et mer bearbeidet uttrykk, til forveksling lik studiomaleriet. Slik blir det klargjort at begrepet skisseestetikk ikke uttømmende kan definere det tidlige plein air maleriet. Galassi favner bredere ved å beskrive de nye tendenser innen landskapsmaleriet som friluftsetetikk. Uavhengig av teknikk vises det til et landskapsmaleri som bygger på noe som faktisk eksisterer der ute, utenfor billedrammen. Et virkelig, rent landskap, observert, erindret og formidlet, som slik står i motsetning til et landskapsmaleri som fremviser en fiksjon, diktet, forestilt og konstruert gjennom kunstnerens kreative fantasi.

¹⁸⁶ Raoul-Rochette (uten fornavn) sitert i Boime, *The Academy*, 162.

¹⁸⁷ Boime, *The Academy*, 163.

5.7 Med virkeligheten som motiv

5.7.1 Kopier naturen; kopier bare naturen

Utviklingen skissert ovenfor blir av Pomarède beskrevet nærmest som en befrielse fra ”imanasjonens tyranni.”¹⁸⁸ I 1859 skrev Charles Baudelaire en lengre anmeldelse av den årlige salongutstillingen. For ham var kunstnerens imanasjon ”evnenes dronning.”¹⁸⁹ I fototeoretisk litteratur er anmeldelsen kjent for Baudelaires nedsettende kommentarer om fotografiet og dets ødeleggende innflytelse på kunsten. Baudelaires anmeldelse var imidlertid vel så meget rettet mot tendenser uavhengig av fotografiet. Nancy Shawcross hevder f.eks. at: ”Baudelaire’s denunciation of photography is a convenience to introduce the more important concept of the imagination in relation to art.”¹⁹⁰ Kunstnerens forestillingsevne er for Baudelaire det som tilfører kunsten en åndelig dimensjon, som skaper det han kaller en korrespondanse mellom sanset og fortolket natur. Forestillingsevnen er det som skiller kunstnerisk komposisjon fra ren beskrivelse eller kopiering av det man har observert. I sin anmeldelse beklager Baudelaire en utvikling hvor kunsten bygger stadig mindre på forestillingsevnen. I stedet synes kunsten informert av følgende oppfordring: ”Kopier naturen; kopier bare naturen. Det finnes ikke noen større nytelse eller triumf enn en ypperlig kopi av naturen.”¹⁹¹

Shawcross understreker at Baudelaires anmeldelse fra 1859 ikke alene kan redegjøre for Baudelaires tanker, hverken når det gjelder fotografi eller maleri. I denne oppgavens sammenheng har anmeldelsen imidlertid betydning fordi Galassi henviser til den mot avslutningen av *Before Photography*. Det er Galassis retoriske bruk av Baudelaires tekst som her er av interesse. I sin kritikk trekker Baudelaire spesielt frem landskapsmalerne som eksempel på kunstnere som kopierer naturen. ”Thus, they open a window, and the whole space contained in the rectangle of that window – trees, sky and house – assumes for them the value of a ready-made poem.”¹⁹² For Baudelaire er dette bilder som er slavisk kopiert ved hjelp av synssansen, de er ikke komponert ved å anvende forestillingsevnen. Følgelig kan

¹⁸⁸ Pomarède, ”Realism and Recollection”, 89. ”The Tyranny of the Imagination” er tittelen på et avsnitt her.

¹⁸⁹ Charles Baudelaire, ”Evnenes dronning” (utdrag fra *Salon de 1859*), overs. av Arne Kjell Haugen i *Kunsten og det moderne liv* (Oslo: Solum Forlag, 1988), 2:89-99.

¹⁹⁰ Shawcross, *Roland Barthes on Photography*, 54. Avsnittet bygger på 46-66.

¹⁹¹ Baudelaire, ”*Kunsten og det moderne liv*”, 2:89.

¹⁹² Baudelaire sitert i Galassi, *Before Photography*, 28.

disse bildene ikke aksepteres som kunst. Det er på det samme grunnlaget Baudelaire avviser at fotografiet kan være kunst, fordi mediet ikke lar den skapende fantasi prege motivet. Det er også dette fellestrekket som gjør at Baudelaire gir uttrykk for at fotografiet har vært, om ikke årsak, så i hvert fall medvirkende til utviklingen av en kunstfiendtlig naturalisme.¹⁹³

For Galassi er det vesentlige at denne tendensen strekker seg tilbake til tiden før fotografiet, den har fellestrekk med hans anliggende i *Before Photography*, det tidlige friluftsmaleriet. ”If photography had an impact on painting (and it certainly did), it is because the new medium was born to an artistic environment that increasingly valued the mundane, the fragmentary, the seemingly uncomposed – that found in the contingent qualities of perception a standard of artistic and moral, authenticity.”¹⁹⁴ Ved slik å trekke en linje mellom friluftsmaleriet og Baudelairens beskrivelse av et landskapsmaleri basert på observasjon, og ved å gjøre dette i katalogtekstens avslutning, lar Galassi Baudelaire definere hovedtrekk ved sin egen fremstilling. Samtidig nøytraliseres Baudelairens beskrivelse, vi leser den uten hans fordømmelse. Denne sammenstillingen innebærer dog en motsetning mellom Baudelairens oppfatning av det nye landskapsmaleriet som kopiering, altså ikke basert på komposisjon, og Galassis nyansering av dette ved å legge til at bildene kun tilsynelatende er uten komposisjon. Landskapsstudien gis altså en tvetydighet i mellomrommet mellom kopi og komposisjon, en tvetydighet som har vært et underliggende tema i denne oppgaven.

5.7.2 Friluftsmaleriet – en alternativ kontekst

Fotografiet oppstod i et bestemt kunstnerisk miljø, skriver Galassi, og argumenterer for at mediets innflytelse på maleriet var mulig fordi en ny holdning til representasjon allerede var i utvikling. Denne avhandlingen har hatt som siktemål å definere denne nye holdningen slik den kommer til uttrykk i *Before Photography*. Vi har sett at Galassi redegjør for hvordan friluftsskisser i olje oppstår som en selvstendig praksis mot slutten 1700-tallet. Maleriet var tradisjonelt en innendørs aktivitet, som i stor grad frembrakte en imaginær komposisjon. Utendørsarbeid var i hovedsak begrenset til blyant og papir, og ble regnet som trening og forberedelse til arbeidet i studio. At man begynner å bruke oljemediet i utendørsarbeidet tyder på en økt vektlegging av empirisk observasjon i landskapsmaleriet. Galassi finner bekræftelse

¹⁹³ Fordi Baudelaire peker på tendenser til dels forut for fotografiet, kan han forstås som at han oppfatter fotografiet som symptom på og årsak til utviklingen, se: Uten forfatter, introduksjon til Baudelaire i *Art in Theory: 1815-1900*, 666.

¹⁹⁴ Galassi, *Before Photography*, 28.

på dette i tidens teoretiske litteratur hvor fordelene ved friluftsmaleriet i økende grad fremheves: oljemalingens mulighet til å skildre både motivets form og farge, og ikke minst lyset og værforholdenes flyktige inntrykk. Teori, vektlegging og økt praksis fører til at friluftsskissen etter hvert fremstår, konseptuelt og tematisk, som en egen kategori atskilt fra studiomaleriet. Galassi beskriver dette som et brudd i det tradisjonelle forholdet mellom skisse og ferdig maleri. Et brudd som i hovedsak skal defineres i motsetningen mellom ulike holdninger til representasjon: på den ene side representasjon som imaginær, syntetisk konstruksjon, og på den annen side representasjon som bygger på empirisk observasjon av en faktisk begivenhet.

I *Before Photography* setter Galassi landskapsskissen i forbindelse med en fremvekst av realistisk landskapsmaleri rundt 1800.¹⁹⁵ I gjennomgangen av Boime fikk vi en utdypet forståelse av dette forholdet. En viktig premiss for Boimes argumentasjon er at skissen hadde en sentral og avgjørende funksjon i det tradisjonelle studiomaleriet. Det var på skissestadiet kunstnerens spontanitet, oppriktighet og originalitet kom til uttrykk. Skissen representerte privilegert tilgang til kunstnerens *première pensée*. Friluftsstudien står i et lignende nært forhold til kunstnerens første inntrykk overfor et virkelig motiv. Boime mener at skissens sentrale posisjon fører til en utvikling hvor skissen søkes videreført i det ferdige maleriet. Innen landskapsmaleriet bidrar spesielt to faktorer til at friluftsstudiens betydning øker. For det første får det idealiserte, historiske landskapet konkurranse av det rurale landskapsmaleriet hvor naturen fortrinnsvis gjengis slik den ble erfart av kunstneren. For det andre gjennomgår begrepet effekt en endring. Fra å beskrive en konstruert, vilkårlig distribusjon av lys og skygge, et komposisjonelt virkemiddel med grunnlag i kunstnerens intellekt, blir begrepet etter hvert brukt om lys- og skyggevirksomheter tilstrebet gjengitt slik det kan observeres i naturen. Landskapsmaleriet baseres altså i økt grad på virkelig natur, lys- og værforhold, hvilket gjør friluftsstudiens empiriske observasjon nære sagt uunnværlig. Galassi påviste et brudd mellom friluftsmaleri og studiomaleri. Boime bringer denne utviklingen videre, og argumenterer for at krisen i landskapsmaleriet løses ved at den generative og den utførende fase slås sammen i utføringen av ett bilde. Skillet mellom landskapsstudien og det ferdige landskapsmaleriet viskes ut, og vi står overfor en representasjon av et landskap som inneholder elementer av begge faser.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Galassi, *Before Photography*, 21.

¹⁹⁶ Galassi viser til den samme utviklingen i Galassi, *Corot in Italy*, 39 og 83-129.

5.7.3 Friluftstudien som konstituerende observasjon

For Boime er det skisseteknikken som i hovedsak blir videreført når generativ og utførende fase slås sammen. Som vi har sett i dette kapittelet, argumenterer Galassi for at et slikt ståsted gir en begrenset forståelse av utviklingen. Sammenstillingen av Baudelaire og Galassi hvormed friluftsmaleriet defineres i motsetningsparet kopi – komposisjon, gir et godt utgangspunkt for en utlegning av Galassis utvidelse av problemområdet. I *Before Photography* kommer motsetningsparet til overflaten i fremstillingen av kunstnerens intuitive fremgangsmåte (se punkt 3.3). Utviklingen fra syntetisk til analytisk perspektiv beskriver to motpoler, det som i denne avhandlingen er fremstilt som en imaginær studiokomposisjon på den ene side og empirisk observasjon av et virkelig motiv på den annen side. Det analytiske perspektiv er derfor i utgangspunktet forstått som en motsetning til et perspektiv som er komponert, det er fremkommet ved at kunstneren ”skanner” landskapet. Terminologien bygger opp under forståelsen av resultatet som en kopi. Galassi understreker imidlertid med det samme at: ”Degas of course composed his picture as carefully as Uccello, but the intuitive procedure was different.”¹⁹⁷ Like nedenfor synes Galassi å slå retrett når han hevder at fotografiet er i overensstemmelse med analytisk perspektiv, og begrunner det med at heller ikke fotografen kunne komponere sitt bilde. I diskusjonen av det analytiske perspektiv pendler altså Galassi mellom et bilde som er kopiert og et bilde som er komponert. Pendlingen stilles først i ro når Galassi bekrefter at fremstillingen er en retorisk fiksjon: “for, literally, all paintings are composed....”¹⁹⁸

Det analytiske perspektiv frembringer altså et bilde som kopierer virkelighet, men som like fullt er et komponert bilde. Dersom vi nå ser nærmere på Galassis fiksjon kan vi skille ut to hovedprinsipper for en slik billedkomposisjon. For det første forholder kunstneren seg til et eksisterende motiv, med et innhold og en struktur utenfor kunstnerens kontroll. For det andre sidestiller Galassi den imaginære komposisjonen av et bilde med det å velge tidspunktet for når et motiv avbildes. Herunder ligger valg av ståsted, synsvinkel og utsnitt. Disse valgmulighetene er ikke uvilkårlige, men reelle, aktive og avgjørende komposisjonelle virkemidler. De to hovedprinsippene er videre forbundet gjennom at valgmulighetene samlet isolerer det aspektet ved virkeligheten som utgjør det valgte motiv. Kunstnerens valg av tid og

¹⁹⁷ Galassi, *Before Photography*, 16.

¹⁹⁸ Galassi, *Before Photography*, 18. Likevel var det Galassis uttalelse om at man ikke kunne komponere som enkelte kritikere festet seg ved. Se Phillips, “The Judgement Seat of Photography”: 62-63, og Snyder, “anmeldelse av *Before Photography*”: 114.

sted isolerer motivet, og preger det dermed i form av beskjæring, synsvinkel og lysforhold. Faktorer som vitner om at bildet bygger på en observasjon fra et bestemt ståsted: "The works appear to be formed by the eye instead of the mind."¹⁹⁹

Bildene gir inntrykk av at de er skapt av øyet, og ikke av intellektet. Skal vi forstå det som at bildene passivt er observert og kopiert? Vi har i denne oppgaven sett at friluftstudien ble verdsatt fordi den ble oppfattet som en nær gjengivelse av et virkelig motiv og av kunstnerens første inntrykk av dette. Baudelaire oppfattet en slik nærhet som kopiering, og skrev om landskapsmalerne: "De er så opptatt av å betrakte at de glemmer å føle og tenke."²⁰⁰ I sin anmeldelse av *Corot in Italy* peker Blayney Brown på at Galassi gjennom sin fremstilling av det tidlige friluftsmaleriet nettopp imøtegår en slik misforståelse. "[Galassi] reveals an artist whose eye was anything but innocent, who was operating according to an established programme, and who, with his contemporaries in Italy, was powerfully conditioned by the Neo-classical ethos."²⁰¹ Som vist i kapittel 3, 4 og 5, er det en viktig premiss for forfatterne at friluftstudien springer ut fra, og er en del av, akademiets utdanningssystem og tradisjonell kunstnerisk fremgangsmåte. I *Before Photography* understreker Galassi at friluftstudienes realisme ikke var: "an attack from without but a symptom of transformation within artistic tradition."²⁰² Friluftsmalerne brakte derfor med seg kunnskap om komposisjon og motivoppbygging, kunnskap som må ha informert deres valg av ståsted, synsvinkel og utsnitt. Friluftsmaleriet fremstår slik i et samspill med tradisjon og konvensjoner. Kunstnerens blikk er altså ikke passivt og nøytralt registrerende, men et informert og assosierende blikk som både observerer, strukturerer og fortolker eksisterende natur.

Faunce beskriver (se punkt 5.3) epokens friluftsmaleri som en skildring av "pure landscape". Som Galassi, viser Faunce til at studienes motivkrets er preget av en interesse for natur, uavhengig av historisk signifikans, naturen er meningsfylt i seg selv.²⁰³ Faunce knytter imidlertid denne interessen blant annet til tysk idealistisk filosofi, hvor forholdet mellom natur og menneske oppfattes som sammenvevd og komplekst. I Geoffrey Batchens undersøkelse av fotografiets diskursive mulighetsbetingelser, er nettopp forholdet mellom menneske og natur, og menneskets forståelse og representasjon av naturen, et omdreiningspunkt. Batchen

¹⁹⁹ Galassi, *Before Photography*, 27.

²⁰⁰ Baudelaire, "Kunsten og det moderne liv, 2:95.

²⁰¹ Blayney Brown, "Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape" : 603.

²⁰² Galassi, *Before Photography*, 24.

²⁰³ Se Galassi, *Before Photography*, 21: "the growing conviction that the unembellished landscape possessed intrinsic value...the notion that a careful visual record of the landscape was meaningful in itself."

argumenterer for at epoken representerer et nytt, moderne syn på naturen. ”At the very time that photography was being conceived, nature had become irrevocably tied to human subjectivity; its representation was no longer an act of passive and adoring contemplation but an active and constitutive mode of (self-) consciousness. Nature and culture were interconstitutive entities.”²⁰⁴ Batchen foreslår at tidens sterke fokusering på naturen er et symptom på usikkerheten dette medfører. Naturen er på samme tid noe utenfor kulturen, en motpol, og noe som først kommer til uttrykk gjennom kulturen. Naturen i seg selv har vi ikke tilgang til. Vår kunnskap om den konstitueres i vår bevissthet, og representeres gjennom språk, vitenskap og kunst.

Dersom vi tolker friluftstudien i tilknytning til et slikt moderne syn på naturen, som en kulturell ytring hvor naturen representeres mer enn presenteres, følger det at studien ikke er noen ren kopi av ”pure nature”. Faunce viser kanskje også til en slik tosidighet i landskapsmalernes fascinasjon overfor virkelig natur når hun antar at spørsmålet de stilte seg må ha vært: ”what do I actually see, and how can I make an image of my seeing?”²⁰⁵ Faunce legger som nevnt vekt på at friluftstudiene ofte viser en dempet, rolig tilnærming til det avbildede, men hun oppfatter dem like fullt som en formidling av følelser, undring, en forsøksvis undersøkelse av menneskets forhold til omverdenen. Likeledes finner vi det samme uavklarte forholdet mellom natur og subjektiv opplevelse i Valenciennes tanker om friluftstudien, slik Strick tolker ham. For på den ene side skal studien gi nærmest naturvitenskapelig kunnskap om naturen, mens den på den annen side skal være erindringsansporende. Maleren skal bli minnet på erfaringene og følelsene knyttet til en bestemt opplevelse av natur. Valenciennes anbefaler derfor hurtig utførelse for å sikre en autentisk gjengivelse av en bestemt begivenhet slik den ble erfart. ”Here the landscape oil study serve not only as a transcription of a specific view but, as a corollary, as a record of the artist’s presence within that view.”²⁰⁶ I den grad studien formidler kunnskap om naturen, er denne kunnskapen tydelig situert som subjektiv erfaring, og ikke som objektiv, allmenngyldig sannhet. De komposisjonelle valgmulighetene Galassi nevner i *Before Photography*, vitnet som nevnt om at studien bygger på en bestemt observasjon. Vi kan nå legge til at de også vitner om en bestemt betrakter, hvis bevissthet ikke passivt videreformidler synsinntrykket, men aktivt konstituerer en subjektiv representasjon av eksisterende virkelighet.

²⁰⁴ Batchen, *Burning with Desire*, 62. Batchen viser også til den tyske idealisme, se 60-62.

²⁰⁵ Faunce, ”Rome and Its Environs”, 54.

²⁰⁶ Strick, ”Nature Studied and Nature Remembered”, 85.

5.7.4 Friluftsstudien – en endret holdning til representasjon av landskap

Pomarède beskriver altså utviklingen i landskapsmaleriet som en fristilling fra kravet om at landskapsmaleriet skulle være et produkt av kunstnerfantasien. Han fremsetter friluftsstudien som fantasiens motstykke: en etterrettelig (sann) observasjon av virkelighet.

Pomarède viser hvordan friluftsstudiens sentrale rolle innen landskapsmaleriet etter hvert fører til at skillet mellom hva som er studie og hva som er studiomaleri utydeliggjøres. Det oppstår blandingskategorier - studier som retusjeres og bearbeides i atelieret og studiomalerier som i sin helhet bygger på friluftsstudier. I prospektmaleriene fungerer studiene som komposisjonsmessige forelegg, som bearbeides i samspill med kunstnerens erindring. Slik understreker også Pomarède at studiens realisme er et subjektivt uttrykk. Fra slutten av 1700-tallet skjer det en fornyelse av landskapsmaleriet gjennom friluftsstudien. En fornyelse som kjennetegnes av at man oppgir: "the primacy of imagination for the benefit of visual memory and realism which did not exclude the power of expression."²⁰⁷ Landskapsmaleriets nye realisme, som for Baudelaire innebar umotivert kopiering, forstås her som et kunstnerisk uttrykksmiddel med flere betydningslag enn det rent ikoniske.

Pomarède argumenterer for at denne tendensen til å la friluftsstudien prege landskapsmaleriet i en omfattende grad, ikke kan avgrenses til hverken Frankrike eller neoklassisistiske kunstnere. Han peker på hvordan f.eks. Constable vekslet mellom friluftsstudier og studioarbeide.²⁰⁸ Batchen viser til hvordan Constable inkorporerte studier av himmel og skyer i sine landskapsmalerier. Ofte på en slik måte at studienes forankring i virkelighet tydelig brøt med studiokomposisjonens mer overveide helhet og harmoni. Batchen siterer her Ann Birmingham som har beskrevet Constables bilder, både studier og landskapsmalerier, som grunnleggende schizofrene (ill. 32). Birmingham legger vekt på at Constable anvendte en skisseaktig teknikk fordi den tjener som: "evidence of both a naturalistic observation and a subjective response." Både Boime og Strick argumenterer på lignende vis for at skisseteknikken autentiserer motivet (se avsnitt 5.6), men Birmingham går videre og hevder: "Its dual signification works to collapse the distinction between Constable and the landscape which he paints...The sky becomes...both the natural 'element' and the 'chief organ of

²⁰⁷ Pomarède, "Realism and Recollection", 103.

²⁰⁸ Pomarède, "Realism and Recollection", 99.

sentiment.’ ”²⁰⁹ Friluftsskissen representerer altså en tids- og stedsspesifikk observasjon av et motiv. En observasjon som videre ikke er passivt gjengitt, men subjektivt fortolket og formidlet av en bestemt person. Det Birmingham tilføyer er at et slik bilde derfor også kan leses som en representasjon av hva det vil si å observere natur, både betrakte og føle, og en representasjon av maleren som observerende, tenkende og følende individ. Friluftsskissen slik forstått er altså både en skildring av det som blir sett og av den som ser.

I sin argumentasjon i *Before Photography* tar også Galassi eksempel i Constables landskapsmaleri, og viser at Constable i foredrag og brev gir uttrykk for en lignende tosidig målsetning som den Birmingham betegner som schizofren. I 1836 holder Constable et foredrag hvor han foreslår at maleriet bør oppfattes som en vitenskap, en utforskning av virkelig natur for at naturen selv, og ikke konvensjoner, skal stå om modell for landskapsfremstillingen. Men Constable har også understreket at naturen kun er et utgangspunkt og at malerens oppgave er å utvikle dette poetisk, til å skape et naturalistisk, men også personlig, subjektivt preget landskapsbilde. Constable beskriver dette som: ”to make something out of nothing”. I *Before Photography* kommenterer Galassi dette slik: ”What made a pictorial ’something’ out of an actual ’nothing’ was – literally and metaphorically – the painter’s point of view. If slimy posts mattered to Constable, what convinces us of the fact is the way he looked at them.”²¹⁰ Her gis i fortettet form en beskrivelse som også rommer friluftsstudiens tosidighet: studien oppfattet som kopi, observasjon, som natur, og studien oppfattet som komposisjon, subjektivt sanset og fortolket, som kultur. Kunstnerens fysiske ståsted er i konkret forstand det som skaper bildet gjennom valg av synsvinkel, ramme og tidspunkt for avbildningen. Kunstnerens fysiske ståsted, hans valg om å male et bilde, der og da, og fremstillingsformen han velger, er imidlertid bestemt av hans subjektive ståsted, hans personlighet, utdannelse og kulturelle tilhørighet. Det som konstituerer friluftsmaleriet, både i bokstavelig og metaforisk forstand, er altså malerens ståsted.

²⁰⁹ Ann Birmingham sitert i Batchen, *Burning with Desire*, 100. Brian Lukacher argumenterer på lignende vis, se Brian Lukacher, “Nature Historicized: Constable, Turner, and Romantic Landscape Painting”, i *Nineteenth Century Art: A Critical History*, 115-143, red. av Stephen F. Eisenman (London: Thames and Hudson Ltd, 1994), 120-123.

²¹⁰ Constable sitert i Galassi, *Before Photography*, 27. Sitat av Galassi sst. Avsnittet bygger her til dels på Galassis informasjon 24-27, men også på ”Foredragsreferat av C. R. Leslie”, i *Art in Theory 1815-1900*, 129-134.

6 Avslutning

Peter Galassis utstilling, *Before Photography*, ble på begynnelsen av 1980-tallet møtt med stor interesse, og ble positivt mottatt av publikum, kritikere og fagmiljø. Utstillingen ble imidlertid gjenstand for negativ omtale av en mindre, men toneangivende, gruppe kritikere. I oppgavens kapittel 2 argumenterte jeg for at den negative kritikken av *Before Photography* har hatt funksjon som institusjonskritikk. *Before Photography* ble omtalt som et eksempel på hvordan modernistisk orientert fototeori og fotohistorie, med en ensidig interesse for fotografiets formale karakteristika, reduserer fotografiet til et estetisk objekt. Jeg viste videre hvordan en analyse av kritikernes tekster gir grunn til å hevde at dette er en selektiv fortolkning av *Before Photography*. Denne avhandlingens siktemål har vært å vise at utstillingen kan leses i lys av en alternativ kontekst, det tidlige friluftsmaleriet, og at dette åpner for en bredere fortolkning av *Before Photography*.

Avhandlingen har tatt utgangspunkt i at Galassi uttrykker at hans hovedanliggende i *Before Photography* er å beskrive en holdningsendring og en historisk spesifikk realisme, slik den kommer til uttrykk i landskapsgenrens friluftsstudier i tiårene før og etter 1800. Det er denne holdningsendringen som her er søkt definert. I kapittel 3 ble det vist at friluftsstudiene springer ut fra tradisjonelt, etablert skissearbeid. I løpet av 1700-tallet blir friluftsstudier i olje anbefalt innen teoretisk faglitteratur. Studiene muliggjør og intensiverer empirisk observasjon av faktisk natur og gjengivelse både mht. form og farge. Friluftsstudier blir etter hvert en utbredt praksis, spesielt i landskapsmalernes læretid. Galassi argumenterer for at denne utviklingen fører til et brudd i forholdet mellom skisse- og studioarbeid. Det ble videre vist at Galassi fremstiller dette bruddet som motsetningen mellom studiomaleriets imaginære landskapskomposisjon og friluftsstudiens fremstilling av observert, eksisterende natur.

Kapittel 4 omhandler hvorledes dette bruddet, beskrevet som en krise i landskapsmaleriet, finner sin løsning i at det legges økt vekt på friluftsstudiens empiri i det ferdige maleri. Det ble redegjort for hvordan Albert Boime her trekker frem to faktorer av særlig betydning. For det første får det rurale landskapsmaleri en økt popularitet. Her søkes landskapet fremstilt nært opp mot naturen, slik den erfares. Dette i motsetning til det historiske landskapsmaleriet hvor naturen fremstilles i en ideal tilstand, slik den burde være. For det andre skjer det en tilsvarende endring i hvordan man oppfatter og skaper bildets effekt. Tradisjonelt betegnet

begrepet lys og skygge komposisjonelle, vilkårlige virkemidler, innordnet bildets helhet og harmoni. Fra slutten av 1700-tallet blir det i økende grad anbefalt å fremstille lys, skygge og værforhold slik det arter seg og kan observeres i naturen. Med en slik vektlegging av empirisk observasjon fremfor imaginær konstruksjon får friluftsstudien en avgjørende funksjon i landskapsmaleriet. Dette fører til at skillet mellom studie og studiomaleri kollapser, og at friluftsstudien etter hvert får status som selvstendig bilde.

I femte kapittel ble det klargjort at Boimes fremstilling i hovedsak beskriver denne utviklingen som en videreføring av det skisseestetiske. I *Before Photography* påpeker Galassi at dette gir en begrenset forståelse av holdningsendringen som preger epokens friluftsmaleri. Det ble i det påfølgende redegjort for at friluftsstudiene som genre ikke alene lar seg definere i henhold til det skisseestetiske, men snarere viser ulike grader av ferdigstillelse. I stedet ble oppmerksomheten rettet mot spørsmålet om hva slags motiv studien representerer. Studiene skulle i utgangspunktet gi kunnskap og erfaring om naturen, til bruk i imaginær landskapskonstruksjon. Men det ble videre argumentert for at epokens friluftsstudier, uavhengig av teknikk, viser en ny interesse for naturen som billedmotiv. Landskapet erfares som potensielle bilder, som holdes fast og gjengis som et helhetlig konsipert bilde i friluftsstudien. Det ble videre vist til at studiens innflytelse på studiomaleriet gir seg utslag i en praksis hvor studien i sin helhet tjener som forelegg for landskapsmaleriets motiv. Et motiv som ble beskrevet som en kombinasjon av studiens fremstilling av et virkelig motiv og kunstnerens erindring om dette motivet.

Friluftsstudien representerer altså et empirisk fundert motiv. I en slik landskapsfremstilling har kunstnerfantasi en begrenset funksjon. Avslutningsvis ble det imidlertid argumentert for at dette ikke innebærer at landskapsstudien kan forstås som en nøytral gjengivelse av natur, observert av en passiv betrakter. Det ble vist til at Galassi i *Before Photography* understreker at kunstnerens valg av synsvinkel, tid og sted, skal oppfattes som komposisjonelle valg. Det samme gjelder også studiens fremstillingsform, strukturering og vektlegging. Det fremgikk at dette ikke er tilfeldige, men informerte valg, som reflekterer kunstneren som individuelt subjekt. Et subjekt som aktivt forholder seg til eksisterende natur, og som konstituerer landskapsutsnittet som billedmotiv. Landskapsstudien representer derfor et virkelig motiv, subjektivt erfart og formidlet.

Denne avhandlingen har altså vist at *Before Photography* kan leses som en argumentasjon for at det tidlige friluftsmaleriet innebærer en holdningsendring innen landskapsmaleriet. En holdningsendring som for det første har blitt definert som et brudd med en idealisert, imaginær landskapskomposisjon. I stedet bygger landskapsstudien på observasjon av reell natur. For det andre har det blitt fremhevet at friluftsmaleriet oppstår som en del av etablert, akademisk undervisning, hvilket betyr at praksisen også medfører en videreføring av en grunnleggende forståelse for komposisjon, lys og farge. I dette ligger frilufsstudiens tosidighet: en gjengivelse av empirisk observert natur, men også en formidling av en subjektiv erfaring. Frilufsstudiens løfte om autentisitet, om at det vi ser er observert virkelighet, erfart på et bestemt sted og til et bestemt tidspunkt, medfører med nødvendighet et erfarende subjekt. Frilufsstudiens realisme innebærer følgelig mer enn en formal likhet med naturens ytre beskaffenhet. Frilufsstudiens realisme viser både til motivets basis i konkret virkelighet, og i et eksisterende individs bevissthet. Et subjekt både bevisst på sin naturlige plass i naturen som helhet, og på sin posisjon som skapende subjekt.

I innledningen til denne avhandlingen redegjorde jeg kort for det visualitetshistoriske fagfelt, og viste til at visualitetshistorien i enkelte henseende kan sies å være i overensstemmelse med Galassis fremstilling i *Before Photography*. Særlig gjelder dette utforskningen av tiden omkring år 1800 som en viktig overgangsperiode, og oppfatningen av at fotografiet kan søkes forklart i selve forestillingen om å fotografere. Men der er også fellestrekk i tanken om at et billedmediums formale særtrekk skal oppfattes som symptomer på mer grunnleggende endringer bl.a. innen mediet, innen visuell praksis og innen oppfatninger omkring representasjon og virkelighetsforståelse. Avhandlingen har imidlertid også vist, mer spesifikt, at holdningsendringen som Galassis *Before Photography* gir en fremstilling av, også har tydelige likhetstrekk med f.eks. Jays argumentasjon i *Downcast Eyes*. F.eks. når det gjelder tanken om at fotografiet var med på skape usikkerhet om hvorvidt det vi ser med synssansen kan tjene som grunnlag for objektiv viten om vår omverden. Fotografiet viste at det man så var avhengig av når og hvor man stod da bildet ble tatt. På samme måte har vi sett at frilufsstudien medfører en lignende omveltning innen landskapsmaleriet. I motsetning til den klassiske landskapskomposisjonens tidløse idealtilstand, viste frilufsstudien til en individuell observasjon av virkelighet, som nettopp demonstrerte det vilkårlige ved subjektiv erfaring. I en bredere anlagt undersøkelse av *Before Photography* kunne slike korrespondanser, mellom Galassis utstillingsprosjekt og den senere visualitetsforskningen, være et interessant område for videre utforskning.

Illustrasjoner

Billedmaterialet er ikke tilgjengelig i DUO-versjonen, se illustrasjonsfortegnelsen side 93 for oversikt over hvilke bilder som illustrerer avhandlingens papirversjon hvor illustrasjonene blir vist fra side 83-98.

Litteraturfortegnelse

Primærtekster

Galassi, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1981.

_____. *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Sekundærtekster

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical tradition*. Pb. utg. Oxford: Oxford University Press, 1953.

Alexander, Stuart. "Photographic institutions and practices". I Frizot, *A New History of Photography*, 694-707.

Allen, Graham. *Intertextuality*. Pb. utg. London: Routledge, 2000.

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Pb. utg. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Bacou, Roseline. Forord og kataloginformasjon. I Gere, *French Landscape Drawings and Sketches of the Eighteenth Century*, 9-112.

Bal, Mieke. *Looking in: the art of viewing*. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.

Bann, Stephen. "The Framing Material: Around Degas's Bureau de Coton". I *The Rhetoric of The Frame: Essays in the Boundaries of the Artwork*, 136-152. Redigert av Paul Duro. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire: the Conception of Photography*. Pb. utg. Cambridge, Mass.:The MIT Press, 1997.

Baudelaire, Charles. "Evnenes dronning" (utdrag fra *Salon de 1859*). I *Kunsten og det moderne liv*, 2:88-89. Oversatt av Arne Kjell Haugen. Oslo: Solum Forlag, 1988.

_____. "The Modern Public and Photography", med introduksjon uten forfatter. I Harrison med flere, *Art in Theory 1815-1900*, 129-134.

Benjamin, Walter. "Kunstverket i reproduksjonsalderen". I *Kunstverket i reproduksjonsalderen: essays om kultur, litteratur, politikk*, 35-64. Utvalgt og overs. av Torodd Karlsten. 2. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975.

- Berman, Patricia G. *Nyt Lys over 1800-tallets danske maleri*. Dansk utgave. København: Aschehoug Dansk Forlag AS, 2007. Opprinnelig utgitt i engelsk utgave: *In another Light: Danish Painting in the Nineteenth Century*. New York: Vendome Press, 2007.
- Bethel, Denise. "At Auction and in the Book Trade: Sources for the Photography Historian", *History of Photography*, vol. 21, nr. 2 (sommer 1997): 117-128.
- Birmingham, Ann. "Reading Constable", *Art History*, vol. 10, nr. 1 (mars 1987): 38-58.
- Bertelsen, Lars Kiel. *Fotografiets grå mytologi: Historier på kanten af et medie*. København: Politisk Revy, 2000.
- Bertrand, Allison. "Beaumont Newhalls's 'Photography 1839-1937': Making History", *History of Photography*, vol. 21, nr. 2 (sommer 1997): 137-146.
- Boime, Albert. *Art in an Age of Revolution, 1750-1800*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- _____. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London: Phaidon Press Ltd, 1971.
- Bolton, Richard "Introduction". I *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ix-xix. Redigert av Richard Bolton. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989.
- Braider, Christopher. *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image 1400-1700*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Braun, Marta. "A History of the History of Photography", *Photo communiqué*, vol. 2, nr. 4 (vinter 1980-81): 21-23.
- _____. "Cross-Cultural Currents: A Photo History Conference in Paris". *History of Photography*, vol. 28, nr. 2 (sommer 2004): 173-179.
- Brown, David Blayney. *Oil Sketches from Nature: Turner and His Contemporaries*. London: Tate Gallery, 1991.
- _____. "Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition by Peter Galassi", *The Burlington Magazine*, vol. 134, No. 1074 (sept. 1992): 603.
- _____. "Corot and 'Plein-Air Painting in Italy'", *The Burlington Magazine*, vol. 139, No. 1130 (mai. 1997): 353-355.
- _____. "Landscape Oil Sketches", *The Burlington Magazine*, vol. 141, No. 1158 (sept. 1999): 556-558.
- Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Pb. utg.

- Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Bryson, Scott, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock, red. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Pb. utg. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Burgin, Victor, red. *Thinking Photography*. Pb. utg. London: Macmillan, 1982.
- Christensen, Hans Adam. *Forskydningens kunst: Kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*. København: Multivers, 2001.
- Conisbee, Philip. Katalogtekst til *Painting From Nature: The Tradition of Open-Air Oil Sketching from the 17th to the 19th Centuries*. London: Arts Council of Great Britain, 1980.
- _____. "Pre-Romantic Plein-Air Painting", *Art History*, vol. 2, nr. 4 (desember 1979): 413-431.
- _____. "The Early History of Open-Air Painting". I Conisbee med flere, *In the Light of Italy*, 29-47.
- Conisbee, Philip, Sarah Faunce og Jeremy Strick, red. *In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Constable, John. "Discourses", foredragsreferat av C. R. Leslie. I Harrison med flere, *Art in Theory 1815-1900*, 129-134.
- _____. "Introduction to *English Landscape*". I Harrison med flere, *Art in Theory 1815-1900*, 127-129.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Pb. utg. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990.
- Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. 4. utg. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.
- _____. "Photographs at the End of Modernism". I Crimp, *On the Museum's Ruins*, 2-31.
- _____. "The Museum's Old, the Library's New Subject" (1981). I Crimp, *On the museums ruins*, 66-83.
- Crow, Thomas E. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Cummings, Frederick. "Romanticism in Britain, 1760-1860". I Philadelphia Museum of Art, *Romantic Art in Britain: Paintings and Drawings 1760-1860*, 17-24.
- Daniel, Malcolm. "Photography at the Metropolitan: William M. Ivins and A. Hyatt Mayor", *History of Photography*, vol. 21, nr. 2 (sommer 1997): 110-116.

- Daniel, Malcolm, Eugenia Parry og Theodore Reff, red. *Edgar Degas: photographe*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1999.
- Daval, Jean-Luc. *Photography: History of an Art*. Geneva: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1982.
- Duro, Paul. *The Academy and the Limits of Painting in the Seventeenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Earle, Edward W. "An Abridged History". *Afterimage*, nr. 9 (oktober 1981): 7.
- Eliassen, Knut Ove, Svein-Eirik Fauskevåg og Knut Stene-Johansen, red. Volum 1. *Frihetens århundre: litteratur, kunst og filosofi i Frankrike på 1700-tallet*. Oslo: Spartacus Forlag, 1997.
- Elkins, James: *Master Narratives and Their Discontents*. New York: Routledge, 2005.
- Faunce, Sarah. "Rome and Its Environs: Painters, Travelers, and Sites". I Conisbee med flere, *In the Light of Italy*, 49-77.
- Fenton, James. "Who was Thomas Jones?", *The New York Review of Books*, vol. 44, nr. 4, (6. mars 1997): 10-14.
- Frizot, Michel, red. *A New History of Photography*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.
- Gage, John. *A Decade of English Naturalism: 1810-1820*. Norwich: Norwich Castle Museum, 1969.
- Galassi, Peter. *American Photography 1890-1965: From The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1995.
- Gere, John A., "An Oil-Sketch by Thomas Jones", *The British Museum Quarterly*, vol. xxi, nr. 4 (1959): 93-94.
- _____. "Thomas Jones: An Eighteenth-Century Conundrum", *Apollo Magazine* (juni 1970): 469-470.
- _____. red. *French Landscape Drawings and Sketches of the Eighteenth Century*. London: British Museum Publications Ltd, 1977.
- Gombrich, E. H. *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. 6. utg. London: Phaidon Press Ltd, 1960.
- Gowing, Lawrence. *The Originality of Thomas Jones*. London: Thames and Hudson, 1985.
- Gray, Anne og John Gage, red. *Constable: Impressions of Land and Sky*. Canberra: National Gallery, 2006.

- Greenberg, Clement. "Modernist Painting". I *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 773-779. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2003.
- Greenough, Sarah, Joel Snyder, David Travis og Colin Westerbeck, red. *On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography*. Pb. utg. Washington, DC.: National Gallery of Art, 1989.
- Grover, Jan Zita. "Photography: Painting and the Invention of Photography", *Exposure*, vol. 20, nr. 1 (1982): 53.
- Gunnarsson, Torsten. *Friluftsmåleri före friluftsmåleriet: Oljestudien i nordisk landskapsmåleri 1800-1850*. Uppsala: Uppsala Universitet, 1989.
- _____. "The beginnings of open-air oil-sketching in Scandinavia", *Nationalmuseum Bulletin*, vol. 9, nr. 2 (1985): 67-99.
- Harrison, Charles, Paul Wood og Jason Gaiger, red. *Art in Theory 1648-1815: An Anthology of Changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2000.
- Harrison, Charles, Paul Wood og Jason Gaiger, red. *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing ideas*. 4. utg. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1998.
- Huxley, Robert, red. *The Great Naturalists*. London: Thames and Hudson, 2007.
- Honour, Hugh. *Neo-Classicism*. Pb. utg. London: Pelican Books, 1968.
- Jackson, David. *Christen Købke: Danish Master of Light*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2010.
- Jammes, Bruno. "John B. Greene: an American Calotypist", *History of Photography*, vol. 5, nr. 4 (oktober 1981): 305-324.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Pb. utg. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Johnston, Catherine, Helmut Börsch-Supan, Helmut R. Leppien og Kasper Monrad, red. *Baltic Light: Early Open-Air Painting in Denmark and North Germany*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Johnstone, Barbara. *Discourse Analysis*. Pb. utg. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2002.
- Jones, Amelia. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Jones, Kimberly. *In the Forest of Fontainebleau: Painters and Photographers from Corot to Monet*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Jonge, Ingrid Fischer. *Verden set på ny: Fotografi og Malerkunst i Danmark 1840-1900*. København: Det Nationale Fotomuseum, Det kongelige Bibliotek, 2002.

- Klonk, Charlotte. *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the late Eighteenth Centuries*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Krauss, Rosalind E. "Introduction". I Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, 1-6.
- _____ : "Notes on the Index: Part 1", og "Notes on the Index: Part 2". I Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, 196-219.
- _____ . "Photography's Discursive Spaces" (1982). I Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, 131-150.
- _____ . *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Pb. utg. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985.
- _____ . "The Originality of the Avant-Garde" (1981). I Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, 151-170.
- Krauss, Rosalind E. og Annette Michelson. "Photography: A Special Issue", *October*, vol. 5, (Sommer 1978): 3-5.
- Larsen, Peter. *Album: Fotografiske motiver*. Oslo: Spartacus Forlag, 2004.
- Lindquist-Cock, Elisabeth. "Discovery and Rediscovery", *History of Photography*, vol. 6, nr. 1 (januar 1982): 87-90.
- Lukacher, Brian. "Nature Historicized: Constable, Turner, and Romantic Landscape Painting". I *Nineteenth Century Art: A Critical History*, 115-143. Redigert av Stephen F. Eisenman. London: Thames and Hudson Ltd, 1994.
- Lundström, Jan-Erik. "Visualitet: om bild som bild, som tal, och som skrift". I *Talspråk, Skriftspråk, Bildspråk: En antologi*, 19-28. Redigert av Jan-Erik Lundström og Berit Sahlström. Linköping: Tema Kommunikation, Universitetet i Linköping, 1992.
- Malcolm, Janet. "Maximilians Sombrero", *The New Yorker*, nr. 57 (6. juli 1981): 91-94.
- Marien, Mary Warner. *Photography and Its Critics: A Cultural History, 1839 – 1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Masters of the Loaded Brush: Oil Sketches from Rubens to Tiepolo*, med forord av Rudolf Wittkower. New York: Columbia University, 1967.
- McCauley, Anne. "Writing Photography's History before Newhall". *History of Photography*, vol. 21, nr. 2 (sommer 1997): 87-101.
- _____ . "Guest Editorial". *History of Photography*, vol. 21, nr. 2 (sommer 1997): 87-101.
- Mitchell, W. J. T. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture". I *The Visual Culture Reader*, 86-101. Redigert av Nicholas Mirzoeff. 2. utg. New York: Routledge, 2002.

- _____. red. *The Language of Images*. 4. utg. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- Morra, Joanna og Marquard Smith, red. Volum IV. *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London: Routledge, 2006.
- Newhall, Beaumont. *The History of Photography: from 1839 to the present day*. Revidert utgave 1972. New York: Museum of Modern Art, 1964.
- Nochlin, Linda. *Realism*. Pb. utg. London: Pelican Books, 1971.
- Novotny, Fritz. *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*. 3. utg. London: Penguin Books Ltd, 1960.
- Nørregård-Nielsen, Hans Edvard og Kasper Monrad, red. *Christen Købke: 1810-1848*. København: Statens Museum for Kunst, 1996.
- Owens, Craig. "Analysis Logical and Ideological". I Bryson med flere, *Beyond Recognition*, 268-283.
- Perl, Jed. "Before Photography". *Aperture* 86 (1982): 2-5.
- Philadelphia Museum Of Art. *Romantic Art in Britain: Paintings and Drawings 1760-1860*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1968.
- Phillips, Christopher. "A Mnemonic Art? Calotype Aesthetics at Princeton". *October*, vol. 26 (Høst 1983): 34-62.
- _____. "The Judgment Seat of Photography". *October*, vol. 22 (Høst 1982): 27-63.
- Piles, Roger de. Utdrag fra "The Principles of Painting". I Harrison med flere, *Art in Theory 1648-1815*, 308-313.
- Pomarède, Vincent, red. *Achille-Etna Michallon*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- _____. "Realism and Recollection". I Conisbee med flere, *In the Light of Italy*, 89-105.
- Riopelle, Christopher og Xavier Bray, red. *A Brush with Nature: The Gere Collection of Landscape Oil Sketches*. 2. utg. London: National Gallery Company Ltd, 2003.
- Rosen, Charles og Henri Zerner. "Proto-Photo – Before Photography: Painting and the Invention of Photography", *The New York Review of Books*, vol. xxviii, nr. 19 (3. desember 1981): 31-32.
- Rosenblum, Robert. "British Art and the Continent, 1760-1860". I Philadelphia Museum Of Art, *Romantic Art in Britain: Paintings and Drawings 1760-1860*, 11-16.

- Sandbye, Mette. *Mindesmærker: Tid og erindring i fotografiet*. København: Politisk Revy, 2001.
- Schwartz, Vanessa R. og Jeannene M. Przyblyski. "Visual Culture's History". I *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, 3-14. Redigert av Schwartz og Przyblyski. Pb. utg. New York: Routledge, 2004.
- Schwarz, Heinrich. "Art and Photography: Forerunners and Influences". I *Art and Photography: Forerunners and Influences*, 109-117. Redigert av. William E. Parker Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press, 1985.
- Shawcross, Nancy M. *Roland Barthes on Photography*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1997.
- Smith, Alison. *Watercolour*. London: Tate Publishing, 2011.
- Snyder, Joel. "Peter Galassi, *Before Photography*". *Studies in Visual Communication*, nr. 1 (vinter 1982): 110-116.
- Solomon-Godeau, Abigail. "Calotypomania: The Gourmet Guide to Nineteenth-Century Photography" (1983). I Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, 4-27.
- _____. "Canon Fodder: Authoring Eugène Atget" (1986). I Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, 28-51.
- _____. "Introduction". I Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, xxi-xxxiv.
- _____. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, 3. utg. Minneapolis: The University of Minnesota press, 1991.
- _____. "The Reification of Photography in France", *Photo communiqué*, vol. 2, nr. 4 (vinter 1980-81): 24-26.
- _____. "Tunnel Vision". *The Print Collector's Newsletter*, vol. 12, nr. 6 (januar-februar 1982): 173-175.
- Staley, Allen. "British Landscape Painting, 1760-1860". I Philadelphia Museum Of Art, *Romantic Art in Britain: Paintings and Drawings 1760-1860*, 25-30.
- Stebbins, Theodore E. Jr. *Close Observation: Selected Oil Sketches by Frederick E. Church*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1978.
- Stephanson, Anders. "Interview with Craig Owens" (1987). I Bryson med flere, *Beyond Recognition*, 298-315.
- Strick, Jeremy. "Nature Studied and Nature Remembered: The Oil Sketch in the Theory of Pierre-Henri de Valenciennes". I Conisbee med flere, *In the Light of Italy*, 79-87.
- Stromberg, N. Roland. *European Intellectual History since 1789*. 6. utg. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1966.

- Szarkowski, John. *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, 3. utg. New York: The Museum of Modern Art, 1973.
- _____. *Photography Until Now*. Pb. utg. New York: The Museum of Modern Art, 1989.
- _____. *The Photographer's Eye*. 2. utg. New York: The Museum of Modern Art, 1966.
- Thornton, Gene. "The Place of Photography in the Western Pictorial Tradition: Heinrich Schwarz, Peter Galassi and John Szarkowski", *History of Photography*, vol.10, nr. 2 (april-juni 1986): 85-98.
- _____. "A Startling Thesis About The Origin of Photography", *The New York Times*, (3. mai 1981): 27 og 31.
- Tinterow, Gary, Michael Pantazzi og Vincent Pomarède, red. *Corot*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.
- Valenciennes, Pierre-Henri. Utdrag fra "Advice to a Student of Painting, and particularly on landscape". I Harrison med flere, *Art in Theory 1648-1815*, 1049-1059.
- Varnedoe, Kirk. "The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered", *Art in America*, nr. 1 (januar 1980): 66-78.
- Varnedoe, S. "Of surface similarities, deeper disparities, first photographs, and the function of form: photography and painting after 1839", *Arts Magazine* (september 1981): 112-115.
- Verdi, Richard. *Cézanne and Poussin: The Classical Vision of Landscape*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1990.
- White, Hayden. "Michel Foucault". I *Structuralism and Since: From Lévi Strauss to Derrida*, 81-115. Redigert av John Sturrock. Pb. utg. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Wisdom, John Minor. *French Nineteenth Century Oil Sketches*. Alabama: The University of North Carolina, 1978.

Illustrasjonsfortegnelse

- Ill. 1. Edgar Degas, *Vicomte Lepic og hans døtre*, 1873. Olje på lerret, 79 x 118 cm. Eremitasjen, St. Petersburg.
- Ill. 2. Timothy O'Sullivan, *Tufa Domes, Pyramid Lake (Nevada)*, 1867. Fotografi, 20 x 27 cm. Smithsonian Art Museum, Washington, DC.
- Ill. 3. Humphrey Lloyd Hime, *Prærien ved bredden av Red River, mot sør*, 1858, Fotografi, 13,3 x 17,1 cm. The Notman Photographic Archives, McCord Museum, Montreal.
- Ill. 4. Samuel Bourne, *En vei med poppeltrær, Kasmihir*, 1864. Fotografi, 22,8 x 28,1 cm. MoMA, gave fra Paul F. Walter, New York.
- Ill. 5. Aguste Salzmänn, *Vestsiden av Klagemuren, Jerusalem*, 1853-54. Fotografi, 23,2 x 33,4 cm. MoMA, New York.
- Ill. 6. Timothy O'Sullivan, *Klipper i nærheten av Green River City, Wyoming*, 1867-69. Fotografi, 20 x 26,7 cm. The Library of Congress, Washington, DC.
- Ill. 7. Opphavsperson ikke oppgitt, *Installasjonsfotografi, Before photography*, MoMA, 1981. MoMA, New York.
- Ill. 8. Léon Cogniet, *Kunstneren i sitt værelse i Villa Medici*, 1817. Olje på lerret, 43,3 x 36 cm. The Cleveland Museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund, Cleveland.
- Ill. 9. *Lineærperspektivets prinsipp*, fra Brook Taylor, *New principles of Linear Perspective or, the Art of Designing on a Plane*, (London 1811). Gravyr, 25,4 x 22,3 cm. Yale University Library, New Haven.
- Ill. 10. Tilkrevet Piero della Francesca, *Ukast til idealby*, midten av 1400-tallet. Panel, 60 x 198,8 cm. Palazzo Ducale, Urbino.
- Ill. 11. Paolo Uccello, *Jakten i skogen*, ca. 1470. Tempera og olje på panel, detalj. Ashmolean Museum, Oxford.
- Ill. 12. Edgar Degas, *Veddeløpsbanen: amatørjockeys ved en vogn*, ca. 1877-80. Olje på lerret, 66 x 81 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- Ill. 13. Claude Lorrain, *Utsikt mot Peterskirken*, ca. 1646-47. Penn, blekk og vannfarge, underlag ikke oppgitt, 21,2 x 31,4 cm. British Museum, London.
- Ill. 14. Richard Wilson, *Utsikt mot Peterskirken*, ca. 1754. Sort og hvitt kritt på papir, 30,3 x 52,7 cm. Privat samling, England.
- Ill. 15. Francois-André Vincent, *Landskap i nærheten av Tivoli med to kunstnere*, 1775. Sort kritt på papir, 26,8 x 40,5 cm. Institut Néerlandais, Fondation Custodia (Coll. F. Lugt), Paris.
- Ill. 16. Hubert Robert, *Colosseum sett fra Palatinerhøyden*, 1760-65. Rødkritt på papir, 33,5 x 44,7 cm. Musée des Beaux Arts, Valence.
- Ill. 17. Pierre-Henri de Valenciennes, *Fjøs og bygninger på Palatinerhøyden*, ca. 1780. Olje på papir, montert på lerret, 23,1 x 37,8 cm. The Gere Collection, utlånt til National Gallery, London.
- Ill. 18. Pierre-Henri de Valenciennes, *Ved Neros villa*, ca. 1780. Penn og vannfarge på papir, 19,4 x 27,1 cm. Musée du Louvre, Paris.

- III. 19. Pierre-Henri de Valenciennes, *Hustak i skygge, Roma*, ca. 1780-81. Olje på papir, monterert på papp, 18,1 x 33,7 cm. Musée du Louvre, Paris.
- III. 20. Pierre-Henri de Valenciennes, *Hustak i sollys, Roma*, ca. 1789-81. Olje på papir, monterert på papp, 18,1 x 36,5 cm. Musée du Louvre, Paris.
- III. 21. Thomas Jones, *Hustak, Napoli*, 1782. Olje på papir, 13,3 x 35 cm. Ashmolean Museum, Oxford.
- III. 22. Thomas Jones, *Bygninger i Napoli*, 1782. Olje på papir, 14 x 21,5 cm. National Museum and Gallery of Wales, Cardiff.
- III. 23. Thomas Jones, *Vegg i Napoli*, 1782. Olje på papir, monterert på lerret, 11,4 x 16 cm. The Trustees of the National Gallery, London.
- III. 24. Johann Martin von Rohden, *Ruiner i landskapet nær Roma*, ca. 1796. Olje på papir, monterert på lerret, 56 x 73,5 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
- III. 25. Pierre-Henri de Valenciennes, *Cephisa og Cupido i skogen ved Idalium*, 1797. Olje på panel, 42 x 76 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.
- III. 26. Jean-Joseph-Xavier Bidault, *Historisk landskap med Psykhe og Pan*, 1819. Olje på lerret, 97 x 130 cm. Musée du Louvre, Paris.
- III. 27. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Fossefallet ved Terni*, 1826. Olje på lerret, 36 x 32 cm. Banca del Lavoro SpA, Roma.
- III. 28. Jonathan Skelton, *Albanosjøen og Castel Gandolfo*, 1758. Penn og blekk på papir, 37 x 53,1 cm. Witworth Art Gallery, Manchester.
- III. 29. Joseph August Knip, *Albanosjøen og Palazzolo*, ca 1810-12. Olje på papir, monterert på papp, 41,3 x 58 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
- III. 30. Jean-Joseph-Xavier Bidault, *Juvel ved Civitta Castellana*, 1787. Olje på papir, monterert på lerret, 50 x 37,5 cm. Nationalmuseum, Stockholm.
- III. 31. Achille-Etna Michallon, *Utsikt mot Napoli fra Vesuv*, 1819. Olje på papir, monterert på lerret, 28,5 x 40 cm. Musée du Louvre.
- III. 32. John Constable, *Veien til 'The Spaniards, Hampstead*, 2[9]. Juli 1822. Olje på papir, monterert på lerret, 30,8 x 51,1 cm. John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.