

## Det nonfigurative maleriet som (visuell) løsningsmodel for den moderne tid?

- *En undersøkelse av det nonfigurative maleriet som kunnskapsfelt, tolket som en overgang fra fokuset på kunstverket som materielt objekt til fokuset på kunstverket som handling*

•

Mari Fredriksen Sundet



Masteroppgave i kunsthistorie, IFIKK

UNIVERSITETET I OSLO

Høst, 2009

---

## Sammendrag.

Formålet med denne masteroppgaven har vært å undersøke det nonfigurative maleriet, tolket som en overgang fra fokuset på kunstverket som objekt til fokuset på kunstverket som handling. Metoden jeg har benyttet i har vært å behandle det nonfigurative maleriet, ikke i kraft av dets materielle virkelighet som verk, men heller som et meningsbærende fenomen og innehaver av en spesifikk form for kunnskap. Hva denne kunnskapen innebar har jeg forsøkt å finne ut av ved å la den møte andre former for kunnskap, ikke nødvendigvis basert på en idé om brudd, men heller basert på en idé om utvikling av allerede eksisterende forestillinger. Denne oppgavens analyseobjekt har vært et utvalg kanoniserte tekster knyttet til to generasjoner i den norske etterkrigstiden, tolket på bakgrunn av tesen at det som preget kunstdebatten i Norge i perioden var hvorvidt et gitt kunstnerisk uttrykk eksisterte som en visuell løsningsmodell for den moderne tid. To aktører fra perioden og en teori har vært sentrale for oppgaven. Kunstner og kritiker Johan Fredrik Michelet blir benyttet som en representant for et kunstsyn hvor maleriet inntok en rolle som et stabiliserende punkt i møte med den ytre virkeligheten, knyttet til forestillingen om det billedlige rom som garantist for sammenhengen mellom maleriet, den menneskelige biologi og oversanselige ideer. Gunnar S. Gundersen benyttes som representant for en ny holdning til kunsten, hvor erkjennelsen av virkeligheten som temporal og synet på tilværelsen som et resultat av en aktiv skapelsesakt, i siste instans overførte råderetten over kunstverkets effekt, fra kunstneren og kunstverket, til betrakteren selv. Det nonfigurative maleriets rolle i denne konstellasjonen var å innta en rolle som generator for handling, ikke som en utside til virkeligheten, men heller som deltager i produksjonen av virkelighet. For å belegge denne utviklingen har jeg tatt utgangspunkt i den gestaltteoretiske persepsjonpsykologiens læresetninger, hvor fokuset på persepsjonen ikke bare markerer forskjellen mellom de to aktørene, men også deres felleskap.

### **Takk til.**

Veileder Øivind Lorenz Storm Bjerke for råd underveis.

Til Eva Schwuchow, Würth Norge og Sammlung Würth, hvor jeg for første gang fikk oppleve kunsten, maleriet og det nonfigurative ideal på nært hold.

Vestfossen Kunstlaboratorium for muligheten til å jobbe med samtidskunsten.

Takk til venner for utholdenhet og forståelse.

AnnLisbeth Hemmingsen for korrekturlesning.

Thomas Kvam for innsideblikket utenifra.

Takk til min far og store inspirasjon Rolf Sundet, for uforbeholden støtte, kjærighet, innsikt og uvurderlige råd.

Takk til mine besteforeldre Inger og Aage Sundet (1920 – 2006) og Marit og Harald Fredriksen (1922 – 2002), for de levende fortellingene dere gav og fremdeles gir og for at dere lærte meg verdien av historien.

Takk til min mor Bente Fredriksen (1951-1997) for at du gav meg kunsten og fremtiden.

---

## **Innhold.**

### **1.1 Introduksjon**

- s. 5 1.1.1 Forord
- s. 6 1.1.2 Metode og innfallsvinkel
- s. 9 1.1.3 Prosjektets avgrensning og problemstillinger
- s. 12 1.1.4 Kilder, litteratur og forskningshistorie

## **Det nonfigurative maleriet som (visuell løsningsmodell) for den moderne tid**

### **2.1 Innledning**

- s. 24 2.1.1 Magne Malmanger og den moderne kunstens særtrekk
- s. 27 2.1.2 Arven etter Georg Jacobsen og den konstruktive skole
- s. 28 2.1.3 Kunstverkets egenrealitet og fremstillingen av gjenstander i rom
- s. 30 2.1.4 Oppsummerende bemerkninger

### **2.2 Johan Fredrik Michelet og kunstverket som stabilisator**

- s. 31 2.2.1 Rommet som forutsetning for virkelighetens eksistens
- s. 33 2.2.2 Jakten på det "egentlige" maleriet
- s. 33 2.2.3 Kunstens biologiske opphav
- s. 34 2.2.4 Abstraksjonens doble rolle
- s. 36 2.2.5 Figurasjon eller nonfigurasjon?
- s. 38 2.2.6 Oppsummerende bemerkninger

### **2.3 Gunnar S. Gundersen og nonfigurasjon som dynamisk strategi**

- s. 40 2.3.1 Mot et nytt kunstsyn for en ny virkelighetsforståelse
- s. 41 2.3.2 Det nonfigurative maleriets målsetning og utgangspunkt
- s. 43 2.3.3 Et begrep om form
- s. 44 2.3.4 Abstraksjonens nonfigurasjon
- s. 45 2.3.5 Erkjennelsen av virkeligheten som temporal
- s. 46 2.3.6 Den aktive skapelsesakt
- s. 48 2.3.7 Dannelsen av et nytt rombegrep – romtid
- s. 49 2.3.8 Olle Bonniér, den progressive konkresjonen og "mångrummet"
- s. 50 2.3.9 Oppsummerende bemerkninger

### **2.4 Gestaltteoretisk persepsjonspsykologi og kunstverket som generator**

- s. 54 2.4.1 Kunstverkets effekt og den menneskelige persepsjon
- s. 56 2.4.2 Gestalt teori som problemløsende strategi
- s. 57 2.4.3 Helheten er mer enn summen av delene
- s. 59 2.4.4 Fenomenenes strukturer og den gode gestalt
- s. 59 2.4.5 Gestalt, Rudolf Arnheim og den visuelle kunsten
- s. 61 2.4.6 Oppsummerende bemerkninger

### **2.5 Avslutning**

- s. 64 Magne Malmanger, den ikonoklastiske modernismen og kunstverket som handling

### **2.6 Konklusjon**

- s. 70

## **3. Bibliografi**

- s. 73 -77

## 1.1 Introduksjon:

### *1.1.1 Forord.*

Utgangspunktet for dette masterstudiet var et ønske om å lære noe om det nonfigurative maleriet. Min fasinasjon lå i den europeiske kunstnerens avvisning av naturetterlignende virkelighetsrepresentasjon og i overgangen fra et abstrakt maleri, fremdeles forankret i denne tradisjonen, til det totalt forestillingløse. Denne fasinasjonen vedvarer fremdeles. Det nonfigurative maleriet jeg i første omgang kom i kontakt med var den konkrete kunsten, ved Max Bill. Herfra stiftet jeg bekjentskap med ulike kunstnerskap som Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, August Herbin, Jean Dewasne, Richard Mortensen, Josef Albers, Jean Arp og Kazimir Malevich. For å gjennomføre dette masterstudiet valgte jeg imidlertid at det var det norske nonfigurative maleriet jeg ville fordype meg i og derfra gikk veien til kildene.

I møte med kildene ble jeg konfrontert med en problemstilling som har betydd mye for arbeidet med denne oppgaven. Denne problemstillingen var knyttet til metoden jeg i utgangspunktet benyttet meg av, hvor jeg først og fremst forholdt meg til det skriftelige materialet som forelå og ikke til maleriet selv. Fra dette utgangspunktet fikk jeg etter hvert problemer med å skille hvilke kunnskap som var knyttet til verket og hvilke kunnskap som var knyttet til kildene, noe som medførte at jeg på et punkt tok det metodiske valget å se bort i fra maleriet, dvs. å se bort ifra det som selvstendig meningsbærende størrelse. Leseren vil derfor ikke finne flere bilder i denne oppgaven enn fotografiet som presenteres midtveis og heller ingen verksanalyser. Valget av dette bildet er bevisst og nært knyttet til denne oppgavens oppbygning og konklusjon, et poeng jeg vil komme tilbake til avslutningsvis i oppgaven. Min fasinasjon for maleriet vedvarer, men det er diskusjonene jeg møtte i arbeidet med det nonfigurative formspråket som har preget min kunnskap om kunstobjektet og det er derfor til disse diskusjonene jeg har gått i forsøket på å lære noe mer.

Mari Fredriksen Sundet, 12.11.2009.

---

### *1.1.2 Metode og Innfallsvinkel.*

Helt konkret har min metoden i denne oppgaven vært en nærlesning av et utvalg kanoniserte tekster, hvor jeg på bakgrunn av disse analysene har forsøkt å komme et skritt lengre i deres betydning og i deres referansers betydning. Fra dette utgangspunktet har jeg forsøkt å opparbeide meg forståelse for det nonfigurative maleriet, ikke som objekt, men heller som spesifikt kunnskapsfelt. At jeg gjør et poeng av dette metodiske valget er ikke for å undergrave kunstverkets verdi, men heller for å konstruere noen premisser arbeidet med denne oppgaven kunne utføres på bakgrunn av. I møte med litteraturen, kildene og forskningshistorien så jeg meg etter hvert blind på maleriene jeg forholdt meg til og på et vist punkt ble det viktig å bevare de der de for meg har sin største verdi; i den subjektive opplevelsen. Diskusjonene jeg har forsøkt å nærme meg bærer preg av et ønske om å opparbeide en nøytral plattform for diskusjon. Selv om diskusjonene som regel ble bygget opp på bakgrunn av forestillinger om noe allmenngyldig og universelt, og ikke sjeldent på bakgrunn av andre motiver enn å fremme kunstens egenverdi, ble det viktig å anerkjenne diskusjonenes verdi, også som noe i og for seg selv og som et testament til tidligere generasjoners bidrag, i arbeidet med å gi kunsten den posisjonen den har i samfunnet i dag.

Denne masteroppgavens analyseobjekt er derfor diskusjonene som i siste instans har definert det nonfigurative maleriet som meningsbærende fenomen. Fra en slik innfallsvinkel er det nærliggende å tenke på metoder som diskursanalyse eller analyse av resepsjonshistorie. Det var også i disse metodene denne oppgaven lenge hvilte. Jeg har allikevel omsider kommet frem til at å basere prosjektet for ensidig på disse metodene er mer problematiske enn jeg først antok<sup>1</sup>. De har likevel vært viktige for tankeprosessen. I det neste har jeg derfor forsøkt å trekke ut noen momenter som har vært til hjelp i arbeidet med oppgaven, spesielt med tanke på diskurs analysen. Istedenfor for å prøve å komme til kjernen av Michel Foucault analyse direkte, har jeg derfor benyttet meg av en annen teoretikers forsøk på å trekke ut

---

<sup>1</sup> Håkon Gundersen, "Praktisk virkelighet". Morgenbladet, 2.10.2009: I artikkelen intervjues bla. professor i idéhistorie, Espen Schaaning, om Michel Foucault og diskursanalysens påvirkning og bruk innenfor rammene av andre temaer og fagfelt enn Foucault i utgangspunktet utviklet analysen for. Schaaning sier han grøsser over henvisninger til Foucault i eksamensoppgaver, ikke fordi denne metoden ikke kan benyttes, men fordi studentene som regel ikke har satt seg godt nok inn i ideene. Det er også her problemet oppstår for mitt vedkommende, ikke fordi jeg ikke har lest Foucault, men fordi det, som Schaaning sier, lett forblir akademisk pynt. Det jeg derimot mener det må være mulig å holde fast på, noe Schaaning også understreker i denne artikkelen, er diskursanalysen som en undersøkelse av forholdet mellom makt og kunnskapsproduksjon, noe jeg har prøvd å se dette prosjektet i lys av.

---

essensen av hva denne analysen innebar.<sup>2</sup> Mitt utgangspunkt har derfor vært en antologi av tekster, *Discourse theory and practice*, knyttet til temaet generelt og artikkelen ”Foucault: power, knowledge and discourse” spesielt, i et forsøk på å etablere noen metodiske holdepunkter i arbeidet med materialet.

I artikkelen presenterer forfatteren, Stuart Hall, en tolkning av Michel Foucaults diskurs analyse hvor han trekker frem de momentene han hevder var de viktigste ved denne metoden.<sup>3</sup> Det viktigste, ifølge Hall, var Foucaults undersøkelser av hvordan ulike regler og praksiser muliggjorde produksjonen av meningsfulle ytringer innenfor en gitt historisk periode. Det diskursbegrepet viste til var derfor produksjon av kunnskap gjennom språket.<sup>4</sup> Det handlet ikke om språk som abstrakte konsepter, men heller om relasjonen mellom språk og praksis og om å overkomme den tradisjonelle distinksjonen mellom teori og praksis. All handling hadde diskursive aspekter, siden all handling ble påvirket av den meningen man, i produksjon av kunnskap, i utgangspunktet ønsket å si noe om. Hall sier dette om Foucaults diskursteori:

Discourse, Foucault argues, constructs the topic. It defines and produces the objects of our knowledge. It governs the way that a topic can be meaningfully talked about and reasoned about. It also influences how ideas are put into practice and used to regulate the conduct of others. Just as discourse ‘rules in’ certain ways of talking about a topic, defining an acceptable and intelligible way to talk, write or conduct oneself, so also, by definition, it ‘rules out’, limits and restricts other ways of talking, of conducting our self in relation to the topic or constructing knowledge about it<sup>5</sup>.

For Foucault handlet en diskursanalyse ikke om å bevise fenomenenes faktiske eksistens, men heller om hvordan mening ble produsert og kom til syne gjennom institusjonelle praksiser.

Discourse, Foucault argued, never consists of one statement, one text, one action or one source. The same discourse, characteristic of the way of thinking or the state of knowledge at any one time (what Foucault called episteme), will appear across a range of texts, and as forms of conduct, at a number of different institutional sites within society. However, whenever these discursive events ‘refers to the same object, share the same style and...support a strategy... a common institutional, administrative or political drift or pattern, then they are said by Foucault to belong to the same discursive formation.’<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Paul-Michel Foucault (1926 – 1984), var en fransk filosof, sosiolog og historiker.

<sup>3</sup> Stuart Hall (1932-) er en britisk (oppr. Jamaica) kulturteoretiker og sosiolog knyttet til Universitet i Birmingham og Open University, England.

<sup>4</sup> Stuart Hall, ”Foucault: Power, knowledge and discourse”. I *Discourse theory and practice: a reader*. red. av. Margaret Wetherell, Stephanie Taylor, Simeon Yates. (London: Sage Pub., 2001) 72.

<sup>5</sup> Ibid., 72.

<sup>6</sup> Ibid., 72.

---

Diskursbegrepet viste, ifølge Hall, til enhver sosial konfigurasjons meningsfullhet. Begrepet fokuserte på reelle praksiser i en reell virkelighet, samtidig som begrepet understreket at disse praksisene bare antok mening og ble kunnskapsobjekter innenfor det diskursive feltet. Foucault foretok også, ifølge Hall, en radikal historisering av forestillinger knyttet til representasjon, kunnskap og sannhet, hvor disse fenomenene betydde noe og var sanne, bare innenfor en spesifikk, historisk kontekst.<sup>7</sup>

Det jeg har ønsket å gjøre, på et metodisk nivå, er dermed å undersøke hvordan språket, og ved det mener jeg de diskusjonene jeg har forholdt meg til, i utgangspunktet produserte kunnskapen om det feltet jeg ønsker å si noe om – det nonfigurative maleriet. Jeg ønsket videre å undersøke hvordan det nonfigurative maleriet, tolket som en spesifikk form for kunnskap, forholdt seg til andre former for kunnskap og hvordan dette møtet i utgangspunktet var med på å definere hva det nonfigurative maleriet kunne bety. En undertekst her har også vært hvordan det, i møte mellom ulike kunnskapsfelt, utdefineres forestillinger om gyldige og ugyldige former, noe som igjen har vært med på å prege den kunnskapen jeg i siste instans sitter igjen med og som i spesifikk forstand har preget den meningen det nonfigurative maleriet ofte tas til inntekt for. Et siste moment som har vært viktig i denne prosessen, spesielt i arbeidet med kildematerialet, er hvordan kunnskapen fortidens aktører forholdt seg til ikke nødvendigvis så lett lar seg oversette til dagens praksis og at jeg derfor også har måttet undersøke den akkumulerte kunnskapen slik den har utviklet seg over tid. Et viktig aspekt i denne konstellasjonen er ikke minst hvordan ettertidens undersøkelse kan få en tilbakevirkende kraft, noe i siste instans påvirker forståelsen av hva fortidens diskusjoner handlet om.

I relasjon til diskursanalysen og videre, i relasjon en resepsjonshistorisk analyse som metode i arbeidet med denne oppgaven, er det et viktig aspekt som i stor grad punkterer bruken av begge. Det gjelder prosjektets omfang. Både en diskursanalyse og en resepsjonshistorisk analyse fordrer et mye større innblikk i et felt, både i teoriene selv og i kunnskapsfeltet jeg har undersøkt, enn en oppgave av denne størrelsen tillater. Jeg tenker her ikke kun på det nonfigurative maleriet som avgrenset felt, men kanskje heller hvordan dette feltet er en del av større felt, som igjen er del av større felt osv. Det har derfor ikke bare vært viktig å

---

<sup>7</sup> Ibid., 74.



---

avgrense prosjektets størrelse med tanke på dets omfang, men også med tanke på hva prosjektet faktisk skulle handle om. Det min metode derfor har vært, med aspektene diskutert over som bakteppe, er å trekke ut noen diskusjoner fra et større kompleks av diskusjoner, for derfra å fordype meg i kunnskapen implisitt i disse.

### *1.1.3 Prosjektets avgrensing og problemstillinger.*

For å avgrense denne oppgave og for opprette et fundament problemstillingene kunne formuleres på bakgrunn av har jeg tatt utgangspunkt i et sett av ytringer fra det samlede materialetilfanget jeg har vært igjennom i løpet av dette masterstudie. Disse ytringene er knyttet til diskusjonen om kunstens og det nonfigurative maleriets utvikling og status i Norge i etterkrigstiden og til hva jeg mener er et sentralt fokus for både kildene og forskningshistorien, nemlig kunstens nytteverdi, i og på vegne av samfunnet. Jeg har derfor formulert en innledende tese som antyder at det diskusjonene om kunsten og det nonfigurative maleriet, i perioden 1950 – 1965, handlet om var hvorvidt et gitt kunstnerisk uttrykk eksisterte som en gyldig tolkning, her definert som en visuell løsningsmodell, for den moderne tid. Min hovedproblemstilling knytter seg an til denne tesen og lyder som følger:

*1: Hvis kunstens formål var å fungere som en visuell løsningsmodell for den moderne tid, hva var da det nonfigurative maleriets løsning?*

Som et svar på denne problemstillingen har jeg ønsket å vise at etterkrigstidens nonfigurative maleri representerte en generell holdningsforandring i møte med kunstens problemstillinger og i forholdet mellom maleriet og dets publikum, markert ved en overgang fra fokuset på kunstverket som materielt objekt til fokuset på kunstverket som handling. Jeg belegger dette poenget ved å vise til Hans Jacob Bruns definisjon i ”Maleriet 1940 – 1980”, hvor han hevdet at forholdet til maleriet i norsk etterkrigstid var preget av en generell ”forskyvning i hovedvekten, fra selve kunstverket til den kunstneriske handlingen, etter hvert til kunsten funksjon ovenfor betrakteren”<sup>8</sup> og ved å vise til Magne Malmangers artikkel ”Modernistene og deres medmennesker” hvor han sa at denne kunstens dypeste hensikt var en handling, en samhandling mellom verket og de mennesker som omgikk det.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Hans – Jacob Brun, ”Maleriet 1940 – 1980”. I *Norges kunsthistorie, bind 7: Inn i en ny tid*. red. av. Knut Berg. (Oslo: Gyldendal Norske forlag, 1983) 94.

<sup>9</sup> Magne Malmanger, ”Modernistene og deres medmennesker”. I *Kunst eller kaos*. red. av. Kjell Bækkelund.

---

For å bygge opp en argumentasjon knyttet til den første antagelsen og for å besvare hovedproblemstillingen har jeg basert oppgaven på et møte mellom to generasjoner, definert her som et møte mellom to løsningsmodeller – to kunstsyn. På den ene siden av krigen finner vi Georg Jacobsens konstruktive lære, videreført av Johan Fredrik Michelet. På den andre siden finner vi det nonfigurative maleriet, ikke som et nytt malerisk uttrykk, men som en ny holdning til kunstens problemer, representert ved Gunnar S. Gundersen. I gjennomgangen av de ulike spørsmålsstillingene som preget diskusjonen om det nonfigurative, både i samtiden og i ettertiden, har det blitt tydelig at det forelå noe føringer om hvordan maleriet skulle bygges opp for å fungere som en løsningsmodell for et samfunn under store forandringer. For å komme nærmere løsningsmodellen det nonfigurative maleriet representerte, har derfor første skrittet på veien vært å presentere den modellen det nonfigurative maleriet lanserte seg som alternativ til. Første underproblemstilling lyder derfor som følger:

*1.1: Ifølge Johan Fredrik Michelet, hvilke kriterier var det et kunstnerisk uttrykk måtte tilfredsstillende og hvilke komponenter måtte et maleri bestå av, for å fungere som en løsningsmodell for den moderne tid?*

Svaret på dette spørsmålet har blitt imøtekommet i dette prosjektet, i første omgang, ved å trekke frem noen sentrale begreper fra Georg Jacobsens lære, for derfra å la Johan Fredrik Michelets tolkninger av kunstens funksjon danne en plattform for møte med det nonfigurative maleriet. For Michelet var kunstnerens oppgave å skape en tredimensjonal realitet på en todimensjonal flate hvor produksjonen av et billedlig rom var det fremste kriteriet for et ”egentlig” maleri. Det billedlige rommets ytterste formål var eksistere som en garantist for og som en parallell til virkelighetens eksistens, samtidig som rommet understreket sammenhengen mellom maleriets virkemidler og menneskets biologi. Denne sammenhengen legitimerte et visst uttrykk, samtidig som det skapte avstand til andre ved å fundere sin opprinnelse i den europeiske maleritradisjonen, tolket som et uttrykk for allmennmenneskelige og universelle verdier. Den andre underproblemstillingen knyttes an til den første ved å representere alternativet det nonfigurative maleriet lanserte seg selv som. Denne problemstillingen har to deler og lyder som følger:

---

*1.2: Hvilke verdier og målsetninger var det Gunnar S. Gundersen la til grunn for sin kunstneriske praksis og tenkning om kunst og hvordan både reflekterer og videreutvikler denne tenkningen verdiene Michelet la til grunn for maleriet som løsningsmodell?*

Denne problemstillingen løses ved å la Gundersen besvare flere av Michelets kriterier, hvor de viktigste stikkordene knytter seg til et begrep om helhet, et begrep om form og til et begrep om rom. Den viktigste erkjennelsen i Gundersens tenkning omhandler tiden som en uløselig del av menneskets virkelighetsopplevelse, hvor kravet om representasjonen av en romforståelse i billedkunsten fungerte som en videreførelse av verdier lasert av Michelet. Gundersens fokus på persepsjonspsykologien eksisterer også som en slik videreførelse, hvor menneskets persepsjon ikke bare var et utgangspunkt for sansingen og produksjonen av kunst, men også for forståelsen og produksjonen av virkelighet, slik den fremstod for betrakteren, i tid, så vel som i rom. Tredje problemstilling knytter seg an til Gundersens tenkning om persepsjonen lyder som følger:

*1.3: Hva lå i tankegodset til den gestaltteoretiske persepsjonspsykologien og hvordan kan en gjennomgang av dens læresetninger benyttes for å si noe om det nonfigurative maleriet som kunnskapsfelt?*

For å besvare denne problemstillingen har jeg tatt for meg en av den gestaltteoretiske persepsjonspsykologiens grunnleggerne, Max Wertheimer og boken *Productive Thinking*, første gang utgitt i 1945. Denne utgivelsen har vært viktig i forsøket på å knytte Gundersens tenkning opp mot ulike forestillinger om hvordan mennesket, i møte med omgivelsene, aktivt medvirker i konstruksjonen og forståelsen virkeligheten. Et element i denne tenkningen er hvordan denne konstruksjonen ikke bare var et resultat av menneskets subjektive inklinasjoner, men også av situasjoners og fenomeners egne strukturer. Den overgripende tesen i Wertheimer tenkning beskrev at alle fenomener var en del av den samme helheten og at man ved å forholde seg disse strukturene hadde tilgang til objektive elementer i erfaringen. Som en støttespiller i gjennomgangen av Wertheimer og i overføringen av gestaltteoriens prinsipper til maleriet, trekker jeg frem Rudolf Arnheims tolkninger av relasjonen mellom den gestaltteoretiske persepsjonspsykologien og kunsten.

---

#### 1.1.4 Kilder, litteratur og forskningshistorie.

Med utgangspunkt i tesen og problemstillingene jeg har formulert over vil jeg nå gi en oversikt over det materialet jeg har benyttet meg av i de ulike kapitlene. Materialet favner kritikker, artikler og intervjuer fra samtiden, så vel som artikler, litterære utgivelser og avhandlinger fra forskningshistorien. Jeg vil ikke gå igjennom dette materialet kronologisk, men heller i relasjon til temaene jeg har diskutert i oppgaven.

#### 1

Som jeg beskrev i forrige kapittel har utgangspunktet for problemstillingen denne oppgaven ønsket å undersøke basert seg på tesen at det diskusjonene om kunst generelt og det nonfigurative maleriet spesielt handlet om i den norske etterkrigstiden, var hvorvidt et gitt kunstnerisk uttrykk fungerte som en visuell løsningsmodell for den moderne tid.<sup>10</sup> Materiale jeg har forholdt meg til i utarbeidelsen av denne tesen har vært omfangsrikt og jeg vil kun nevne de viktigste her. Jeg mener at materialet jeg trekker frem representerer kjernen av diskusjonen om kunsten i norsk etterkrigstid og at tekstene på hver sin måte enten formidler sammensatte fremstillinger av flere aktørers ideer eller at tekstene i seg selv representerte viktige innspill i debatten. Det handlet som oftest om begge deler.

Det første materialet jeg i utgangspunktet gikk igjennom, og som favner alle temaene som diskuterte i denne oppgaven, var kritikker i samtidens dagspresse. Omfanget av dette materialet var stort og siden de fleste av de ideene som diskuteres her videreføres og diskuteres i de større fremstillingene, har jeg valgt å ikke referere til kritikkene i alt for stor grad, på detaljnivå. En fremstilling som derimot har vært viktig som fundament i forståelsen av periodens ulike kritikergjæringer er Tore Kirkholts avhandling ”Norsk kunstkritikk i brytningstid : møtet med det ikkje – figurative måleriet 1945-1965” fra 1996. I denne

---

<sup>10</sup> Ingunn Øren Kvande, Eli Okkenhaug, Fredrikke Schrumpf, *Konkret: nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000*. red. av. Fredrikke Schrumpf. (Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum, 2002) 4: Begrepet ’nonfigurasjon’ defineres i denne katalogen som kunst som forestiller seg selv og som ikke er en gjengivelse av en ytre sansbar virkelighet, dvs. arbeider som fokuserer på virkningen av farger, former, linjer, lys, skygge, materialer m.m. på en flate, eller former av diverse materialer i rom, og videre, som noe annet eller ved siden av det abstrakte. Det abstrakte defineres som en forenklet gjengivelse av virkeligheten oppfattet ved sansning. Jeg nevner denne definisjonen som et eksempel på hvilke innhold forskningshistorien ilegger noen av de sentrale begrepene som benyttes i denne oppgaven. Jeg har derimot valgt å ikke benytte en begrepsanalytisk innfallsvinkel til materiale jeg har behandlet. Jeg velger derfor å bruke betegnelsen det nonfigurative maleriet uten å forholde meg til dette maleriet, eller til Gundersen, som en representant for en spesifikk retning, men heller si at denne betegnelsen inneholder akkurat det de forskjellige aktørene, så vel som leseren, måtte bringe til det av assosiasjoner. Jeg vil også gjøre leseren klar over hvor slike begrepsgjennomganger har blitt foretatt, i gjennomgangen av kildene, litteraturen og forskningshistorien.

avhandlingen konkretiserer Kirkholt standpunktene til flere av periodens sentrale aktører, også de aktørene jeg har benyttet meg av her. De kritikerne han trekker frem er bla. Johan Fredrik Michelet,<sup>11</sup> Peter Anker,<sup>12</sup> Magne Malmanger,<sup>13</sup> Håkon Stenstadvold,<sup>14</sup> Ole Mæhle,<sup>15</sup> Ole Henrik Moe<sup>16</sup> og Arve Moen.<sup>17</sup> Det er kun de tre første som berøres i særlig grad i denne gjennomgangen og i oppgaven for øvrig.

Jeg har allerede nevnt Hans Jacob Bruns artikkel i *Norges Kunsthistorie* ”Maleriet 1940 - 1980”.<sup>18</sup> Denne artikkelen presenterer et bredt bilde av maleriets vilkår i Norge i perioden. Et viktig poeng, i forlengelsen av påstanden fremstilt i belegget for oppgavens hovedproblemstilling, er Bruns beskrivelse av etterkrigsgenerasjonens unge kunstnere, som i møte med en tradisjonstro eldre kunstnergruppe, publiserte seg bredt som representanter for et helt nytt alternativ.<sup>19</sup> Modernistene hadde et samfunnsmessig siktemål for sin virksomhet, ofte forbundet med politisk radikalisme, hvor oppgaven ikke bare var å kjempe for en bestemt kunstnergruppering, men at de også oppfattet sitt virke som en form for folkeopplysning.<sup>20</sup> Dette poenget er viktig fordi det viser at selv om den nye generasjonen malere ofte ble beskyldt for å ensidig forholde seg til maleriets formale aspekter, et poeng som ofte trekkes frem i de tidligste kritikkene rettet mot det nonfigurative formspråket, handlet det heller ikke for disse kunstnerne kun om maleriet som en autonom størrelse.

En av de første fremstillingene som diskuterte disse aspektene, her spesielt knyttet til det

---

<sup>11</sup> Johan Fredrik Michelet (1905 – 1984) var kunster og elev av Georg Jacobsen, Jean Heiberg og André Lothe. Kritiker først i Morgenbladet og videre VG fra 1950 og utover 1970 tallet.

<sup>12</sup> Peter Anker (1927-) kunsthistoriker og direktør for Vestlandske Kunsthistoriskmuseum 1965 - 1994. Professor II ved Universitetet i Bergen fra 1971.

<sup>13</sup> Magne Malmanger (1932-) er utdannet kunsthistoriker ved Universitetet i Oslo i 1958. Han har hatt studieopphold ved Wadham College, Oxford i 1956-57 og ved Warburg Institute, London, i 1962. Han tok doktorgraden i 1982 på avhandlingen *Norsk malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme*. Kritiker i Dagbladet fra 1962 til 1968.

<sup>14</sup> Håkon Stenstadvold var kunstner og kritiker (1912 – 1977) i Aftenposten fra 1946 – 1953. Etter denne perioden satt han i redaksjonen i Bonytt. Han gav også ut bla. bøkene *Idekamp og stilskifte i norsk malerkunst: 1900 – 1919* (1946) og *Malerkunst i norsk samfunn* (1960)

<sup>15</sup> Ole Mæhle (1904 – 1990) kunstner og kritiker i Dagbladet fra 1948–69. Elev av Axel Revold og Per Krogh.

<sup>16</sup> Ole Henrik Moe (1920-) er musiker og kunsthistoriker med utdannelse fra Sorbonne, Universitetet i Oslo, Columbia University, Princeton University. Direktør ved Henie-Onstad Kunstsenter 1966–89.

<sup>17</sup> Arve Moen (1912 – 1976) var journalist og forfatter og jobbet som litteratur- og filmedarbeider i Arbeiderbladet 1945–49, kulturredaktør fra 1953. Han utgav også kunsthistoriske bøker, bl.a. om Edvard Munch (1956–58).

<sup>18</sup> Hans Jacob Brun (1942-) er kunsthistoriker og forfatter og har vært tilknyttet flere sentrale institusjoner bla. Henie Onstad, Astrup Fearnley Museet for moderne kunst, Samtidskunstmuseet, Universitetet i Bergen og som kritiker i Dagbladet.

<sup>19</sup> Brun, ”Maleriet 1940 – 1980”, 140.

<sup>20</sup> Ibid., 141.

---

abstrakte maleriet, var Karin Hellandsjøs<sup>21</sup> magistergradsavhandling *Jacob Weidemann og det abstrakte maleriets gjennombrudd i Norge 1945 – 1965* fra 1977.<sup>22</sup> Et viktig moment for Hellandsjø var hvorfor Weidemann fikk en umiddelbar gjennomslagskraft i det norske samfunnet, når andre abstrakte og nonfigurative kunstnere ble beskyldt for å være utilnærmelige. Svaret på denne spørsmålsstillingen knytter Hellandsjø til Weidemanns særegne uttrykk, noe hun tolker som et kompromiss mellom nasjonale verdier, slik det nasjonale ble formidlet ved landskapsmaleriet og det nye abstrakte, slik det utviklet seg i det moderne Europa.<sup>23</sup> Det er dette møtet mellom nasjonale og estetiske verdier som har preget store deler litteraturen knyttet til perioden som sådan. Denne tråden videreføres også i utstillingen *Fokus 1950*, med tilhørende katalog ved samme navn. Det var mye på spill i denne perioden og som Hellandsjø bemerker i artikkelen ”Modernismen i Europa og Norge 1945 – 1955: gjensyn og tilbakeblikk”, var det først på 1980 tallet norske kunsthistorikere hadde fått den historiske distansen nødvendig for å behandle temaet, det nonfigurative maleriets gjennombrudd i Norge, på en adekvat måte.<sup>24</sup> Et kunstinteressert publikum måtte også vente helt til 1998 før den første store kunsthistoriske fremstillingen av perioden, de ti første årene etter krigen, var en realitet.

Andre artikler som også har hatt stor betydning for denne oppgaven er Steinar Gjessings ”Fokus 1950” og ”Form og rom i norsk etterkrigstid”, igjen fra samme utstillingskatalog. Gjessing viderefører Hellandsjøs tolkninger, så vel som å foreta viktige analyser av etterkrigstidens idealer og kunstuttrykk.

En annen aktør som er viktig i denne konteksten, som jeg allerede har referert til som belegg for denne oppgavens hovedproblemstilling, er Magne Malmanger. Malmangers betydning

---

<sup>21</sup> Karin Hellandsjø (1944-) er kunsthistoriker og direktør ved Henie Onstad kunstsenter. Hun har også jobbet som sjefskonservator Museet for samtidskunst og ved Nasjonalmuseet.

<sup>22</sup> Karin Hellandsjø, *Jacob Weidemann og det abstrakte maleriets gjennombrudd i Norge 1945 – 1965*. (Oslo: Gyldendal norske forlag, 1978)15: Hellandsjø foretar en begrepsgjennomgang i denne avhandlingen hvor hun bla. trekker frem definisjoner fra Wilhelm Worringer. Worringer (1881 – 1965) var en tysk kunsthistoriker, mest kjent for utgivelsen *Abstraktion und Einfühlung* (1906) (Abstraksjon og empati) som refereres til her. For Worringer, og på bakgrunn av Hellandsjøs tolkning, var det primære i et abstrakt maleri ikke naturforbildet, men lovmessigheten i naturen. Det abstrakte maleriet eller hva han kalte det rene geometriske ornament, oppstod først i den kunstneriske prosess, hvor det kun i etterkant tilnærmet seg naturen. Worringer tas til inntekt for begrepet ’ekspresjonisme’ og var viktig bla. fordi han ikke betraktet den abstrakte kunsten som mindreverdige i møte med den naturetterliggende.

<sup>23</sup> Hellandsjø, *Jacob Weidemann og det abstrakte maleriets gjennombrudd i Norge 1945 – 1965*, 15 – 16.

<sup>24</sup> Karin Hellandsjø, ”Modernismen i Europa og Norge 1945-1955 – gjensyn og tilbakeblikk”. I *Fokus 1950*. red. av. Audun Eckhoff. (Oslo: Museet for Samtidskunst/ Spartacus forlag, 1998) 67.

---

for denne oppgaven er av dobbel art. På den ene siden, i relasjon til Gundersens kunstnerskap, som en dyktig og spissformulert kritiker. Og på den andre siden, i kraft av hans analyser av etterkrigstidens idealer, sett i lys av en europeisk utvikling. På bakgrunn av dette siste punktet er det tre tekster som har vært viktig. Den første er ”Modernistene og deres medmennesker” fra 1969, den andre, ”Norsk Maleri i etterkrigstiden 1945- 1965, Forutsetninger og egenart”, utgitt i essaysamlingen *Form og forestilling* fra 1982, og den tredje, ”Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel” på trykk i *Kunsten i dag* i 1985. ”Modernistene og deres medmennesker” benyttes som en form for teoretisk overbygning i denne oppgaven, hvor poenger fra Malmangers analyse danner en innledende og avsluttende kappe for kapitlene.

De siste artiklene som også kan sies å fungere som en form for overbygning i denne delen av oppgaven er Peter Ankers ”Tradisjon og impuls i norsk malerkunst” og ”Atten år etter eller historien om modernismen skjebnesvangre gjennombrudd i Norge”, på trykk i *Kunstens i dag*, henholdsvis 1955 og 1973. I disse artiklene foretar Anker en analyse av idealene som preget den norske etterkrigstidens diskusjoner, hvor artiklene også fungerer som en sammenlignende, om enn bekreftende, analyse.

### 1.1

I første delproblemstilling stilte jeg spørsmålet om hvilke kriterier, ifølge Johan Fredrik Michelet, et kunstnerisk uttrykk måtte tilfredsstillende og hvilke komponenter et maleri måtte bestå av, for å fungere som en løsningsmodell for den moderne tid.

For å besvare dette spørsmålet har jeg benyttet meg av forskjellige typer materiale. For å danne en ramme for gjennomgangen av Michelets utgivelser har jeg også tatt for meg Georg Jacobsens ideer om maleriet. Jacobsens egen utgivelsen fra 1965, *Noget om konstruktiv Form i Billedkunst*, er den viktigste kilden til informasjon knyttet til dette temaet og for å konkretisere dette innholdet har jeg støttet meg til Svein Thoruds magistergrad ”Den konstruktive skole: Georg Jacobsens betydning for norsk malerkunst” fra 1977. De elementene som har vært viktige for denne oppgaven er Jacobsens ideer om sammenhengen mellom maleriets formale særtrekk og maleriet som formidler av universelle verdier. Thoruds avhandling benyttes også, som en konkretisering av dette innholdet, spesielt når jeg benytter meg av begrepet om verkets egenrealitet. Hvor Thoruds avhandling ønsket å undersøke Jacobsens teorier på dets egne premisser, har jeg også benyttet meg av tekster som behandlet Jacobsens lære i et mer kritisk lys. Jeg referer her tilbake til materialet

---

allerede trukket frem i forrige avsnitt, hvor samtlige av tekstene refererte til Jacobsens ideer og lærervirke ved Kunstakademiet i Oslo fra 1935 – 1940. Hvor Thorud derfor gikk inn i læren på dets kunstneriske detaljnivå, har andre aktører har diskutert Jacobsen i lys av den norske kunstdebatten generelt. Jeg vil komme tilbake til dette i innledningen

Når det gjelder Michelet er det hans egne utgivelser som har hatt mest betydning for denne oppgaven, med sporadisk assistanse fra Kirkholts avhandling og senere artikkel ”Kritikk av overflaten”, på trykk i *Kunst og Kultur* i 2002. I denne artikkelen diskuterer Kirkholt bla. Michelet, så vel som andre aktører, i lys av Susan Sontags essay ”Against interpretation” fra 1966 og i lys av den idealistiske filosofen Marcus Jacob Monrad. En annen viktig kilde som også trekkes frem her og som har hatt en stor påvirkning på Michelet i møte med det nonfigurative maleriet, er José Ortega y Gassets *Kunsten bort fra det menneskelige*, oversatt til norsk i 1949.

Michelet produserte tre utgivelser selv, direkte knyttet til diskusjonene denne oppgaven ønsker å undersøke. Den viktigste var boken er *Figurativt eller non-figurativt?* fra 1957, hvor *Moderne maleri*, utgitt tolv år senere i 1969, fungerte som et viktig tillegg. I 1967 utgav også Michelet boken *Kunst og kritikk*. Denne utgivelsen har ikke fått plass i kapittelet, men sier mye om Michelets forhold til maleriet, sett i lys av hans virke som kritiker. For Michelet handlet kritikken om å artikulere en god faglig vurdering og derfra begrunne hvorfor et bilde var godt, på bakgrunn av argumentasjon og artikulering.<sup>25</sup> Det handlet om å sortere klinten fra veten og om å fungere som en tjener for kunsten, uten å narre publikum. Det burde derfor ikke, ifølge Michelet, bare stilles faglige krav til en kritiker, men også moralske hvor kritikeren måtte ”være uanhengig og ikke til salgs for enhver pris”.<sup>26</sup> Å tjene verket, kunsten, var allikevel hovedsaken, noe som gjorde det viktig å holde på de egentlige kunstverdier.<sup>27</sup> Referansene til de egentlige kunstverdier representerer det viktigste aspektet ved Michelet i denne sammenhengen. Hvis man firte på kravene disse verdiene forfektet ble veien, ifølge Michelet, ”lagt åpen for tungetaleri og mystisisme, og kulturen kommer i faresonene”.<sup>28</sup> Kritikerens oppgave var derfor å ivareta kulturen. Kulturen lå i tradisjonen og det var kritikerens oppgave å kjenne de formelle drag all kunst hadde til felles. Det viktigste var å definere begrepet kunst og først når kritikken hadde nådd fram til klare forestillinger om maleriets egenart, kunne de enkelte verker gjøres til gjenstand for vurdering.

---

<sup>25</sup> Johan Fredrik Michelet, *Kunst og kritikk*. (Oslo: Johan Grundt Tanum, 1967) 14.

<sup>26</sup> Ibid., 15.

<sup>27</sup> Ibid., 20.

<sup>28</sup> Ibid., 21.



---

Det hjelper ikke for kritikeren å ty til den unnskyldning at kunsten vel til syvende og sist er uforklarlig. Et enormt område, som før lå hinsides grensene for vår viten, er blitt erobret av estetikken og dens frende kunstvitenskapen. Dette land er kartlagt, og det er til fritt bruk for den utøvende kritiker. Han har i dag faktisk en sikrere basis for sine operasjoner enn noen gang tidligere i historien.<sup>29</sup>

## 1.2

I den andre delproblemstillingen stilte jeg spørsmålet om hvilke verdier og målsetninger Gunnar S. Gundersen la til grunn for sin kunstneriske praksis og tenkning om kunst og videre, hvordan disse verdiene og målsetningene reflekterte og videreutviklet verdiene Michelet la til grunn for et maleri som løsningsmodell for den moderne tid.<sup>30</sup> For å besvare dette spørsmålet har jeg benyttet meg flere typer kilder som igjen overlapper med det første materialet jeg refererte til.

Den første boken som ble skrevet om Gundersen spesielt var Jahn Otto Johansen *Gunnar S* fra 1982.<sup>31</sup> Denne boken er en biografisk utgivelse som tar for seg barndom, ungdom og utdannelse. Et eget kapittel vies Gundersens periode som lærer ved NTH, hvor Gundersen forteller om ulike eksperimenter han utførte med studentene, knyttet til hans interesse for persepsjonen.

Den andre utgivelsen er Terje Husers *Gunnar S. Gundersen: offentlige utsmykninger 1949 – 1980* fra 1983 som gir en oversikt over Gundersens utsmykningsoppdrag i perioden. En annen viktig referanse i tilknytning Gundersens forhold til Arkitekturen er hans egen artikkel ”En oppgave i samarbeidets tegn”, trykt i tidsskriftet *A5: Meningsblad for unge arkitekter* i 1956. Her beskrev Gundersen samarbeidet med Arne Korsmo i utviklingen av Korsmos hjem Planetveien 12, ved å presentere ideene i prosjektet, samtidig som han understreket viktigheten av et nært samarbeid mellom arkitekt og kunstner. Jeg har ikke ønsket å komme inn på Gundersen forhold til arkitekturen i denne oppgaven, selv om jeg vet det var viktig for ham og betydningsfullt i forståelsen av hans forhold til persepsjonspsykologien. At jeg

---

<sup>29</sup> Ibid., 27.

<sup>30</sup> Gunnar S. Gundersen (1921-1983) var grafiker og maler utdannet ved Statens Håndverks- og Kunstindustriskole (SHKS) og Statens kunstakademi i andre halvdel av 1940 tallet.

<sup>31</sup> Jahn Otto Johansen (1934 -) er forfatter og journalist. Ved siden av Johansens utstrakte virksomhet når de gjelder politisk litteratur har han også skrevet bok om bla. *Ludvig Eikaas* (1981), *Eikaas og Ibsen: samtaler med kunstneren* og *Johs. Rian* (1994), i samarbeid med Gunnar Groven og Magne Malmanger.

---

derimot ikke tar opp denne tråden er det flere grunner til. Det første er at det allerede er skrevet to hovedfagsoppgaver som på hver deres måte knytter an til dette temaet.

Den ene er skrevet av Johanne Landsverk i 2003 og heter ”Motsetnader: ei undersøkning av Gunnar S. Gundersens kunst i perioden 1950-1967 med særlig vekt på det motsetningsfylte forholdet mellom flate og rom, figur og grunn”. Avhandlingen tar for seg flere aspekter ved Gundersens kunstnerskap, hvor en utførlig del omhandler det nonfigurative maleriet som arkitekturutsmykning og Gundersens relasjon til Arne Korsmo. Avhandlingen forholder seg i stor grad til relasjonen mellom det arkitektoniske rommet og det nonfigurative maleriet, hvor referansene til persepsjonspsykologien forblir et tilfelle av rommets konkret påvirkning på betrakteren og det nonfigurative maleriets rolle i denne konstellasjonen. Dette var også et viktig poeng for Gundersen. At jeg ikke har fulgt opp denne tråden er fordi denne avhandlingen gjør et grundig arbeid i å gjøre rede for disse forholdene og at jeg har ønsket å undersøke andre aspekter ved referansene til persepsjonspsykologien. For landsverk forblir disse referansenes implikasjoner i verksanalysen, både med tanke på utsmykningene, så vel som individuelle verk. Når det gjelder Gundersens malerier følger Landsverk opp samtidens tiltagende formale fokus, i tillegg til samtidens bokstavelige vektlegging av persepsjonspsykologien metoder som kunstnerisk virkemiddel. Landsverk trekker frem ulike teoretikere, fortrinnsvis Edgar Rubin og Rudolf Arnheim, og benytter seg av deres teorier og metoder direkte i billedanalysen. Landsverks avhandling har derfor vært viktig i lys av møtet mellom referansene til persepsjonspsykologien og det formale i Gundersens bilder. Avhandling har videre fungert som et utgangspunkt for denne oppgaven, så vel som et springbrett videre, hvor veien har gått fra persepsjonspsykologiens betydning for formalanalysen, til betydningen av formalanalysens referanser til persepsjonspsykologien.

Den andre avhandlingen som ble skrevet om temaet er Janne Fredlys ”Konkret kunst i Norge i 50-årene: en undersøkelse av malerier og utsmykninger av Odd Tandberg, Gunnar S. Gundersen, Jacob Weidemann, Ludvig Eikaas og Gudrun Kongelf. Denne oppgaven er en kryssning mellom begreps og verkanalyse og der denne avhandlingen har vært viktig er knyttet til dens begrepsgjennomgang. Avhandlingen undersøker i hvilke grad norske kunstnere arbeidet med er rent nonfigurativt formspråk i 50 – årene. Hun konkluderer med at norske kunsthistorikere brukte begrepet ukritisk, spesielt når det gjaldt arbeider fra slutten av

---

1940 og 1950 tallet og at det varierte i hvor stor grad kunstnerne faktisk orienterte seg mot det konkrete maleriet i perioden.<sup>32</sup> Et problematisk aspekt ved denne avhandlingen er hvordan kunstneriske uttrykk sammenlignes med eksisterende, naturaliserte begreper og hvordan kunstverkene dermed tildeles en rolle, enten som verifiserbar instans i møte med begrepets antatte betydning, eller som et feilslått eksempel på innholdet begrepet viser til. En slik praksis sier mer om behovet for begrepsliggjøring av kunstneriske uttrykk enn det gjør om maleriene selv, samtidig som metoden forfekter en forestilling om konsensus, hvor mening behandles som gitt en gang for alle. Begreper kan i verste fall ta bort både kildenes og verkenes betydning, noe om fort byr problemer med en gang noe ikke passer inn i definisjonene.

Når det gjaldt materiale om Gundersen fra samtiden har de viktigste kildene for denne oppgaven vært noen få artikler knyttet til hans kunstsyn og til hans ideer om det nonfigurative maleriet. En av de viktigste kildene her er kunsthistoriker Jan Askelands<sup>33</sup> intervju ”Dialog om abstrakt kunst” på trykk i VG i 1950, hvor en av Gundersen mest siterte ytringene fremkommer:

Noe av kunstens mening er å gi beskueren en følelse av befrielse gjennom klarhet i rytme og form. Dette skjer ikke ved at en lesser over på dem subjektive følelser - og ansvarsbyrder med rot i rent spesielle og superpersonlige (eller ensrettet personlige) forhold, men at verket bringes til å leve i seg selv med rene og klare virkemidler som rytme og form. Og er en syntese av øyeblikk i balanse hos utøveren.<sup>34</sup>

Dette intervjuet var også en forløper og et utgangspunkt for Askelands artikkel i *Kunsten i dag*, ”Omkring noen notater og utsagn av en konkretist” fra 1964. Begge disse tekstene har vært viktige fordi Askeland i særlig grad lar Gundersen selv komme til ordet.

Gundersens kronikk ”Om kunst og kunstforståelse”, på trykk i Morgenbladet i 1965, har muligens vært den viktigste teksten for dette kapitelet. Her gjør Gundersen rede for sitt generelle syn på kunsten, i tillegg til å redegjøre for nonfigurasjonen i hans malerier. Denne artikkelen var også viktig som en forlengelse av Askelands intervju fra 1950 og artikkel fra

---

<sup>32</sup> Janne Fredly, ”Konkret kunst i Norge i 50 – årene: en undersøkelse av malerier og utsmykninger av Odd Tandberg, Gunnar S. Gundersen, Jacob Weidemann, Ludvig Eikaas og Gudrun Kongelf”. (Hovedfagsoppgave: Universitetet i Oslo, 2005) 203.

<sup>33</sup> Jan Askeland (1926-2000) var kunsthistoriker og konservator ved Nasjonalgalleriet fra 1955, direktør for Bergen Billedgalleri og Rasmus Meyers Samlinger fra 1964–89.

<sup>34</sup> Jan Askeland, ”Dialog om abstrakt kunst: Jan Askeland snakker med Gunnar S Gundersen”. *Verdens Gang*, 25.2.1950.

---

1964, hvor de samme ideene tas opp, om enn på et mer avansert nivå. I denne artikkelen forsøkte Gundersen å se sine egne ideer i et større perspektiv og for å utvide disse perspektivene enda et stykke har jeg også benyttet meg av Olle Bonniérs artikkel ”Naturavbildning Abstraktion Konkretion: en begrepsutredning”, utgitt i svenske Prisma i 1948.<sup>35</sup> Denne artikkelen fungerer som en utfyllende appendiks til Gundersens ”Om kunst og kunstforståelse”, hvor en del av de samme tankene diskuteres, om enn Bonniérs tekst er mer utfyllende og grundig. ”Naturavbildning Abstraktion Konkretion” fremstår også i større grad som et manifest for Bonniérs konkrete kunst, der hvor Gundersen fremdeles virker søkende. Disse artiklene har uansett komplimentert hverandre og sammen dannet et solid fundament for gjennomgangen av Gundersens ideer.

Som jeg allerede har nevnt var Magne Malmanger en sentral kritiker i møte med Gundersens nonfigurative formspråk, ikke minst i relasjon til hans interesse for persepsjonspsykologien. Malmangers tekster på 1960 tallet vitner om en utvidet forståelse for de ideene det nonfigurative maleriet eksisterte som eksempler på og om utviklingen av et begrepsapparat som etter hvert begynte å ta inn over seg de nye trendene i den europeiske kunsten, om han enn ikke var helt enig i dens utvikling. En viktig tekst i lys av denne utviklingen er artikkelen ”Gunnar S. Gundersen” utgitt i svenske Paletten 1964. Et sentralt aspekt ved Malmangers kritikker er bruken av en formalanalytisk innfallsvinkel til Gundersens arbeider, hvor fokuset på kunstverkets autonomi spilte en stor rolle i fortolkningen. Jeg mener det er mulig å se Landsverks formalanalytiske metode som en forlengelse av denne praksisen.

### 1.3

I tredje delproblemstilling stilte jeg spørsmålet om hva som lå i tankegodset til den gestaltteoretiske persepsjonspsykologien (GP) og om hvordan en gjennomgang av dens læresetninger kunne benyttes for å si noe om det nonfigurative maleriet som kunnskapsfelt. For å finne en vei inn i denne materien har jeg forholdt meg til flere utgivelser, fra det filosofiske teoretiske på den ene siden, til det kunstteoretiske på den andre siden. Et utgangspunkt fant jeg i Rudolf Arnheims bok *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* fra 1954.<sup>36</sup> For å trekke tråden tilbake til Landsverks

---

<sup>35</sup> Olle Bonniér (1925-) er svensk maler, grafiker og billedhugger.

<sup>36</sup> Rudolf Arnheim (1904 – 2007) var psykolog, kunst og filmkritiker. Studerte fra 1923 til 1928 ved Universitet i Berlin under Max Wertheimer, Wolfgang Kohler og Kurt Lewin. Hans første publikasjon var *Film als Kunst* (1932) som ble stoppet av nazistene fordi Arnheim var jøde. Flytter fra Tyskland i 1933 og emigrerte til USA i

---

avhandling var også utgangspunktet for min oppgave å tolke Gundersens bilder på bakgrunn av persepsjonspsykologiske teorier. I *Art and visual perception* skreddersydde Arnheim et møte mellom kunstnerisk praksis og persepsjonspsykologiens eksperimenter og kunne således blitt benyttet som en manual i å tolke Gundersen malerier, i kraft av referansene til disse eksperimentene. Det jeg likevel kom frem til, igjen i relasjon til Landsverks avhandling, var at denne boken uansett ikke kunne forklare noe mer enn å bekrefte hvordan den menneskelige persepsjon fungerte, ikke bare i møte med kunst, men generelt i møte med påvirkning fra en ytre verden og videre, at å benytte disse teoriene i tolkningen av Gundersens malerier ikke kunne bekrefte noe mer enn hva jeg allerede viste; at Gundersen var interessert i persepsjonspsykologi. Det som derimot ble et poeng var at referansene til disse teoriene kunne bety noe mer enn kun i relasjon til malerienes overflate. Referansene sa også noe om tenkningen som lå til grunn for verdiene disse maleriene pekte på. Det var derfor viktig å benytte Arnheim, ikke som en formalanalytisk håndbok i møte med det nonfigurative maleriet, men heller som en veileder i undersøkelsen av disse referansenes implikasjoner.

Den neste utgivelsen som derfor ble viktig for denne oppgaven var Arnheims *New essays on the psychology of art* fra 1986 og teksten ”Max Wertheimer and Gestalt psychology”.<sup>37</sup> I denne teksten redegjør Arnheim for kjernen i gestaltteorien, som igjen dannet utgangspunktet for gestaltpsykologien. Max Wertheimer var en av denne teoriens grunnlegger og det er Wertheimers utgivelse *Productive thinking* fra 1945 som danner fundamentet for gjennomgangen av gestaltpsykologiens ideologiske aspekter i denne oppgaven.<sup>38</sup>

For å bygge en bro tilbake til kunsten er det to andre teoretikere som ha vært viktige.

Den ene er Sigfried Gideon og utgivelsen *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* fra 1941.<sup>39</sup> Den andre er György Kepes og utgivelsen *Language of vision* fra

---

1940 hvor han bla. var tilknyttet Columbia University og Sarah Lawrence College, Yokers, New York. 1942 mottok han et Guggenheim Fellowship for å forske på relasjonen mellom persepsjonen og kunst.

<sup>37</sup> Max Wertheimer (1880 – 1943) var tjekkisk psykolog som grunnla gestaltpsykologien sammen Wolfgang Kohler og Kurt Koffka, på begynnelsen av 1900 tallet. Gestalt psykologien har røtter i den tyske idealismen med utgangspunkt i tenkningen til Christian von Ehrenfels, Johann Wolfgang von Goethe, Immanuel Kant, og Ernst Mach.

<sup>38</sup> Jeg skiller her mellom gestaltteori og gestaltpsykologi, hvor jeg behandler Wertheimers *Productive thinking* og gestaltteorien som et epistemologisk fundament for den persepsjonsorienterte gestaltpsykologien, som helt konkret baserer seg på perseptuelle eksperimenter. Disse to begrepene må heller ikke forveksles med gestaltpsykologisk psykoterapi, som er en behandlingsform innen den kliniske psykologien. Når jeg i oppgaven referer til disse teoriene benytter jeg betegnelsen den gestaltteoretiske persepsjonspsykologien, forkortet til GP.

<sup>39</sup> Sigfried Gideon (1888 – 1968) var en sveitsisk historiker og arkitekturteoretiker. Gideon skrev forordet i *Language of vision*.

1944.<sup>40</sup> *Language of vision* fungerte også som en forløper til bokserie *Vision and Value*,<sup>41</sup> hvor *Education of vision* fra 1965 var en viktig påvirkningskilde for Gundersen.<sup>42</sup> I lys av Gundersens forhold til arkitekturen, fungerte *Space, time and architecture* som et bindeledd mellom arkitekturen og kunsten, i nær relasjon til Kepes *Language of vision*, en utgivelse utarbeidet på bakgrunn av den gestaltteoretiske persepsjonspsykologiens målsetninger. I *Language of vision* formulerte Kepes et manifest for hvordan de ulike kunstartene skulle forenes i arbeidet med å forbedre verden og i *Education of vision* la han grunnlaget for utdannelsen av kunstnerindividet, som i siste instans skulle gjennomføre denne målsetningen. Jeg har brukt mye tid på disse bøkene, men i tråd med mitt ønske om å plassere deler av den norske diskusjonen under lupen, har det dessverre ikke vært mulig å inkorporere de i noe større grad enn at de fungerer som et bakteppe for forståelsen for Gundersens tenkning om kunst. Et sitat har likevel blitt værende som en søyle i gjennomgangen av de norske kildene og jeg vil derfor la det bli stående som en begynnelse på neste del:

Today creative artist have three tasks to accomplish if the language of vision is to be made a potent factor in reshaping our lives. They must learn and apply the laws of plastic organization needed for the re- establishing of the creative image on a healthy basis. They must make terms with contemporary spatial experiences to learn to utilize the visual representation of contemporary space-time events. Finally, they must release the reserves of creative imagination and organize them into dynamic idioms, that is, develop a contemporary dynamic iconography.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> György Kepes (1906 – 2001) Ungarsk maler, designer, lærer og kunstteoretiker. Emigrerte til USA i 1937 og ble etter hvert lærer ved New Bauhaus (Institute of Design (ID) ved Illinois Institute of Technology). New Bauhaus var en direkte etterfølger av tyske Bauhaus, stengt av nazistene i 1933, og åpnet i Chicago i 1937. Han opprettet Center for Advanced Visual Studies ved Massachusetts Institute of Technology (MIT) i 1947 hvor han underviste til 1974.

<sup>41</sup> *Vision and Value* er en seksbinds antologi: *Structure in Art and Science, The Nature and Art of Motion, Module, Symmetry, Proportion, Rhythm, Sign, Image, Symbol, The Man-Made Object*, ved siden av *Education of vision*.

<sup>42</sup> E – mail korrespondanse med Terje Huser 12.3.2008: Huser referer til denne utgivelsen som Gundersens bibel.

<sup>43</sup> Gyorgy Kepes, *Language of vision*. (Chicago: Paul Theobald, 1944) 14.

*Det nonfigurative maleriet som (visuell) løsningsmodell for den moderne tid?*

---

## 2.1 Innledning.

### 2.1.1 Magne Malmanger og den moderne kunstens særtrekk.

Som jeg nevnte i kap. 1.1.2 Kilde, litteratur og forskningshistorie, har jeg benyttet meg av Magne Malmangers essay ”Modernistene og deres medmennesker” som en innledende og avsluttende kappe for oppgavens kapitler. Dette gjør jeg i første omgang, for sette perioden det her er snakk om i en større kontekst og i andre omgang, for å understreke at de forskjellige aktørene som trekkes frem faktisk var en del av samme historiske epoke.

”Modernistene og deres medmennesker” fremstod som en analyse hvor Malmanger forsøkte å gjøre rede for den moderne kunsten forutsetninger og utvikling. Betegnelsen ’moderne’ viste, ifølge Malmanger, til denne periodens oppfattelse av seg selv som ny, i motsetning til foregående perioder. Han understreket allikevel at denne tendensen ikke trengte å ha en forankring i noe de facto nytt, heller ikke at det nødvendigvis var en dagens kunst. Et viktig aspekt ved den moderne kunsten var allikevel at den underla seg kravet og målsetningen om å skape et nytt uttrykk, som i en ny situasjon skulle tjene en ny erfaring.<sup>44</sup> Denne holdningen var heller ikke ny i seg selv, men hadde røtter tilbake til renessansen. Den moderne kunstens særegenhet var uansett at den ønsket å bryte med ”tilvante forestillinger og etablerte verdier, iblant også med menneskers grunnleggende innstilling både til kunsten og til sin omverden”.<sup>45</sup> Disse holdningene fungerte likevel ikke som en beskrivelse av selve kunstverket, hvor verket, i striden mellom radikale og konservative krefter, først og fremst representerte et symbol på kampens grunnleggende motiver. Det moderne i kunsten eksisterte derfor ikke bare som en karakteristikk, men også som program, hvor kunstverket som sådan hadde lett for å miste sine øvrige dimensjoner.<sup>46</sup>

Malmanger understreket videreførelsen av arven fra renessansen ved å hevde at selv om 1900 - tallet var et utpreget moderne århundre, basert på strategier som opprør og brudd, lå mye av grunnlaget for denne betegnelsen i at kunstnere faktisk nådde en del av de målene de hadde satt seg fore i renessansen.<sup>47</sup> Det viktigste av disse målene var å sikre kunsten en særstilling i samfunnet og å skille kunsten fra fellesskapet og produksjonslivet for øvrig, for derfra å innta en posisjon hvor kunsten bare svarte til seg selv og til dets egne

---

<sup>44</sup> Malmanger, ”Modernistene og deres medmennesker”, 26.

<sup>45</sup> Ibid., 26.

<sup>46</sup> Ibid., 27.

<sup>47</sup> Ibid., 27.



---

problemstillinger. Malmanger skisserte opp to viktige ankerpunkter i gjennomgangen av det moderne i kunsten, med fauvistene og kubistene som dets pionerer.

Disse ankerpunktene var på den ene siden, forestillingen om kunstneren som i sine verk formulerte geniale innsikter om verdens og tilværelsens innerste vesen, og på den andre siden, en forestilling om *l'art pour l'art*, en situasjon hvor kunsten ikke lenger svarte til samfunnets krav, men heller inntok en isolasjonistisk holdning i møte med den ytre virkelighet. Kunstens autonomi nådde således, ifølge Malmanger, dets absolutte høydepunkt ved begynnelsen av 1900 tallet og samtidig var den første kimen til reaksjon sådd. Som et eksempel på reaksjon mot kunstens isolasjon trekker Malmanger frem de russiske konstruktivistene. Han mente at konstruktivistene ønsket å løsrive kunsten fra dens nye tvangstrøye, genidyrking og isolasjon, for igjen å stå skulder mot skulder med de som skulle bygge den nye verden, en reaksjon som også fikk bred oppslutning i hans egen generasjon.<sup>48</sup>

For Malmanger representerte den moderne kunsten ikke bare et kunsthistorisk problem, men også en problematisk situasjon i konkret forstand, ved å forårsake en krise i relasjonen mellom "kunstneren og flertallet av hans medmennesker".<sup>49</sup> For Malmanger var det ikke forskjellene mellom de ulike retningene som var det viktigste i en gjennomgang av den moderne kunsten, men heller hva disse retningene hadde til felles. Fellesnevneren var, ifølge Malmanger, bla. hvordan denne kunsten "skyldet over et rystet og uvillig publikum i to store bølgeslag. Det første kom i århundrets første decennier, det annet omkring siste verdenskrig"<sup>50</sup>. Den første fasen var kjennetegnet av en forvrenging eller et totalt fravær av gjenkjennelige objekter i maleriet, den andre ved at den individuelt realiserte, klart avsluttede og rasjonelt definerte visuelle komposisjonen, slik kubismen representerte, forsvant. Krisen ble forårsaket av at periodens kunstneriske utvikling radikalt brøt med hva publikum forventet seg av kunsten. Resultatet var at publikum også vendte ryggen til det moderne i to puljer. Hvor man tidligere hadde forsøkt å bortforklare forsøk på å forlate en naturetterliggende representasjon av den ytre verden, var dette ikke lenger mulig rundt 1910.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Ibid., 29.

<sup>49</sup> Ibid., 30.

<sup>50</sup> Ibid., 31.

<sup>51</sup> Malmanger referer her til impresjonismen.

---

Ifølge Malmanger hevdet disse radikalt moderne kunstnerne at avbildning av den ytre verden aldri hadde vært noe egentlig mål for kunsten.<sup>52</sup> Malmanger mente derimot at kunsten alltid hadde hatt et vesentlig fellestrekk, uansett grad av etterligning eller abstraksjon. Dette fellestrekket var at kunsten alltid hadde stått i en relasjon til noe utenfor seg selv; ”altså noe vi gjerne kan kalle innhold, om vi så ønsker”.<sup>53</sup> Ifølge Malmanger representerte tilknytningen til et innhold en mer allsidig tilnærming til kunsten, hvor kubismen etter hvert fremstod som like ensidig som den naturalismen kunstnerne ønsket å bekjempe. Og konsekvensen av en konsentrasjon om kunstens rent faglige aspekter ble, uansett opprinnelige drivkrefter, et maleri som i utgangspunktet var av interesse kun for en liten krets av mennesker.

I tråd med tesen jeg fremla i forrige del, kan det allikevel virke som om konsentrasjonen rundt kunstens faglige aspekter ikke var så rådende i norsk etterkrigstid. Malmangers analyse av den moderne kunstens særtrekk kan derfor ikke uten problemer overføres til situasjonen her i landet. Et viktig poeng er uansett at kunstens tilsynelatende tilbaketrekning fra kravet om å si noe gyldig om samfunnet påvirket de kriteriene som lå til grunn for kritikken av nye retninger og at denne tendensen skapte, slik jeg var inne på i introduksjonen, spennende møter mellom nye og eldre syn på kunstens rolle. Disse møtene var uansett, i tråd med Malmangers analyse, i stor grad basert på hva de ulike aktørene hadde til felles, ikke nødvendigvis hva som skilte de ad.

Hvilke fellesnevner var det derfor som preget diskusjonene om maleriet i Norge etter krigen? Som jeg allerede har vært inne på var Georg Jacobsens lærevirke i Norge fra midten av 1930 tallet og frem mot krigen, av stor betydning for utviklingen maleriet, før og etter krigen. Ifølge Peter Anker, en utvikling preget av at ”villdyrenes<sup>54</sup> norske etterkommere” vendte seg vekk fra ekspresjonisme og eksperiment, kun for å etablere en akademisk og ”formstuderende norsk malerskole, i tilknytning klassiske tradisjoner fra renessansen til Cézanne, men uten direkte forbindelse til toneangivende europeiske strømninger”.<sup>55</sup> Et tilbakeskritt, ifølge Anker, og et resultat av en manglende evne til å ta maleriets formale side opp til vurdering.

---

<sup>52</sup> Malmanger, ”Modernistene og deres medmennesker”, 32: en påstand Malmanger oppfattet som mer enn tvilsom påstand og noe også mange kubister hadde problemer med å stå inne med.

<sup>53</sup> Ibid., 32.

<sup>54</sup> Jeg antar her at ”villdyrene” referer til fauvistene og Henri Matisse og at ”etterkommerne” bla. viser til Axel Revold, Per Krogh, Jean Heiberg og Alf Rolfsen.

<sup>55</sup> Peter Anker, ”Tradisjon og impuls i norsk malerkunst”. I *Kunsten i dag*, nr 4, hefte 34, 1955, 22.

### 2.1.2 Arven etter Georg Jacobsen og den konstruktive skole.

Georg Jacobsen begynte som lærer ved Statens kunstakademi i Oslo i 1935 og med ham kom strømmen i norsk kunsthiv til å ta en spesifikk vending innenfor rammene av den europeiske maleritradisjonen, som også i vesentlig grad kom til å prege mottagelsen av det nonfigurative maleriet. Forskningshistorien presenterte et relativt samlet bilde på Jacobsens betydning for den norske kunstscenen og kunstutdannelsen i perioden før og etter krigen. Maleriet han utviklet representerte, slik hans lære kuliminerte i Rådhusutsmykningene i 1950, et felles litterært program rettet mot forherligelsen av norsk natur og samfunn, hvor kunstneriske verdier var spekket med moralske undertoner.<sup>56</sup> Det norske freskomaleriet har blitt tolket som et kompromiss mellom estetisk teori og sosial ansvarsfølelse<sup>57</sup> hvor det i troen på en *sann kunst* også ”lå innebygget en motstand mot alle avvik, man måtte beskytte ungdommen og folket, for ikke å tale om seg selv, mot vranglære”.<sup>58</sup>

For Jacobsen var det å male en grunnleggende rasjonell handling hvor et bilde var noe man bygget, slik snekkere bygde hus eller ingeniører bygde broer. Det dreide seg om en ”kjølig, rasjonell, for ikke å si cerebral, tilnærming til de billedkunstneriske problemer” og med referanser til billedbygging i baktankene er der derfor ikke så rart at Jacobsen i så stor grad blir tatt til inntekt for et kunstsyn aktivisert som en ideologisk byggestein i den politiske og sosiale rekonfigurasjonen av nasjonalstaten Norge.<sup>59</sup> Tilnavnet den konstruktive skole sier derfor mye, både på bakgrunn av den kunstneriske praksisen Jacobsen stod for, så vel som for denne praksisens ideologiske implikasjoner.

Jacobsen benyttet seg av en vitenskapelig innfallsvinkel til det kunstneriske arbeidet hvor han, på bakgrunn av historiske undersøkelser, konstruerte en forestillingen om allmenngyldig kriterier for sammenhengen mellom kunsten og den positivistisk verifiserbare virkeligheten. Disse prinsippene hevet også systemet over enhver form for kritikk.<sup>60</sup> Hva denne vektleggingen av historien, eller rettere sagt tradisjonen, innebar vil jeg komme tilbake til, men et innledende poeng er i alle fall at den idiosynkratiske konstruksjonen

<sup>56</sup> Steinar Gjessing, ”Figur og rom i norsk etterkrigskunst”. I *Fokus 1950: Norsk billedkunst i etterkrigstiden*. red. av Audun Echhoff. (Oslo: Museet for samtidskunst/ Spartacus forlag, 1998) 10.

<sup>57</sup> Magne Malmanger. ”Norsk maleri i etterkrigstiden 1945- 1965, Forutsetninger og egenart”. I *Form og forestilling: essays i utvalg*. red. av Steinar Gjessing og Nils Messel. (Oslo: Gyldendal, 1982) 138.

<sup>58</sup> Peter Anker, ”Atten år etter eller historien om modernismen skjebnesvangre gjennombrudd i Norge”. I *Kunsten i dag*, nr 3 - 4, hefte 105/106, 1973, 81

<sup>59</sup> Steinar Gjessing, ”Figur og rom i norsk etterkrigskunst”. 10 – 11.

<sup>60</sup> Svein Thorud, ”Den konstruktive skole: Georg Jacobsens betydning for norsk malerkunst”. (Magistergradsavhandling: Universitetet i Oslo, 1977) 223.

---

Jacobsen lanserte medførte en sterk nedvurdering av kunstnerens individuelle stil og en sterk oppvurdering av kravet om å underlegge seg de føringene tradisjonen forespeilet.<sup>61</sup> To aspekter ved Jacobsens lære vil trekkes frem her, som et fundament for de neste kapitlene. Det dreier seg om Jacobsens krav til bildets formale egenrealitet og om kravet til en saklig fremstilling av gjenstanders bevegelsesmuligheter på billedflaten.<sup>62</sup>

### *2.1.3 Kunstverkets egenrealitet og fremstillingen av gjenstander i rom.*

For å trekke tråden tilbake til Malmangers fokus på den moderne kunstens isolasjon og tilbaketrekning fra samfunnet, genererer forestillingen om et kunstverks egenrealitet uvergelig assosiasjoner mot en forestilling om kunstverkets autonomi. Jacobsens egenrealitetsbegrep hadde definitivt en fot i slike forestillinger. For Jacobsen lå verkets mening i dets formale utforming alene, med en tilhørende vektlegging av verket som spesifikk gjenstand. Han understreket også at kunstneren skulle beholde maleriets flatekarakter og dermed dets mediespesifikke tilhørighet. Der definisjonen derimot avvek fra en forestilling om autonomi og mediespesifisitet var at hans lære også fordret en nøktern og saklig beskrivelse av gjenstanden maleriet illustrerte og at man, ved å fokusere på denne gjenstandens plastiske utforming og rommet omkring den, skulle la gjenstanden fremtre som flyttbar innenfor rammene av billedfeltet.<sup>63</sup> Og på samme vis som kravet om maleriets egenrealitet i første omgang førte tankene til en ide om et autonomt og mediespesifikt maleri, med klare assosiasjoner til ideen om det nonfigurative, førte kravet om en saklig beskrivelse av gjenstander i bevegelse tankene like raskt mot det nonfigurative maleriets motsats, ”nemlig verisme”.<sup>64</sup>

Målet for Jacobsen var å hele tiden gjøre betrakteren bevisst maleriets flatekarakter, samtidig som det skulle presentere gjenstanders form på en saklig måte ved å produsere et rom denne gjenstanden kunne oppleves som virkelig innenfor.

Nu er der nogen, der har opdaget, og ikke blot kunstnere, at en ting (taget i vid betydning), der fremstilles, hvad enten det sker i et billede eller drejer sig om skulpturel form, ikke giver noget indtryk af virkelighed, så længe den føles bundet til det sted, hvor den er fremstillet, det er som om den har brug for at kunne flytte på sig.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Jeg viser her til Kap 2.2 Johan Fredrik Michelet

<sup>62</sup> Thorud, ”Den konstruktive skole” 6: Egenrealitetsbegrepet er lånt direkte fra Thoruds avhandling.

<sup>63</sup> Thorud, ”Den konstruktive skole” 16.

<sup>64</sup> Ibid., 16.

<sup>65</sup> Georg Jacobsen, *Noget om konstruktiv form i billedkunst*. (København: Gyldendal, 1965) 38 - 39.

I Jacobsens lære eksisterte rommet som en forutsetning for virkelighetens faktiske eksistens og på bakgrunn av dette rommet skulle maleriet danne en verden i seg selv, uavhengig av hva det i utgangspunktet forestilte. Produksjonene av et billedlig rom var derfor den ytterste målsetningen, noe en kunstner måtte etterstrebe på tross av at Jacobsen forkastet sentralperspektivet.

Det drejer seg om at genskabe eller måske ligefrem skabe en ting, få den til at blive til, og ikke om at efterligne som den ser du og kun fra et bestemt synspunkt, efterligning er jo i sig selv ingen virkelighed. For at opleve den som virkelig, må den ligesom kendes i hele dens udstrækning, dens højde, dens bredde, dens dybde, måske dens stilling i forhold til billedfladen (eller billedplanet for skulpturen) og endelig, men ikke mindst, oplevelsen af rummet, hvori den befinder sig.<sup>66</sup>

Det sentralperspektiviske rommet holdt, i følge Jacobsen, gjenstandene fastlåste på billedflaten. Jacobsens rom måtte derfor ikke forveksles med dette. Det lineære rommet var ikke mer enn et hull betrakteren så inn i, et slags ”ubevægelig næsten uoplevet rum”, for Jacobsen en interessant oppfinnelse i sin tid. Det lineære rommet fungerte allikevel ikke som noe annet enn et slags surrogat for rommet selv.<sup>67</sup> Et perspektivisk bilde rettet mot et visst punkt eksisterte kun som et prospekt, men utgjorde ingen opplevelse i seg selv.<sup>68</sup> Mennesket så med to øyne og oppfattet to bilder som aldri helt kunne forenes. Denne uforeneligheten skapte i seg selv bevegelse og spenning. Hvis man derfor kunne skape et slikt differensiert felt på billedflaten, uten å binde gjenstandene fast i en perspektivisk konstruksjon, da ville det dermed være mulig å skape en opplevelse av rom vis konsekvens var opplevelsen av gjenstandenes virkelige eksistens.<sup>69</sup> Det var altså den potensielle bevegelse i maleriet det dreide seg om og ved å produsere dette gav kunstneren bildet liv. For å danne denne livsproduserende effekten anvendte Jacobsen et definert formalt apparat basert på ulike optiske virkemidler som ”kontraster”,<sup>70</sup> ”beskrivende figurer”,<sup>71</sup> ”optiske forskyvninger”<sup>72</sup>

<sup>66</sup> Ibid., 41.

<sup>67</sup> Ibid., 46.

<sup>68</sup> Ibid., 48.

<sup>69</sup> Ibid., 48.

<sup>70</sup> Thorud, ”Den konstruktive skole”, 13: Det handlet er om anvendelse av komplementærfarger for å skape liv, ved linjespill: det skråstilte kontrasteres mot det loddrette – vannrette og ved å kontrastere geometriske figurers plassering. Harmoniske proporsjoner som ”det gyldne snitt” og ”den harmoniske port” var også viktig for Jacobsen.

<sup>71</sup> Ibid., 14: Beskrivende figurer antydes i bildet i form av gjenstander og omhandler forkorting og størrelsesforhold gjenstander i mellom.

<sup>72</sup> Ibid., 14: En fortsettelse av forrige punkt hvor betrakteren får en forståelse av de bevegelsene de ulike figurene har gjennomløpt og de potensielle bevegelsesmuligheter. Dette både løsriver og grupperer gjenstandene i forhold til hverandre som igjen er en viktig faktor i rom - dannelsen.

---

og ulike ”romfigurer”.<sup>73</sup> Målet var å skape et rom uten grenser, som betrakteren selv var en del av og som ville gi helt alminnelige ting en virkelighet som fikk en til å føle at man så tingen for første gang.<sup>74</sup>

#### *2.1.4 Oppsummerende bemerkninger.*

I Jacobsens lære eksisterte det altså et krav til romlighet i maleriet dersom maleriet skulle kunne si noe essensielt om tilværelsen og de universelle sammenhenger. Verkets egenrealitet, dvs. vekten Jacobsen tillot de formale virkemidlene, stod til tjeneste for dette kravet, hvor det var de ulike virkemidlene som i utgangspunktet muliggjorde dannelsen av bevegelse på billedflaten. Bevegelse var liv og det var livet selv Jacobsen ønsket å formidle i det konstruktive maleriet. Et aspekt som igjen representerte sammenhengen mellom maleriet Jacobsen konstruerte og den europeiske tradisjonen.<sup>75</sup> Selv om den konstruktive skole til de grader insisterte på kunstverkets formale integritet og autonomi – dets egenrealitet, syntes Jacobsen likevel kun helt unntaksvis disponert for nonfigurative billedløsninger.<sup>76</sup> Hva som lå i denne avvisningen kommer jeg nærmere tilbake til i det neste kapittel. Det som derimot er viktig å ha i bakhodet er at motsigelsen i Jacobsens lære representerer et viktig aspekt i møte med kunstdiskusjonene i norsk etterkrigstid, hvor det kan virke som om referanser til kunstverket autonomi heller handlet om en mediespesifisitet i samfunnets tjeneste. Og innenfor rammene av dette tilsynelatende paradokset, finner vi forestillingen om det billedlige rom som et fundament diskusjonene ble bygget opp på bakgrunn av.

I tråd med denne oppgavens tidsavgrensning er det mulig å si at Jacobsen etablerte noen viktige premisser for hva et maleri som ville å si noe gyldig om tilværelsen skulle inneholde. Det er også mulig å hevde at diskusjonene i etterkrigstiden ikke kun handlet om produksjonen av gyldige visuelle løsninger i møte den moderne tid, men også om produksjonen av gyldige forståelser av rommet virkeligheten kunne eksistere innenfor. Med utgangspunkt i disse aspektene er det også ulike kriterier for romdannelse de neste kapitlene vil handle om.

---

<sup>73</sup> Ibid., 15: Romfigurene anvendes for å komposisjonelt for å samle enkeltgjenstander i større former. De bidrar også til å skape enhet i bildet

<sup>74</sup> Jacobsen, *Noget om konstruktiv form i billedkunst*, 50.

<sup>75</sup> Thorud, ”Den konstruktive skole”, 16.

<sup>76</sup> Gjessing, ”Figur og rom i norsk etterkrigskunst”, 12.

---

## ***Kap 2.2 Johan Fredrik Michelet og kunstverket som stabilisator.***

### *2.2.1 Rommet som forutsetning for virkelighetens eksistens.*

Som jeg var inne på i innledningen var konstruksjonen av en billedlig romlighet en gjenstand kunne fremtre virkelig innenfor, et viktig aspekt for Georg Jacobsen. Dette kravet ble forankret i flere faktorer, men i prinsippet handlet det om å gi virkeligheten eksistens innenfor rammene av maleriet. Jacobsens lære føyde seg inn under Malmangers analyse av den moderne kunsten som en konsentrasjon om kunstens faglige ved å fokusere på maleriets karakter av flate. Kravet om en saklig beskrivelse av gjenstanders form innenfor rammene av en romlig scenografi motsatte seg allikevel denne utviklingen.<sup>77</sup> Det eksisterte med andre ord en selvmotsigelse i Jacobsens lære. Kunstens emansipatoriske prosjekt, underveis siden renessansen, fikk dermed et slep av normative undertoner, hvor betegnelsen ”det konstruktive maleriet” eksisterte som en parallell til en moraliserende tendens i det norske samfunnet, hvor legitimeringen av rådende verdiene eksisterte med en solid forankring i historien og tradisjonene.

Selv om Jacobsen opprettholdt kravet om å vektlegge maleriets flatekarakter, var det akkurat maleriets flatekarakter som ble brukt som en av de sterkeste argumentene mot Gunnar S. Gundersen og det nonfigurative maleriet. Kravet om utarbeidelsen av et billedlig rom ble dermed brukt både som metode i forvaltningen av de maleriske virkemidler innenfor rammene av en europeisk tradisjon, så vel som forvaltningen av maleriets meningsbærende konstitusjon. Maleriet skulle fremstå som en i seg selv ny og egen natur, og på bakgrunnen

---

<sup>77</sup> Gjessing, ”Figur og rom i norsk etterkrigskunst”, 14: Gjessing fremhever at et påfallende trekk ved fremstillingen av figur/rom i norsk etterkrigskunst var allusjonen til tablå og teater, hvor figurene ble stilt opp på linje fremst i bildet, for å fremføre sitt ærende ovenfor tilskueren. Dette fremtredende virkemiddelet knytter han opp mot den vestlige kulturkrets oppfattelsen av maleriet som et vindu virkeligheten kunne betraktes og beherskes igjennom. Han hevdet at forrige århundres ”utvikling av det frie, anonyme marked og konstitueringen av det moderne mennesket” i økende grad problematiserte billedkunstens forhold til den sette verden. Sett sammen med utfordringene fra fotografiet, ”gikk utviklingen snart i retning av å betone kunstverkets kunstighet.” Driften henimot abstraksjon er sikkert, som visse kulturfilosofer og kunstsosiologer ynder å forklare oss, på mange måter relatert til den moderne tids livsoppfatning og etablering av nye grunnleggende samfunnsmessige strukturer. I det moderne samfunn preget av massekommunikasjon og massekonsumpsjon ble enkeltmennesket ikke bare frigjort, men også fremmedgjort. Dette moderne syndefall reflekteres i kunst og samfunnsliv gjennom utstrakt sverming for mytologi og allegori, dyrking av arketyper og historiske røtter, illusjon, desillusjon, nasjonalisme og sosial utopi. Det sceniske rommet frembød en mulighet for å sette seg ut over en stadig mer uoversiktlig, uutholdelig eller likefrem uvirkelig virkelighet: et frirom for eksistensiell besinnelse, en åpning for retrett til nostalgis Arcadia, et laboratorium for formuleringen av mulige alternative veier mot fremtiden”.

av denne nye naturen skulle kunnskapen om virkeligheten, slik tradisjonen forespeilet det, re - materialiseres. Jacobsens etterfølgere var også enige i kravet til billedlig romlighet og også til en form for innhold i kunsten, definert av Malmanger som en kunstnerisk formulering av ”noe fra dem selv forskjellig”.<sup>78</sup> Tolkningen av billedkunstens forutsetninger og det billedlige rommets plass innenfor rammene av disse forutsetningene, varierte allikevel fra kunstner til kunstner.<sup>79</sup> Om disse forutsetningene kunne diskuteres innenfor rammene av det nonfigurative maleriet og om det kunne stå for et innhold, essensielt i legitimeringen av billedkunstens status som formidler av den ytre virkelighet, eksisterte det derimot en generell skepsis til.

Ifølge Johan Fredrik Michelet var en kunstners viktigste oppgave å gjenskape verden og tilværelsen i malerisk form og, som han formulerer det; å ”finne uttrykk for livet selv i all dets mangfoldighet og problematikk”.<sup>80</sup> Livet selv var den dypeste formen for realisme, bundet sammen, slik jeg allerede har vært inne på, av rommet som forutsetning for virkelighetens eksistens.<sup>81</sup> Michelet definerte kunstens vesen som ”relasjonen mellom kunstens universelle ide og den form som den enkelte kunstner har gitt sin intensjon”.<sup>82</sup> Målet var dermed å avdekke maleriets essensielle struktur, på bakgrunn av kunstens universelle ide, og å finne grunnlaget for den billeddannende prosess, uansett motiv og innhold.<sup>83</sup> For å finne frem til grunnlaget for et egentlig maleri, ifølge Michelet, malerkunst i europeisk forstand, måtte man rådspørre tradisjonen. Ved å rådspørre tradisjonen var det mulig for kunstneren å finne frem til de objektive verdiene i maleriet, basert på overpersonlige og allmenngyldige regler.<sup>84</sup>

<sup>78</sup> Malmanger, ”Modernistene og deres medmennesker”, 32.

<sup>79</sup> Kirkholt, ”Kritikk av overflaten”. I Kunst og Kultur, nr 4, 2002, 195: En kunstner som Håkon Stenstadvold var for eksempel opptatt av billedrommet som arena for kunstnerens opplevelse av naturen/virkelighet, mens Michelet oppfattet billedrommet som et opplevelses - rom tilskueren ble invitert inn i.

<sup>80</sup> Michelet, *Moderne Maleri*, Oslo : Aschehoug, 1969, 12.

<sup>81</sup> Malmanger, ”Modernistene og deres medmennesker”, 29: Referer til Albert Gleizes (Fransk maler, 1881 – 1953) og Jean Metzinger (Fransk maler, 1883 – 1956) som definerte kubismen som en realistisk kunst, hvor ideen om en realistisk kunst deles i overfladisk realisme (Jeg antar de referer til den figurative realismen) og dyp realisme. Kubismen var et uttrykk for en dyp realisme, hvor kubismens intellektuelle brytning skilte den fra beslektede senromantiske forestillinger. Malmanger understreker at selv om kubistene innfører et intellektuelt element i dens analyser, beholdes allikevel den romantiske forestillingen om en særlig kunstnerisk innsikt i tilværelsen oppbygging

<sup>82</sup> Johan Fredrik Michelet, *Moderne Maleri*, 27.

<sup>83</sup> Tore Kirkholt, ”Kritikk av overflaten”. 196-197: Kirkholt referer til idealistisk estetikk i denne artikkelen hvor Marcus Jacob Monrad (1816 – 1897, norsk teolog, filosof og nyplatoniker strekt preget av hegeliansk, dialektisk filosofi) inntar en sentral posisjon. Ifølge Kirkholt trodde Monrad at tingenes skjønnhet var deres ideale form som minnet om deres idé. Denne ideen var en tanke og dermed fornuftig, slik at orden og regel preget skjønnheten.

<sup>84</sup> Johan Fredrik Michelet, *Figurativt eller non-figurativ?: tre essays* .(Oslo: Gyldendal, 1957) 12.



---

### 2.2.2 *Jakten på det egentlige maleriet.*

Det hovedsaklige ved den europeiske billeddannende prosess var, ifølge Michelet, å skape en tredimensjonal realitet på en todimensjonal billedflate. Michelet la spesiell vekt på det primære faktum at den europeiske billedkunst var visuell og at den uttrykte seg gjennom en ytre virkelighet, gjennom det betrakteren oppfattet med øyene og sansene.<sup>85</sup> Det var derfor det visuelle i kunsten som skulle fungere som rettleder i bedømmelsen av maleriet, ikke den ”åndelige tendens bildet representerer”.<sup>86</sup> At maleriet innenfor denne tradisjonen ble redusert til kun et forsøk på å etterligne naturen, forholdt Michelet seg derimot ikke til. Ifølge han hadde den europeiske kunsten siden renessansen vært preget av eksperimentell fornyelse og et kritisk blikk på mediets særtrekk, hvor hovedsaken for den klassiske europeiske maleren var å gjenskape rom og form ut ifra maleriets spesielle virkemidler.

Ifølge Michelet var grunnleggende aspekter ved maleriet fastlagt alt ved den europeiske maleritradisjonens begynnelse, grunndrag som tilhørte konstante verdier, uansett formelle varianter, og som derfor hadde gyldighet i fortiden, så vel som i hans egen samtid. De kunne også gå igjen i vidt drevne abstraksjoner.<sup>87</sup> For Michelet lå maleriets allmenngyldighet, så vel som muligheten for en kritisk vurdering av dets kvaliteter, i bruken av et definert formalt apparat utviklet på bakgrunn av disse grunndragene. Innenfor dette apparatet utgjorde den billedlige romligheten Michelet forfektet, ikke bare et viktig virkemiddel, men også en ramme den europeiske kunstens verdier kunne praktiseres innenfor.

### 2.2.3 *Kunstens biologiske opphav.*

For å legitimere den europeiske maleritradisjonen og den billedlig romligheten som særskilt virkemiddel, grunnla Michelet dens prinsipper i den vitenskaplige biologien, hvor han mente at lovmessigheten i det europeiske maleriet bunnet i den opprinnelige måten mennesket opplevde virkeligheten på. Michelet forankrer den europeiske maleritradisjonens utvikling og allmennmenneskelige gjennomslagskraft i dens nærhet til den menneskelige natur, hvor han understreket at kunsten og måten menneskets forholdt seg til den ytre verden på, var en del av samme metode. Som sagt var kunsten essensielt visuell og utviklet på bakgrunn av

---

<sup>85</sup> Ibid., 13.

<sup>86</sup> Michelet, *Moderne Maleri*, 16.

<sup>87</sup> Ibid., 14.

---

forestillinger produsert ved at sansingen ble omdannet til erfaringer i bevisstheten.<sup>88</sup> Muligheten for at denne transaksjonen kunne gjennomføres, og for at erfaringene i siste instans ble omgjort til kunnskap om verden, lå i menneskets eget nervesystem, persepsjonen. Kunsten var et produkt av denne transaksjonen, hvor kunstverket i siste instans representerte kunstnerens kunnskap om verden, omsatt til ny form.

Som en del av metoden beskrevet over, og som et bidrag til menneskets eget håndteringsapparat i møte med en kaotisk ytre virkelighet, hadde den europeiske kunstneren siden renessansen etterstrebet en effektiv visuell organisering, hvor det billedlige rommet dannet rammene for en utvidet orientering i synsfeltet. Maleriet var således en del av en treenighet bestående persepsjonen, kunstverket og den ytre virkelighet, hvor det billedlige rommet fungerte som et lim og et punkt de tre partene kunne møtes innefor og sammen debattere tilværelsens essensielle strukturer. Erobringen av rommet var derfor det viktigste en kunstner kunne jobbe mot og bare ved denne erobringen kunne et maleri få en plass i det europeiske maleriets genealogi. Det billedlige rommet representerte en syntese av menneskelige og maleriske verdier og bare ved tilstedeværelsen av dette virkemiddelet kunne maleriet inneha en sjelelig dimensjon og dermed si noe gyldig om tiden og de universelle sammenhenger<sup>89</sup>.

#### 2.2.4 *Abstraksjonens doble rolle.*

Med utgangspunkt i argumentasjonsrekken over, mente Michelet videre at dersom den billeddannede prosessen ble utført logisk, hvor det skjedde ”en skapelse som konkretiserer en sansbar, tredimensjonal realitet etter den nevnte definisjon av maleri”, så ville dette bildets natur ”uovergelig skape assosiasjoner til den ytre, sansbare realitet som vi er vokst opp i og er biologisk avhengig av å kunne orientere oss i”.<sup>90</sup> Michelets definisjon av det europeiske maleriet var, som allerede referert til, å skape en tredimensjonal realitet på en todimensjonal billedflate ved hjelp av det nødvendige samspill av farger, former og linjer, altså ved hjelp av abstrakte virkemidler.

Det abstrakte som virkemiddel hadde en dobbel funksjon i Michelets kunstsyn. På den ene siden var det snakk om de konkrete, abstrakte virkemidlene kunstnere til alle tider hadde benytte seg av, virkemidler som også forbandt den mediespesifikke utviklingen til dets

---

<sup>88</sup> Michelet, *Figurativt eller non-figurativt?: tre essays*, 25.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 14.

---

historiske røtter; fargene, linjene og formene og aktiviseringen av disse virkemidlene ved bruk av pigmentet, bindemiddelet og penselen. På den andre siden, det abstrakte som virkemiddel, tolket som et vesentlig trekk ved menneskets konstitusjon. Abstraksjonens funksjon innenfor den nevnte billednatur var derfor ikke bare av malerisk art, men representerte og et viktig særtrekk ved menneskets natur. Abstraksjon var en strategi mennesket benyttet seg av til daglig, som et virkemiddel for å orientere seg i og håndtere en visuelt kaotisk ytre virkelighet, noe også maleriet i dets kjerne var en del av. Abstraksjon handlet om å redusere virkelighetens kaotiske fremtoning til dens essensielle grunntrekk, noe som igjen legitimerer det abstrakte maleriet innenfor rammene av en biologisk determinert forklaringsmodell.

Michelet definerte abstraksjonens vesen som fremhevelse og underdrivelse av henholdsvis viktige og uviktige elementer ved virkeligheten, basert på en subjektiv utvelgelse fra mennesket generelt og fra kunstneren spesielt.<sup>91</sup> Arten av abstraksjon var avhengig av livssynet til den som så, og i relasjon til kunsten, til kunstnerens kunstsyn. Evnen til å skape ny form på bakgrunn av en abstraherende tolkning, var det som skilte kunstnerens evne fra det ordinære menneskes abstraherende kapasitet.<sup>92</sup> Maleriet handler derfor ikke kun om imitativ forenkling, men om å produsere en tolkning basert på abstrakte virkemidler, passende for erfaringene man ønsker å formidle:

Det vi kaller virkelighet, altså ikke bare den ytre virkelighet, men hele vår virkelighet, totalvirkeligheten, er ikke gitt en gang for alle, og den er ikke av vesen statisk og uforanderlig. Vi griper selv inn og former vår virkelighet, og her hører en skapende abstraksjon inn. Den betyr en form for erkjennelsesarbeid, hvor vi gjennom refleksjon og meditasjon etter hvert når inn til vårt indre bilde. Det bilde som kunstneren ikke bare når inn til og ser, men også kan forme ut fra sin egen visjon.<sup>93</sup>

I lys av en biologisk determinert forklaringsmodell var derfor all kunst, ifølge Michelet, abstrahert. Denne forklaringsmodellen representerte ikke bare en av kjennetegnene ved den kunstneriske prosessen, men også ved den menneskelige persepsjon som sådant, en nevrologisk prosess maleriet i utgangspunktet var en forlengelse av.<sup>94</sup> For Michelet impliserte erkjennelsen av abstraksjonen som essensielt menneskelig og derfor til stede i alle perseptuelle prosesser, maleriets totale frihet fra all naturalistisk tvang, i den forstand at det

---

<sup>91</sup> Ibid., 9.

<sup>92</sup> Malmanger, "Modernistene og deres medmennesker", 29: Som jeg allerede har vært inne på er det denne forestillingen om kunstnerens spesielle evne til tolke verden og presentere denne tolkningen i kunstnerisk form, et etterslep fra romantiske forestillinger.

<sup>93</sup> Michelet, *Figurativt eller non-figurativt?: tre essays*, 10.

<sup>94</sup> Ibid., 9.

---

naturalistiske maleriet i seg selv representerte en form for abstraksjonsprosess.<sup>95</sup> At et maleri bar likhetstrekk med den synbare verden betød derfor ikke at det lå nærere en opprinnelig ide om hva denne virkeligheten innebar.

Et viktig poeng for Michelet var derfor å undergrave det naturalistiske maleriets privilegerte posisjon som representasjon av virkeligheten og ved det frigjøre de abstrakte virkemidlene en gang for alle. Friheten fra naturalistisk tvang betydde likevel ingen frihet fra de rent maleriske kravene. Frihet var ikke det samme som å være nihilistisk. Tvert i mot, det dreide seg om frihet under loven og under ansvar – ”under kunstnerisk lov og ansvar, vel og merke”<sup>96</sup>. Kunstens oppgave var å omsette tilværelsens essensielle bestanddeler til ny malerisk form hvor det kunstneriske uttrykket oppstod ved at en ”sanseopplevelse, som er personlig og subjektiv, går opp i en oversanselig idé”.<sup>97</sup> Ifølge Michelet var denne ideen av malerisk og formal art og samtidig fullt ut objektiv og universell i sin art. Det universelle var det kunstneren etterstrebet og det universelle var innen rekkevidde hvis det sansede ble gitt form.

#### 2.2.5 *Figurasjon eller nonfigurasjon?*

Som Michelet understreket betydde ikke frihet fra naturalistisk tvang, friheten til å hengi seg til kunstnerisk nihilisme. En kunstner måtte fremdeles forholde seg til nevnte definisjon av europeiske maleri; å gjengi en tredimensjonal realitet på en todimensjonal flate, hvor kunstnerens oppgave var å presentere en tolkning av virkeligheten, bundet sammen av det billedlige rom som forutsetning for virkelighetens faktiske eksistens. Og hvis all kunst var et resultat av abstraksjonsprosesser i den menneskelige persepsjon, der kunstnerens evne var å omsette erfaring basert på sansningen, til ny form, da fremstod også ideen om det forestillingløse som et resultat av forestillinger med røtter i erfaringen. Og siden betrakteren alltid ville assosiere med den virkeligheten man var oppvokst i, ville kunstnerens tale være klarest når bildet rommet elementer fra denne virkeligheten. På denne måten ville kunstneren gi betrakteren et holdepunkt i møtet med kunsten og dermed unngå misforståelser.<sup>98</sup>

Ifølge Michelet hadde de europeiske kunstnerne alltid uttrykt sitt syn på tingene gjennom tingene. Hvordan skulle de klare det hvis tingene, virkeligheten, var helt

---

<sup>95</sup> Kirkholt, ”Kritikk av overflaten”, 197: Kirkholt påpeker at Monrad avviste det naturalistisk maleriet fordi det bare fremstilte tilværelsens kaotiske overflate.

<sup>96</sup> Michelet, *Figurativt eller non-figurativt?: tre essays*, 12.

<sup>97</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>98</sup> *Ibid.*, 26.

---

forsvunnet.<sup>99</sup> Maleriets formål var å gi en utvidet tolkning av virkeligheten, noe bare det egentlige og fulle maleri av figurativt tilsnitt var i stand til. Anvendelsen av objekter fra den ytre verden skulle ikke benyttes for å gi en overfladisk gjengivelse av ytre skjønnhet, men som et virkemiddel for å uttrykke det åndelige igjennom. For å nå frem til det åndelige måtte objektenes form deformeres og banaliseres, slik at de essensielle strukturere kunne lyse igjennom. Formene måtte være gjenkjennelige, ikke for spesielle og eksklusive. Hvis de var det ville betrakteren, ifølge Michelet, distraheres fra en rent estetisk synsmåte. Denne estetiske synsmåten viste til opplevelsen av en tredimensjonal realitet på en todimensjonal flate, basert på rent formale, abstrakte virkemidler, noe som ikke var mulig å oppfatte hvis betrakteren ble konfrontert med egen mangel på forståelse.<sup>100</sup> Ifølge Michelet oppfylte det nonfigurative maleriet de elementære kravene til det europeiske maleriet fordi det fokuserte på maleriets formale aspekt. Resultatet var allikevel kun abstrakt og oppfylte derfor ikke kravene som forelå i den europeiske tradisjonen; å danne en forening av natur og abstraksjon som, ifølge Michelet, var kriteriet på all egentlig malerkunst.<sup>101</sup>

Michelet forkastet allikevel ikke det nonfigurative maleriet. Han forholdt seg derimot heller ikke til det som kunst. Og hvis det nonfigurative maleriet innimellom tangerte kategorien det egentlige maleriet, var det avhengig av graden av utbygd romlighet. Fraværet av denne romligheten plasserte det nonfigurative maleriet således blant andre flatekunster, uten tilknytning til den europeiske tradisjonen. Disse flatekunstene tilhørte, ifølge Michelet, dagliglivet. Heller ikke her fikk det nonfigurative maleriet allikevel sitte i førersetet. For selv om det nonfigurative maleriet passet aldri så utmerket for arkitekturutsmykninger ville det figurative maleriet fremdeles være det mest sentrale når det gjaldt utsmykning av hele veggfelter. Og hvis det skulle få innpass som utsmykning måtte det være ”formalt og stilistisk på høyde med tiden, holde flaten og samtidig forene planvirkninger med opplevelsen av rommet og ha de andre menneskelige kvaliteter”.<sup>102</sup> For, som Michelet understreket, var:

Malerens oppgave er å gi uttrykk for sitt syn på og sin mening om de universelle sammenhenger, for han er jo et ledd i en større kosmisk helhet som han må gjenskape. Men dette kan jo bare skje gjennom en visuell virkelighetsform, noe som for eksempel aldri det rent geometriske, non-figurative spill kan gi.<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Ibid., 21.

<sup>100</sup> Ibid., 22.

<sup>101</sup> Ibid., 32.

<sup>102</sup> Ibid., 34.

<sup>103</sup> Ibid., 22.

---

### 2.2.6 Oppsummerende bemerkninger.

Det nonfigurative maleriet tilfredstilte altså ikke den europeiske tradisjonens grunnleggende målsetning: å gjengi en tredimensjonal realitet på en todimensjonal flate, noe Michelet definerte som maleriets essensielle struktur. Denne strukturens utgangspunkt var basert på universelle ideer, mulig å avdekke ved å finne grunnlaget for den billeddannende prosess, uansett motiv og innhold. Den europeiske billedkunsten uttrykte seg gjennom en ytre virkelighet, gjennom det betrakteren oppfattet med øynene og sansene, hvor maleriets allmenngyldighet og dermed muligheten for en kritisk vurdering av dets kvaliteter, lå i bruken av et definert formalt apparat. Dette formale apparatet var knyttet til menneskets egentlig apparat i møte med den kaotisk ytre virkeligheten, persepsjonen, hvor fellesnevneren mellom maleriet og persepsjonen var deres evne til å generere mening på bakgrunn av sansingen, slik sansingen ble omdannet til erfaringer i bevisstheten. Det var derfor i etterligningen av biologiske prosesser den europeiske maleritradisjonens egentlige særegenhet lå, ikke i kopieringen av former fra den synbare virkeligheten, slik denne tradisjonen ofte ble redusert. Og hvis den billeddannede prosessen ble utført logisk, hvor kunstneren konkretiserte en sansbar, tredimensjonal realitet på en todimensjonal flate så vil dette bildets natur uansett skape assosiasjoner til den ytre virkeligheten vi har vokst opp i og er biologisk avhengig av å kunne orientere oss i. Som en forlengelse av perseptuelle mekanismer i mennesket, var maleriets målsetning å skape et billedlig rom, oppfattet som en ekvivalent til det virkelige rommet, hvor inntrykkene av den ytre verdens kunne organiseres.

Uansett hvordan maleriet så ut ville betrakteren fylle elementene i maleriet med mening forankret i egen virkelighetsforståelse. Et bilde kunne derfor aldri bli nonfigurativt eller forestillingløst, fordi uansett hva en kunstner gjorde, ville naturen, i kraft av sammenhengen mellom menneskets biologiske forankring i en ytre virkelighet og en billeddannende prosess basert på allmenngyldige prinsipper ”alltid snike seg inn bakveien”, som en form for ”pappsløyd”, en ny form for ”naturalisme” og et nytt ”motiv”.<sup>104</sup> Kunstnerens oppgave var derfor å tilkjennegi disse universelle og allmenngyldige forestillingene og å forme en formal billedverden hvor betrakteren kunne fokusere på en estetisk synsmåte, dvs. oppfattelsen av organiserte strukturer i billedrommet. Vekten på det formale betydde derimot ikke en rendyrking av de formale virkemidlene, som et motiv i seg selv. Heller ikke handlet det om figurasjon som naturalisme, selv om Michelet mente at

---

<sup>104</sup> Ibid., 16.

---

assosiasjonene til en opplevd virkelighet alltid snek seg inn bakveien. Michelet var både negativ til formalistisk dogmatikk og naturalistisk etterligning av den ytre virkelighet og mente, paradoksalt nok, at fellesnevneren for både det forestillingløse og det forestillende maleriet var at betrakteren ble avledet fra å oppleve de organiserte formene virkeligheten bestod av. Det gjaldt derfor å søke den gyldne middelvei, en vei man kunne finne ved å henvende seg til tradisjonen. Det maleriet som i størst grad etterkom tradisjonens krav og som samtidig forholdt seg til hvordan mennesket opplevde og organiserte verden, var det figurative maleriet av abstrakt tilsnitt. Abstraksjon lå i kjernen av hvordan mennesket organiserte den kaotiske ytre virkeligheten, hvor kjernen av den menneskelige betraktningens måte var å skjære vekk den overflødige visuelle informasjonen til betrakteren satt igjen med essensen av tilværelsen. På samme måte som mennesket til en hver tid forsøkte å skape en stabil ramme for opplevelsen av den kaotiske ytre virkelighet, skulle kunstobjektet innta rollen som et stabiliserende punkt og som en reseptor for bombardement av inntrykk, følgene av den moderne tid.

I Michelets beskrivelser av tilværelsen og representasjonen av denne i billedkunsten, kan allikevel spirene til noe nytt merkes. Virkeligheten var ikke statisk og gikk en gang for alle, men noe mennesket selv grep inn i å formet underveis, en påstand som sådde tvil om en positivistisk og empirisk verifiserbar tolkning av virkeligheten. For Michelet betydde anerkjennelsen av virkeligheten som foranderlig, en form for erkjennelsesarbeid hvor det skapende individet, mennesket i sin alminnelighet, så vel som kunstneren, etter hvert nådde inn og baserte sin tolkning av verden på sitt indre bilde. Og det var på bakgrunn av dette indre bildet kunstneren formet sin visjon av virkeligheten, en erkjennelse som plasserte kunstnerindividet i sentrum for tolkningen av tilværelsen.

---

## ***Kap 2.3 Gunnar S. Gundersen og nonfigurasjon som dynamisk strategi.***

### *2.3.1 Mot et nytt kunstsyn for en ny virkelighetsforståelse.*

Som forrige kapitel understreket plasserte Johan Fredrik Michelet kunstnerindividet i sentrum for en begynnende erkjennelse av at tilværelsen var foranderlig. Representasjonen av denne erkjennelsen måtte uansett, basert på en forankring i Georg Jacobsens konstruktive lære, etableres innenfor rammene av en billedlig romlighet, hvis den skulle fungere som en visuell tolkning av den ytre verden. Det viktigste var derfor at maleriet eksisterte, i kraft av det rommet det produserte, som en garantist for det virkelige faktiske eksistens. Jacobsen tok utgangspunkt i kubistenes romlige analyser, men fortsatte uansett innenfor rammene av et tradisjonelt skjema, hvor målet var å skape en tredimensjonal virkelighet på en todimensjonal flate. Abstraksjonens rolle innenfor dette skjema var av dobbel art og henspeilet både til maleriets spesifikke særtrekk, hvor maleriet ble bygget opp på bakgrunn av virkemidler som kunne sies å være abstrakte; farge, form og linje, og videre, på bakgrunn av abstraksjonen som et kjennetegn ved den menneskelige persepsjon. Omdannelsen av sansningen til erfaring forutsatte en kontinuerlig abstraksjonsprosess, hvor betrakteren kuttet vekk overflødig informasjon, for til slutt å sitte igjen med essensen av tilværelsen, en essens det var kunstnerens mandat å produsere en tolkning på bakgrunn av.

For tidens nonfigurative kunstnere, som Gunnar S. Gundersen her anvendes som eksempel på, var allikevel ikke dette skjemaet tilstrekkelig i møte med moderniteten og i arbeidet med å formulere en ny virkelighetsforståelse. Som Tor Hoff<sup>105</sup> skrev i en protest mot Axel Revold<sup>106</sup> i 1947:

Det de vil, er at vi skal ta varig opphold der de befinner seg. Det kan vi ikke. [...] Vi nekter å slå oss til i den tid som gikk forut for vår egen. Vi vil rydde tomte, styrte mørken autoritet – for å få frisk luft og vekstvilkår. [...] Og når de i neste øyeblikk gir seg til å snakke om telemark, er det i en patetisk tone som om vi her til lands skulle forvalte kunstens urkilde. Det er en innbydelse til innavl og degenerasjon. Vårt svar på innbydelsen kan bare bli avslag.<sup>107</sup>

Den nye generasjonen kunstnere var lite interessert i å studere den eldre generasjonens regelbøker og ønsket heller å skape egne uttrykk på bakgrunn av det abstrakte maleriets

---

<sup>105</sup> Jahn Otto Johansen, *Gunnar S.* (Oslo: J. M. Stenersen Forlag, 1982) 29: Tor Hoff var en del av

”Dødsjengen”, med bla. Gunnar S. Gundersen, Ludvig Eikaas, Odd Tandberg, Ole Berg og Egil Øen.

<sup>106</sup> Axel Julius Revold (1887 – 1962). Matisse elev (1908–1910) og lærer ved kunstakademiet fra 1925 – 1946.

En del av gruppen populært kaldt freskobrodrerne med Per Krog og Alf Rolfsen.

<sup>107</sup> Arve Hoff, *Tor Hoff – i sterke krefters vold*, (Oslo: Dreyer, 1984) 12 – 13.



utvikling på kontinentet. Kunstnerne Hus viste bl.a. flere viktige utstillinger rett etter krigen som hadde stor betydning for de nonfigurative kunstnerne. I 1946 presenterte de en utstilling av franske kunstnere fra de siste hundre årene, fra *Corot til Gromaire*, som representerte det første gjensynet med viktige kunstnere som Delacroix, Courbet, Manet, Cezanne, Picasso og Masson. En annen viktig utstilling var *Klar form* i 1952, hvor det franske Galleri Denise René stod for kunstnere som Hans Arp, Jean Dewasne, Auguste Herbin, Robert Jacobsen, Alberto Magnelli, Serge Poliakoff og Victor Vasarely.<sup>108</sup> Denne utstilling representerte en viktig impuls for Gundersen og de nonfigurative malerne, hvor selv Michelet hevdet at:

Denne utstillingen var nødvendig, både for publikum og kunstnere. De første får her se hva som er foregått ute i Europa, de siste får en sterk stimulans ved å se en kunst, som uavhengig av noen motivmessig tilbedelse prøver å eksistere i seg selv. Det er en optimisme over denne utstillingen, det er framtidstro og fri skapertrang, det er initiativ og vitalitet og en egen aggressiv styrke i denne styrke som betar, selv om ikke alt er like overbevisende, selv om slett ikke alt har lyktes.<sup>109</sup>

### 2.3.2 Det nonfigurative maleriets målsetning og utgangspunkt.

I motsetning til Michelets krav om å skape en tredimensjonal realitet på en todimensjonal flate, var kunstens mening for Gundersen ”å gi beskueren en følelse av befrielse gjennom klarhet i rytme og form”. Dette mente han ikke var mulig ved at kunstneren overlesset betrakteren med ”subjektive følelser - og ansvarsbyrder med rot i rent spesielle og superpersonlige (eller ensrettet personlige) forhold”.<sup>110</sup> Denne beskrivelsen var derimot tilfellet med det figurative maleriet slik det eksisterte som kunstnerens subjektiv tolkning av virkeligheten, hvor kunstneren selv var sentrum for en utvidet erkjennelse av tilværelsen, slik Michelet forfektet relasjonen.<sup>111</sup>

For Gundersen var derimot kunstnerens oppgave å la verket leve i seg selv ved hjelp av rene og klare virkemidler som rytme og form. Dette kravet var likevel ikke ulikt Michelets formulering om at maleriet skulle utgjøre en, i seg selv ny og egen natur. Assosiasjoner mot Jacobsens begrep om egenrealitet var også nærliggende, men hvor Jacobsen fremdeles forankret denne egenrealiteten i muligheten for å skape en parallell til livet selv, innenfor rammene av et billedlig rom, og på bakgrunn av et biologisk determinert abstrakt maleri av figurativt tilsnitt, ønsket Gundersen i større grad å inkorporere bevegelse

<sup>108</sup> Steinar Gjessing, ”Tendenser og retninger gjennom fem decennier”. i *Kunstnerne Hus 1930 – 1980*, red. av Steinar Gjessing. (Oslo: Kunstnerne Hus, 1980) 83 – 85.

<sup>109</sup> Ibid., 85.

<sup>110</sup> Askeland, ”Dialog om abstrakt kunst”.

<sup>111</sup> Michelet, *Figurativt eller non-figurativt?: tre essays*, 24.

---

ved å la de maleriske virkemidlene generere liv ved deres egen rett. Gundersen forlot dermed det figurative maleriet på bakgrunn av en påstand om at en kunstner uansett måtte trenge igjennom et ytre skall for å komme ned til kjernen av de maleriske problemstillingene, noe assosiasjoner til gjenkjennelige gjenstander kunne stå i veien for.<sup>112</sup> For Gundersen handlet det derfor om å gi maleriene større spenning og klarhet, hvor virkemidlenes enkelhet og begrensning heller var en styrke enn et tegn på svakhet i maleriet.

For å trekke tråden tilbake til Malmangers påstand om at det fantes flere fellesnevner i den moderne kunstens retninger enn ulikheter, er det tydelig at Gundersen på begynnelsen av femtitallet, fremdeles opererte med mye av det samme begrepsapparatet som Michelet. Det kunstneriske resultatet var allikevel ulikt. Gundersen stod på lik linje med Michelet når det gjaldt malerienes utgangspunkt som en konsekvens av biologiske mekanismer i mennesket. Ifølge Gundersen var et kunstnerisk uttrykk alltid betinget av den ytre virkelighetens påvirkning på sansingen, hvor også de nonfigurative maleriene sprang ut av en første opplevelse; et rytmisk fragment utkrystallisert fra en betraktning, enten av en naturopplevelse eller på bakgrunn av et annet maleri. Dette fragmentet utløste derfra en organisk sammenhengende rekke av formuttrykk, hvor han, ved til slutt å samle alle trådene, satt igjen med hele bildet. Derfra kuttet han ut og la til inntil relasjonene virket som han ville. Gundersen kalte dette en ”lovmessig utvikling” hvor elementene til slutt skulle danne en ”levende og harmonisk helhet”.<sup>113</sup>

Det er noe uklart i hva Gundersen mente med lovmessig utvikling, men jeg mener mye av grunnen til Gundersens mange ulne bemerkninger av metafysisk art lå i tidens hang mot å legitimere kunsten i troen på noe universelt gyldig, slik Michelet brukte biologien som beveggrunn for utviklingen av det egentlige maleriet i europeisk forstand. Og på sammen måte som Michelet trakk frem naturlige abstraksjonsprosesser i mennesket som en metode for håndteringen av inntrykk fra virkeligheten, fremstår også Gundersen metode med å kutte vekk og legge til, i samme ånd. Det er også viktig å påpeke at selv om Gundersen virket tydeligere enn Michelet i kravet om å la de maleriske virkemidlene eksistere ved deres egen rett, var det uansett ikke i det nonfigurative maleriets tilknytning til en forestilling om kunstens autonomi, forskjellen mellom de to var størst. Heller ikke i diskusjoner om den kunstneriske aktivitetens utgangspunkt slik det fremkommer over, men heller i deres ulike

---

<sup>112</sup> Askeland, ”Dialog om abstrakt kunst”.

<sup>113</sup> Ibid.

---

syn på de maleriske virkemidlenes rolle i produksjonen av en kunstnerisk fortolkning av den kaotiske virkeligheten, for å bruke Malmangers spørsmålsstilling fra innledningen.

### 2.3.3 Et begrep om form.

Et viktig poeng i relasjon til denne spørsmålsstillingen var Gundersen kritikk av Jacobsens fokus på billedbygging, en kritikk som også eksisterte som en kritikk av den europeiske maleritradisjonen Michelet legitimerte sitt egentlige maleri på bakgrunn av. Ifølge Gundersen var kjernen i denne tradisjonen, at kunstnere i alt for stor grad artikulerte hver del av maleriet for seg, for derfra å bygge opp bilde på bakgrunn av dets ulike byggestene. Dette var en fundamental feil i Jacobsens og hans tilhengers tilnærming til de billedkunstneriske problemer, ifølge Gundersen, siden de ikke tok hensyn til de ulike virkemidlenes gjensidige påvirkning. Og på bakgrunn av denne gjensidige påvirkningen var det essensielt å la virkemidlene vokse frem parallelt, i en organisk utvikling mot et ferdig resultat. Begrepet form var det viktigste ankerpunktet i Gundersen strategi knyttet til den organiske utviklingen av maleriet.<sup>114</sup> Form inneholdt alle de maleriske kvalitetene som farge, størrelse, stofflighet, tyngde, plastisk uttrykk, men var også, først og fremst et romlig ordensbegrep.<sup>115</sup>

Gundersen var, på lik linje med Jacobsen og Michelet, opptatt av å artikulere rommet i maleriet, men her, først og fremst slik at form, dvs. de maleriske kvalitetenes gjensidige påvirkning, kunne utvikles og foredles. Og for å gjennomføre dette måtte kunstneren først og fremst tilføre bildeelementene en mer differensiert betydning. Dette var ikke mulig ved bildeelementene ble tvunget inn i fastlagte posisjoner i (billed-)rommet. Kunstneren skulle heller forsøke å gå i dialog med betrakteren ved å gjøre posisjonene foranderlige etter hvor betrakterens oppmerksomhet befant seg. Og ettersom elementene skiftet posisjon, som et resultat av betrakterens skiftende oppmerksomhet, forandret også elementenes gjensidige påvirkning seg.

Denne metoden, basert på det romlige ordensbegrepet form, lå, ifølge Gundersen, nærere en opprinnelig sansning av omgivelsene.<sup>116</sup> Michelet var fremdeles bundet av behovet for å skape et stabilt rom i maleriet og selv om han etter hvert understreket

---

<sup>114</sup>Bro, ”Best å få brynt seg på forskjellige professorer”. Dagbladet, 7.10.1964: I denne artikkelen intervjues Gundersens i sammenheng med hans tiltredelse som vikar for Alexander Schultz, ved Kunstakademiet i Oslo, beskriver han hva han mener er problemet ved de ulike kunstutdannelsene i Norge. Han trekker bla. frem de dårlige arbeidsvilkårene ved akademiet, manglende gjennomtrekk av lærer, mangel på gjestelærer og den begrensede muligheten for eksperimentering, samt poenget referert til i teksten over.

<sup>115</sup>Askeland, ”Dialog om abstrakt kunst”

<sup>116</sup>Bernhard Rostad. ”Malerier som kan spille jazz – Gunnar S. Gundersen med spennende separatutstilling”. Dagbladet, 23. Feb, 1963.

---

tilværelsens foranderlige karakter, forutsatte romforståelsen han praktiserte en forestilling om en statisk tredimensjonal realitet, overført til lerretets to dimensjoner. Gundersen var derimot opptatt av å formidle, i større grad, at den ytre virkelighet faktisk fremstod som i bevegelse. Og virkeligheten som bevegelse måtte dermed nødvendigvis speiles i det maleriet som prøvde å si noe om den ytre virkelighetens strukturer.

#### *2.3.4 Abstraksjonens nonfigurasjon.*

For Gundersen var det viktig å gi betrakteren en befriende følelse i møte med kunsten, noe det figurative maleriet ikke maktet i kraft av å eksistere som kunstnerens subjektive tolkning av virkeligheten. I fokuset på virkeligheten som bevegelse, fant Gundersen en annen viktig grunn til å forlate figurasjonen. I møte med et landskapsmaleri ville betrakteren hele tiden identifisere seg med de kjente symbolene maleriet refererte til.<sup>117</sup> Denne identifiseringen ville ta oppmerksomheten bort fra fenomenene slik persepsjonen faktisk opplevde de, i bevegelse, og dermed fikserte gjenstandene på bestemte steder i (billed-)rommet. Det figurative maleriet formål var derfor å skape et sammenhengende visuelt inntrykk. Opplevelsen av virkeligheten var derimot, ifølge Gundersen, ikke sammenhengende.

Identifiseringen av gjenkjennelige objekter understreket kun hvordan betrakteren faktisk organiserte det visuelle materialet man ble utsatt for, ikke hvordan virkeligheten faktisk fungerte. Det nonfigurative maleriet rolle ble dermed å understreke at opplevelsen av gjenstander i et rom ikke bare var av optisk, visuell karakter, men noe betrakteren reagerte på og tolket på bakgrunn av hele sanseapparatet.<sup>118</sup> Dette møtet mellom ytre fenomener og indre sanseapparat produserte i seg selv bevegelse og spenning. Igjen kan denne ytringen trekke tankene tilbake til Michelets abstraksjonsprosesser, men for Gundersen betydde abstraksjonen, som en del av menneskets egne perseptuelle mekanismer, ikke bare frigjøringen av maleriet fra kravet om å representere en ytre virkelighet. Hvis abstraksjonsprosessen ble ført til dens ytterste konsekvens, nonfigurasjon, ville denne prosessen også bety frigjøringen av betrakteren fra å måtte underlegge seg den ferdig konstruerte realiteten det figurative maleriet representerte og fra kunstnerens subjektive tolkning av virkeligheten.

---

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.

### 2.3.5 Erkjennelsen av virkeligheten som temporal.

Som en parallell til de maleriske problemstillingene diskutert over, var kjernen i den vestlige tenkningen og hvordan denne tenkningen forholdt seg til virkeligheten på, et viktig moment for Gundersen. Slik Gundersen oppfattet det var forrige generasjons erkjennelse av tilværelsen, dypt forankret i forestillinger som reduserte møte med tilværelsens problemstillinger ”til en logisk og stabil verdi av praktisk og prestisjemessig betydning”,<sup>119</sup> en forestilling i nær relasjon til Gundersen kritikk av samtidens billedbyggende tendens og romforståelse. Ifølge Gundersen hadde den moderne vitenskapelige og filosofiske erkjennelse gitt hans egen tid en annen oppfatning av rombegrepet, enn den som eksisterte i renessansen, og hvis en kunstner skulle ha mulighet til å produsere tolkninger i tråd med den nye tidens erkjennelser, måtte også kunstens rombegrep utvikles videre.

Dens statiske rom var teknisk sett en metode til stabil og enøyet plassering av tingene i et rom hvis utstrekning begrenset seg til dybde innover fra planet, gjerne inndelt i tre plan: Forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Bildet ble et titteskap, hvor tingene hadde sin faste plass og symbolverdi. Dette abstrakte rom har i den grad festnet seg som det normalt logiske i Vestens menneske, at mange, paradoksalt nok har vanskelig for å forstå eller oppfatte meningen med tidligere epokers billedrom hos en Giotto f. eks. Mange blir allerede her usikre og uvillige til å la seg engasjere dypere i en romverden hvor tingene ved plassering i et rom som fortøner seg annerledes får en annen betydning.<sup>120</sup>

Gundersen understreket rommets betydning ved å hevde at rommet var det som gav elementene deres spesielle og mangfoldige karakter, igjen på linje med Michelet. Billedkunstens problemer med å produsere tolkninger av en virkelighet i konstant forandring oppstod derimot som en konsekvens av at samtidens kunstnere, og publikum, fremdeles forholdt seg til det fastlåste renessanserommet. Dette forholdet fungerte som en troshindring når det gjaldt evnen og viljen til å oppleve andre romstrukturer og bidro til en inngrodd aversjon mot å se ”tingen med mer enn ett øye”<sup>121</sup>, holdt ved like av et konstant krav til produksjon av visuell stabilitet. Gundersen anerkjente allikevel kravet om stabilitet og hevder at et av menneskets største kjennetegn var behovet for å holde på en oppreist og stabil posisjon.<sup>122</sup> Hvis man som betrakter ble brakt ufrivillig i bevegelse over lengre tid og dermed følte denne stabiliteten truet, var det naturlig at man instinktivt opplevde det som en risiko for ens personlige integritet og umiddelbart forsøkte å gjenopprette den orden som var blitt forstyrret.

<sup>119</sup> Gunnar S. Gundersen. ”Om kunst og forståelse”. Morgenbladet, 19. Okt, 1965.

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Ibid.

---

Evnen maleriet hadde til å generere opplevelsen av bevegelse var et resultat av den moderne kunstens oppløsning av rommet og representerte derfor mye av årsaken til at noen forkastet den moderne kunsten helt og holdent. Bruk av virkemidler som hastighet og retning var det som muliggjorde artikulering av bevegelse til romlig mening og det var i møte med disse virkemidlene at evnen til å stabilisere ens egen betrakterposisjon i størst grad ble truet. Evnen til å gjenopprette balanse i møte med den moderne kunstens oppløste rom representerte ikke en umulighet, men tok lengre tid å stabilisere enn i møte med et maleri som nøyde seg med å opprette en tredimensjonal realitet på en todimensjonal flate.

Hvert bilde trenger sin tid til å tre i funksjon alt etter tilskuerens subjektive psykiske og fysiske egenskaper. Bildets rytmiske gang har sitt preg av bestemt tempo. Det kan dreie seg om sekunder før en ytre mekanisk funksjon blir merkbar, og i det øyeblikk trekker mange seg. Man føler seg usikker ved at holdepunkter blir levende. Skifter funksjon seg imellom og får relativ betydning, man stenger seg ute fra opplevelsen av den befridde plastiske helhet som bildet kan sitte inne med.<sup>123</sup>

### *2.3.6 Den aktive skapelsesakt.*

Evnen til å gjenopprette stabilitet var uansett noe som kunne læres. Det viktige var å erkjenne at det å se var en selektiv prosess, en prosess som kunne utvikles over tid. Å motta inntrykk av orden var uansett å delta i en formende prosess, noe betrakteren selv genererte.

Et ordensinntrykk oppstår av en gjensidig påvirkning mellom ytre fysiske krefter og indre krefter i individet, hvor han omformer og ordner etter sitt eget behov. De ytre krefter er lys av forskjellig mengde og kvalitet som bombarderer øyene og påvirker retina. De indre kreftene består først og fremst av de behov vi har til alltid i første rekke å prøve å etablere balanse og gjenopprette den når den forstyrres og på denne måten holde systemet relativt stabilt.<sup>124</sup>

Hvis man derfor åpnet seg opp og slapp ”bildet på seg og seg selv på bildet” ville det optiske inntrykket etter hvert bearbeides av flere og flere sanser, hvor flere av betrakterens skapende ressurser til slutt ville samarbeide om å oppnå en ordnet opplevelse. Det var derfor mangel på tålmodighet det dreide seg om og om en manglende evne til å se utfordringen den moderne kunsten bidro med i et positivt lys. Ifølge Gundersen ble en retning heller aldri særlig gammel før den hadde blitt klassifisert etter bestemte estetiske mål, konstruert for å opprettholde trygghet og stabilitet, i en ellers kaotisk verden. Problemet lå derfor ikke i møte med det oppløste rommet i seg selv, et rom som uansett lå nærmere virkelighetens karakter av bevegelse, men heller i metodene tradisjonen la til grunn, både for oppbyggingen og for

---

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Ibid.

møtet med maleriet. Og ”jo mer levende og mangesidig et bilde er, jo mer halsstarrig blir mange i sine forsøk på å få drept den.”<sup>125</sup>

Slik Gundersen så det hadde det i kunsten så vel som i vitenskapen, skjedd en erkjennelsesutvikling i løpet av de siste hundre årene. Han trakk en linje fra Gustave Courbet som på 1830 tallet hevdet at kunsten var konkret i sitt innerste vesen og at den derfor ikke kunne bestå av annet enn fremstillingen av reelle og eksisterende ting, til Paul Klee, hvor kunstens oppgave ikke lengre var å gjengi det synlige, men å gjøre synlig<sup>126</sup>. I denne utviklingen møttes fremskrittene i naturvitenskapen og i kunsten i et felles opprør mot troen på synsbildets sannhetsgehalt.

Nettopp det faktum at vitenskapen gjennom slutninger og kombinasjoner kunne komme frem til en virkelighet som først langsomt ble tilgjengelig for iakttakelsen, måtte undergrave den tilsynelatende sikkerhet ved den positivistiske virkelighetsoppfatning. – Dertil kom den opprørske vilje i en ny generasjon som vegret seg ved passivt å registrere iakttakelsen, og som tvert om så kunstnerens oppgave i å forme en forestilling om virkeligheten gjennom en aktiv skapelsesakt.<sup>127</sup>

Denne aktive skapelsesaktens begynnelse plasserer Gundersen hos kubistene, i deres strukturelle analyser av gjenstanden i rommet, og hos futuristene, ved deres forsøk på å innføre bevegelse i maleriet.

Man satte seg selv i bevegelse i forhold til motivet og prøvet og oppfatte tingene på en annen måte med to øyne. Rundt dem og forbi dem. Jo flere sider ved formen som kunne anskueliggjøres, jo sannere bilde.<sup>128</sup>

Ifølge Gundersen jobbet allikevel kubistene fremdeles innenfor ”et rettvinklet retningskoordinat (vertikalt – horisontalt)” hvor vibrasjonene de produserte hovedsakelig skjedde etter horisontale akser<sup>129</sup> og at futuristene kun anvendte seg av bevegelse som et motiv, uten å egentlig å produsere en parallell til bevegelse i seg selv<sup>130</sup>. Kubistene og futuristene hadde derfor ikke klart å gjennomføre det de satte seg fore, nemlig å skape et

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Ibid: Gundersen referer her til boken *Det 20. Århundredes maleri*, oversatt av Reidar Revold i Gyldendals Fakkeltbok serie. Så vidt jeg har klart å finne ut var Jaffé professor ved Universitet i Amsterdam og har skrevet flere bøker om bla. De Stilj og Piet Mondrian.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Sigfried Gideon, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University press, 1941/1967) 446: Gundersen ytrer seg her i tråd med Gideon, som hevdet at kubistenes og futuristenes ikke klarte å inkorporere ”bevegelse” i seg selv, men arbeidet heller med å finne kunstneriske midler for å formidle den nye romforståelse.

billedlig uttrykk for gjenstander i bevegelse og dermed skape en kunstnerisk ekvivalent til opplevelsen av den moderne tid som temporal. De forholdt seg fremdeles til klassiske matematiske prinsipper og til maleriet som overføring av en tredimensjonal virkelighet på et todimensjonal flate, hvor kunstnerindividet fremdeles stod i sentrum for tolkningen av tilværelsen. Essensen var den samme, motivet var bare mer oppstykket. Det Gundersen derimot var opptatt av var å skape et uttrykk som på en bedre måte kunne reflektere naturvitenskapen og filosofiens erkjennelser, ved å skape et maleri som på mer fullendt vis, reflekterte den mangefasettede tilværelsen slik den fremstod, ikke bare i rom, men også så i tid.<sup>131</sup>

### 2.3.7 Dannelsen av et nytt rombegrep – romtid.

1800 tallets forhold til tilværelsen og til relasjon mellom rom og tid, årsak og virkning, representerte en overgang i den europeiske tenkningen fra en kontemplativ holdning i møte med tilværelsen, til en pragmatisk.<sup>132</sup> Vitenskapen og filosofien var ikke opptatt av naturen for seg selv, men heller hva man kunne gjøre med den. Disse holdningene medførte etter hvert et rigid rammeverk for tenkningen om virkeligheten, noe som ikke bare preget vitenskapen internt, men også hvordan vitenskapen og filosofien forholdt seg til menneskene. Forestillinger om hva virkeligheten var, var knyttet til hva mennesket oppfattet med sansene, eller til hva den tekniske vitenskapen hadde bidratt med av verktøy. Materien var den primære virkeligheten og vitenskapens utvikling ble ansett som et korstog for erobringen av den materielle verden. Nytte var denne utviklingens viktigste stikkord.<sup>133</sup> Når det gjaldt forestillinger om tiden ble den oppfattet på en av to måter: enten realistisk, som noe som skjedde og eksisterte uten en observatør, uavhengig av andre objekters eksistens og uten noe nødvendig relasjon til andre fenomener; eller subjektivt, som noe som ikke eksisterte utenom observatøren og til stede bare i sanseerfaringen. Uansett hva man forholdt

<sup>131</sup> Gideon, *Space, time and architecture*, 439: Gideon hevder allikevel at i dette arbeidet definerte kubistene ut den konstituerende faktoren i representasjonen av romtid, nemlig flaten. Kubismens flater, slik de interpenetrerte, ofte transparente, uten noe som fikserer de til en realistisk posisjon, var en fundamental kontrast til linjene i perspektivet, slik linjene her sammenføres i et enkelt punkt, og fremstod som en klar parallell til utvikling innen fysikken. Denne forandringen omhandlet, over noe, ideen om tid.

<sup>132</sup> Werner Heisenberg, *Physics and philosophy: The revolution in modern science*. (New York: Harper & Row Pub., 1962) 196.

<sup>133</sup> Heisenberg, *Physics and philosophy*, 197: I gjennomgangen av romtid har jeg prøvd så godt det lot seg gjøre å oversette Heisenberg til denne oppgavens innhold. Det sier seg selv at den moderne fysikkens innhold, relativitetsteorien spesielt, ikke får plass her, så beskrivelsene forblir dessverre mangelfulle. Det som derimot er viktig å understreke er at Gundersens og for den sakens skyld, Jacobsen og Michelets ideer reflekterte den moderne naturvitenskapens prinsipper.



seg til forutsatte disse modellene fortsatt stabile koordinater, basert på tre dimensjoner, en ekvivalent til renessanserommets statiske karakter.

Ved begynnelsen av 1900 tallet hadde derimot den moderne fysikken eksperimentert seg frem til noen erkjennelser. Tesen som ble fremlagt var at basert på kun tre dimensjoner, lengde, bredde og høyde, eksisterte virkeligheten og virkelighetens objekter kun som muligheter eller ideer. Det var dermed først når et objekt eksisterte i et tidsrom at det faktisk fremstod som virkelig for det betraktende individ. Ved opprettelsen av romtid begrepet inkorporerte fysikken tiden som en fjerde dimensjon, nødvendig for selve troen på virkelighetens eksistens. Dette betydde praktisk talt innføringen av en livets dimensjon i vitenskapen, samfunnet for øvrig og ikke minst til kunsten. Det var også på bakgrunn av denne erkjennelsen at Gundersen ønsket å utvikle sin strategi, noe han refererte til som en ”dynamisk estetikk”.<sup>134</sup>

Gundersens kunstneriske strategi var preget av en aksept for livets kontinuerlige bevegelse og forandring. Den representerte dermed en motvekt til den klassiske matematikken og fysikkens forestilling om en statisk og positivistisk verifiserbar virkelighet. Denne forestillingen lå igjen til grunn for renessansens lineære perspektiv, videreført av kubistene og virkeliggjort i den norske kunstdebatten ved Georg Jacobsen og i denne oppgaven, ved Johan Fredrik Michelet.

### 2.3.8 Olle Bonniér, den progressive konkretismen og ”mångrummet”.

Som en utdyping av Gundersens fokus på tiden som en eksistensdimensjon, er det nærliggende å se til den svenske kunstneren Olle Bonniér for å undersøke hvilke implikasjoner vitenskapens og filosofiens utvikling fikk for kunsten og det nonfigurative maleriet. I artikkelen ”Naturavbildning Abstraktion Konkretion: en begrepsutredning” forsøker Bonniér å etablere det konkrete maleri og dette maleriets nonfigurativitet, som en naturlig konsekvens av utviklingen fra en statisk romforståelse og til utviklingen av et dynamisk ”mångrum”, hvor tiden ble gitt form, ikke bare som et utsnitt av virkeligheten, men som tid i seg selv<sup>135</sup>. Det konkrete i Bonniérs maleri handlet ikke, slik Gundersen refererte til Courbet, om å gjøre kunsten konkret ved å basere den på reelle og eksisterende

<sup>134</sup> Johansen, *Gunnar S*, 50: I kildekapitlet referer jeg til Georgy Kepes bøker *Language of vision* og *Education of vision*, ifølge Terje Huser, en viktig inspirasjon for Gundersen. Jeg mener det er mulig å se Gundersens ”dynamiske estetikk” i lys av Kepes oppfordring om å skape en ny dynamisk ikonografi.

<sup>135</sup> Thomas Millroth. *Rum uten filial? 1947 års män*. (Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1977) 100.

ting.<sup>136</sup> Det handlet i stedet om å fjerne statiske elementer fra billedrommet og om å illustrere den uavbrutte bevegelsens dominans, for ved det å nærme seg maleriets konkrete realitet, som en del av virkelighetens essensielle karakter av temporalitet.<sup>137</sup>

Det abstrakte maleriet var utgangspunktet for dette arbeidet, hvor destruksjonen av elementer fra en naturetterlignende praksis fordrev de siste restene av naturen fra maleriet. Det abstrakte maleriet, slik kubismen var et eksempel på, hang allikevel fremdeles igjen i naturen, slik Gundersen også påpekte, hvor verken form eller farge var fri fra objektets fengsel. For Bonniér var et konkret maleri et maleri som kunne betraktes med verdi i seg selv, uten å være avhengig av naturlige forbilder; det representerte ikke naturen, men ønsket selv å eksistere som en parallell til den<sup>138</sup>. Kjernen i denne konksresjonen lå i formgivningingen av abstrakte ideer hvor Bonniér opererte med to nivåer:

[...]Denne konkretion kan vara ett tema med variationer, liksom i det abstraherande måleriet en figur, ett ting eller vad som helst kan vara det givna temat. Detta blir något fixerbart, och därigenom till en viss grad statisk, genom att det ur bildytan faller ut vissa former och grupper, något som står i motsats till den dynamiske rörelsen och dess jämvikt. Den sistnämnda kan aldrig ernås, om inte den dynamiske rörelsen får utspelas i sin fulla kraft. För en målare, som i likhet med mig eftersträvar detta, återstår blott den progressiva konkretionen, där all tematik är acentraliserad, och totalbilden i ständig inre växlrörelse, varigenom en suggestion av mobilitet är uppnådd[...].<sup>139</sup>

Bonniérs progressive konksresjonen oppgav dermed alle rester etter et motivbasert innhold slik at fargene og formene sammen fikk mulighet til danne en differensiert enhet, hvor resultatet av deres gjensidige påvirkning var en konstant bevegelse og den konstante produksjonen av ubegrensede rom hvor:

Alt i kompositionen är relativt, labilt, i ständig växling: varje ytdels dynamiske kraft är än positiv än negativ, alltefter ögats inställning till de omgivande kraftfälten. Bilden är än yta än rom – mångrum men alla dessa rum är helt och hållet relativa och tvingar öget at vandra vidare: här finns ingen fast punkt.<sup>140</sup>

Former og farger ville alltid være relative i forhold til omgivelsene og i et bilde som produserte mange rom hadde ikke elementene en fast posisjon; de var relative og skiftende og tvang hele tiden betrakterens øye videre. For Bonniér var dermed maleriets viktigste oppgave å fremstille en universell og dynamisk bevegelse, hvor produksjonen av en romlig

<sup>136</sup> Olle Bonniér, "Naturavbildning Abstraktion Konkretion: en begrepsutredning", Prisma, Nr. 2, 1948, 89: Bonniers definisjon av konkret lyder som følger: "En bild är konkret, när den uppfattas som en ting i sig, och inte som en framställning av mer eller mindre "naturalistiska" eller "abstrakta" former mot en bakgrund – utan alltså är en grundtyta som själv arbetar dynamisk på varje punkt".

<sup>137</sup> Bonniér, "Naturavbildning Abstraktion Konkretion" 92.

<sup>138</sup> Millroth, *Rum uten filial?* 99.

<sup>139</sup> Bonniér, "Naturavbildning Abstraktion Konkretion", 93.

<sup>140</sup> Ibid., 93.

---

tredje dimensjon, relativ til betrakteren, i siste instans fremkalte en fjerde – tiden<sup>141</sup>. Nøkkelen til inkorporeringen av tidsdimensjonen lå derfor i betrakteren, hvor maleriets produksjon av bevegelse var uløselig knyttet til betrakterens opplevelse av bildeelementenes gjensidige påvirkning. Opplevelsen av Bonniérs 'mångrum' må derfor også sees i lys av Gundersens begrep om den aktive skapelsesakt. Vitenskapens og filosofiens angrep på en positivistisk<sup>142</sup> virkelighetsoppfattelse bygget opp under interessen for strukturene som definerte den menneskelige bevissthet og på bakgrunn av denne interessen utviklet det seg en interesse for de mekanismene som i utgangspunktet muliggjorde inntaket av informasjon om den ytre verden. Dersom kunstnerens evne var å forme en forestilling om virkeligheten gjennom en aktiv skapelsesakt, da betydde det at den ytre virkeligheten ikke var fastlagt en gang for alle, men heller et resultat av en konstant produksjon av virkelighet, basert på et møte med denne virkeligheten og menneskets egne virkemidler, persepsjonen.

### *2.3.9 Oppsummering.*

Som jeg har beskrevet i det forgående var Gundersens strategi i forsøket på å produsere gyldige, visuelle løsninger for den moderne tid, inkorporeringen av en tidsdimensjon i maleriet, markert ved vektleggingen av det romlige ordensbegrepet form. Form var totalen av alle maleriets virkemidler og ved å fremheve disse virkemidlenes gjensidige påvirkning ville kunstneren dermed tilføre maleriet en mer differensiert betydning. Denne differensierte betydningen gjorde de ulike virkemidlenes posisjon foranderlige etter hvor betrakteren befant seg og ettersom elementene skiftet posisjon, forandret også elementenes gjensidige påvirkning seg. Denne metoden var nærere betrakterens egen sansing av omgivelsene siden all sansning ikke bare foregikk i rom, men også i tid. Det maleriet som i størst mulig grad ønsket å opptre sannferdig mot virkeligheten slik den faktisk fremsto, måtte derfor arbeide for å inkorporere bevegelse i dets uttrykk og fysikkens begrep om romtid i dets ideologiske grunnmur. Dette var allikevel ikke en ny tanke. Kubistene hadde hatt akkurat samme målsetning, i teorien, under deres radikale oppløsning av rommet. Ifølge Gundersen, og Bonniér, hadde kubistenes allikevel ikke beveget seg utover et tradisjonelt skjema, hvor produksjonen av en tredimensjonal romlighet overført på maleriets todimensjonale flate,

---

<sup>141</sup> Ibid., 92.

<sup>142</sup> Positivism er en filosofisk retning som kun bygger på kjensgjerninger gitt gjennom erfaring. Idealet til positivismen er naturvitenskapen og spesielt fysikken og matematikken, hvor forskning er basert på observerbare data. Man søker en gjerne etter vitenskapelige lover som styrer samfunnet på samme måte som de vi finner i fysikken. Metafysikk avvises, da erkjennelse kun kan baseres på empiri. Knyttet til Auguste Comte (1798-1857) og John Stuart Mill (1806-1873)

---

fremdeles stod i fokus. De hadde heller ikke nådd sitt eget mål om å inkorporere tidsdimensjonen i maleriet, men heller utarbeidet et formalt apparat for gjengivelsen av bevegelse som motiv. Det handlet her fremdeles om innhold i kunsten, om enn dette innholdet var knyttet til et ikonoklastisk angrep på en tvangstrøye kalt natur. I Norge holdt tilhengerne av Jacobsens konstruktive lære fremdeles på et abstrakt maleri av figurativt tilsnitt, hvor det figurative ikke bare var en garantist for sammenhengen mellom billedkunsten og den menneskelige biologi, men også for at betrakteren ikke ble distraheret fra en estetisk synsmåte. Og som legitimerende instans lå kravet om en fullt utbygd romlighet som garantist, ikke bare for maleriets evne til å si noe essensielt om virkeligheten, men også som garantist for at virkeligheten faktisk eksisterte.

Rommet var også av essensiell betydning for Gundersen, men da først og fremst, slik at form kunne utvikles, med bevegelse og dermed tid, som siste konsekvens. Den maleriske ekvivalenten til virkelighetens iboende dynamikk var likevel ikke en målsetning i seg selv. Opprøret mot troen på synsbildets sannhetsgehalt og synet på kunsten som en aktiv skapelsesakt, forutsatte erkjennelsen av betrakters rolle i dannelsen av virkeligheten slik den fremstod i tid og rom. Dette medførte en tiltagende fokus på menneskets egne mekanismer i møte med den ytre virkeligheten, persepsjonen. Nøkkelen til inkorporeringen av tidsdimensjonen lå dermed i betrakteren selv, hvor maleriets produksjon av bevegelse var uløselig knyttet til betrakters opplevelse av bildeelementenes gjensidige påvirkning og derfra, virkemidlenes påvirkning på betrakteren. Nonfigurasjonens rolle i denne strategien var å understreke relasjonen beskrevet over. Identifiseringen av gjenkjennelige objekter understreket kun hvordan betrakteren faktisk organiserte det visuelle materialet man ble utsatt for, ikke hvordan virkeligheten faktisk fungerte. Det nonfigurative maleriet viktigste særtrekk ble dermed å understreke at gjenstander i rommet ikke bare var av optisk, visuell karakter, men noe betrakteren reagerte på og tolket på bakgrunn av hele sanseapparatet. Dette møtet mellom ytre fenomener og indre sanseapparat produserte i seg selv bevegelse og spenning. Den ytterste konsekvensen av det nonfigurative var dermed ikke bare frigjøringen av maleriet fra kravet om å representere en ytre virkelighet, men også frigjøringen av betrakteren fra å måtte underlegge seg den ferdig konstruerte realiteten det figurative maleriet representerte. Råderetten over kunstens innhold og effekt ble dermed overført, fra kunstneren og også fra verket som selvstendig meningsbærende størrelse, til betrakteren, noe som innebar at kravet om å produsere gyldige visuelle løsninger for den moderne tid ikke lengre hvilte i maleriets rom, men isteden i betrakters eget, og i tidsdimensjonen selv.

---

## ***Kap 2.4: Gestaltheoretisk persepsjonspsykologi og kunstverket som generator***

### *2.4.1 Kunstverkets effekt og den menneskelige persepsjon.*

Som vi så avslutningsvis i forrige kapittel, bidro overføringen av råderetten over kunstverkets effekt, fra kunstneren og kunstverket til betrakteren, til en økt interesse for persepsjonen som betrakterens eget håndteringsapparat i møte med den visuelt kaotiske virkeligheten. Denne interessen var ikke knyttet til Gundersens kunstsyn alene, men hadde klare røtter her til lands hos Georg Jacobsen og Johan Fredrik Michelet. For Michelet, så vel som for Gundersen, var maleriet et resultat av sansningen, hvor persepsjonen muliggjorde opptaket av stimuli fra den ytre virkeligheten og som videre omgjorde dette materiale til erfaring om verden. Og fra denne informasjonen ble kunstverket produsert, som informasjon om den ytre verden, re - materialisert. Der hvor Michelet imidlertid forutsatte et abstrakt maleri med figurativt tilsnitt slik at ikke betrakteren ble distraheret fra den estetiske synsmåten; å oppleve en tredimensjonal romlighet på en todimensjonal flate, forlot Gundersen figurasjonen til fordel for et forestillingløst maleri hvor virkemidlenes gjensidige påvirkning bidro til produksjonen av bevegelse. Kjernen i denne holdningen var at virkeligheten ikke var fastlagt en gang for alle, men noe betrakteren selv var med på å forme.

Uansett grunnlag var i alle fall interessen for den menneskelige persepsjon tiltagende i Gundersen samtid, noe som også stadig ble reflektert i den samtidige kritikken. En fellesnevner var at kritikerne ofte forsøkte å beskrive maleriene ved hjelp av referanser til persepsjonspsykologiens konsepter og metoder<sup>143</sup>. Som Anker fremhevet i en kritikk fra 1963, kunne Gundersens bilder av og til virke som ”slike plansjer en kjenner fra psykologiske tester hvor man morer seg med å få parallelle linjer til å virke skjeve, flatene til å springe fram og tilbake ustanselig og perspektiviske figurer til å vrenge seg- kort sagt få øynene til å klø”.<sup>144</sup> I Gundersens malerier handlet det ikke lenger om fastlagte relasjoner mellom objekter i et stabilt rom, men om det aspektet som i størst grad preget den moderne og dynamiske virkeligheten, bevegelse og tid. For Michelet fungerte maleriet som en scene de menneskelige dramaer kunne utspilles, hvor det billedlige rommet eksisterte som en

---

<sup>143</sup> Det er også dette poenget jeg viser til i gjennomgangen av kilde kapitelet hvor jeg hevder at forskningshistorien har hatt en tendens til å ta referansene til persepsjonspsykologien litt for bokstavelig når f.eks Landsverk anvender metoder som figur – grunn direkte i verksanalyser. Jeg tror ikke det er mulig å vise at Gundersen gikk skjematisk til verks i bruken av persepsjonspsykologien, men heller at tenkningen som lå til grunn for dens læresetninger fungerte som veileder i utarbeidelsen av en ny innstilling til hele hans kunstneriske virke.

<sup>144</sup> Peter Anker, ”En betydelig norsk modernist”, Arbeiderbladet, 11 mars, 1963.

---

garantist for relasjonen mellom menneskelig erfaringer og representasjonen av disse erfaringene i billedkunsten. Kritikernes ofte indignerte holdning til Gundersens nonfigurative malerier må derfor ikke bare leses som et resultat av verkenes tilsynelatende manglende visuelle stabilitet, men også på bakgrunn av en manglende konseptuel stabilitet. Bevegelsen kritikerne oppfattet innenfor rammene av det nonfigurative maleriet tilførte også en usikkerhet knyttet til maleriets utgangspunkt og målsetning. Denne mangelen på stabilitet eksisterte likevel ikke nødvendigvis på bakgrunn av malerienes mangel på referanser til objekter fra den ytre verden. Det det her også dreide seg om var fraværet av et rom der kunstens målsetninger kunne gjøres gjennomskinnelig for betrakteren. Utover 1960- tallet forsvant også den unikt skapende gesten, penselstrøket, fra Gundersens malerier og dermed den siste rest av kunstnerens intensjon fra kunstverket. Og som et resultat av denne samlede utviklingen stod betrakteren igjen, assosiasjonsløst grafsende i løse luften. Det er allikevel tegn til at norsk kunstoffentlighet etter hvert begynte å ta til seg de ideene Gundersen arbeidet med. For selv om Gundersens malerier var vanskelig å beskrive på et rent metodologisk nivå og selv om de vanskelig lot seg fange av verbale nett<sup>145</sup>, var de bærende kvalitetene i dette maleriet ”Øyets varhet og den visuelle kontemplanjonens engasjement”. Det handlet ikke her om estetisk spekulasjon, men om erfaring, viten og tenkning<sup>146</sup>.

I perioder fra 1958 til 1966 underviste Gundersen som lærer ved arkitektlinja på NTH i Trondheim hvor det ble opprettet egne kurs med fokus på persepsjonspsykologi, kaldt visuell trening. I denne visuelle treningen skulle studentene først og fremst lære i å se flater, former og proporsjoner på en ny måte, både på et teoretiske og et praktisk plan.<sup>147</sup> I 1963 ledet arkitekt Terje Moe<sup>148</sup> et persepsjonslaboratorium hvor Gundersen underviste på bakgrunn av den gestaltteoretiske persepsjonspsykologien og hvor han la spesiell vekt på lys, pigment og farge, underlagt et analytisk studium av generell rompersepsjon<sup>149</sup>. For å trekke tråden tilbake til diskusjonen om kubistenes romforståelse i forrige kapittel, mente Gundersen at gestaltpsykologien hadde hatt en stor innflytelse på disse kunstnernes oppløsning av rommet, som en parallell til erkjennelsen av virkeligheten som essensielt temporal<sup>150</sup>. Det lå også en utpreget helhetstenking bak denne utviklingen, en tenkning som også lå i kjernen av

---

<sup>145</sup> Malmanger, ”Gunnar S. Gundersen”. I *Paletten*, Nr. 4, 1963, 152.

<sup>146</sup> *Ibid.*, 152.

<sup>147</sup> Johansen, *Gunnar S.*, 49.

<sup>148</sup> Arkitekt Terje Moe (1933 – 2009) Lærer både ved NTH og Arkitektthøgskolen i Oslo, med nær tilknytning til Arne Korsø og Sverre Fehn.

<sup>149</sup> Terje Moe, ”Persepsjonslaboratorium”, I *a: fritt forum for alle som er interessert i arkitektur*, nr. 1, red. av. Lars Fasting og Svein Hatløy. (Trondheim: Arkitektavdelingen NTH, 1963).

<sup>150</sup> Gundersen, ”Om kunst og forståelse”.

Gundersen kunstneriske strategi, en konsekvens av møtet med den gestaltteoretiske persepsjonspsykologien (GP). Et slagord som ofte går igjen i relasjon til GP og som her vil danne en innfallsvinkel til gjennomgangen av denne teorien, er setningen ”helheten er mer enn summen av delene”. Og selv om denne setningen sier lite om GP som sådant, sier den mye om gjennomslagskraften den kunne for kunstnere i et samfunn under forandring.

#### 2.4.2 Gestalt teori som problemløsende strategi.

Som alle menneske skapte fenomener handler psykologien, så vel som kunsten, om hvordan mennesket ser, opplever og konstruerer verden rundt seg. Dette utgangspunktet var av stor betydning for utviklingen av en ny innfallsvinkelen til menneskelig bevissthet, slik de tidlige grunnleggerne av GP oppfattet det.

In human terms there is at bottom the desire, the craving to face the true issue at the structural core, the radix of the situation; to go on from an unclear, inadequate relation to a clear, transparent, direct confrontation – straight from the hart of the thinker to the heart of the object, of his problem.<sup>151</sup>

Dette sitatet er hentet fra en av GPs grunnleggere, Max Wertheimer, og det fra en denne psykologens bøker, *Productive Thinking*, dette prosjektets forståelse av GPs læresetninger er trukket ut. Hvis man, for ordens skyld og i relasjon til denne oppgavens tema, velger å forholde seg til GP som en strategi i møte med den ytre virkelighet, heller enn en teori innen psykologien, er det mulig definere denne strategien som et epistemologisk system og som et uttrykk for et vitenskaplig håp om at det fantes en nær og forståelig forbindelse mellom mentale og fysiske hendelser, og at man en dag ville vite nok om prosessene i hjernen og den ytre verdens egne strukturer, til å kunne forstå forholdet mellom de to fenomenene. GP forutsatte en tro på at strukturene i den erfarte verden utgjorde en viktig nøkkel til forståelsen av de fysiske prosessene innen den oppfattende organismen.<sup>152</sup> Ved derfor å undersøke disse strukturene kunne de benyttes som virkemiddel i forståelsen av hvordan menneskets nervesystem oppfattet og organiserte den ytre verdens stimuli og derfra omgjorde denne stimulansen til håndfast kunnskap om den erfarte virkelighet<sup>153</sup>. Menneskets

<sup>151</sup> Max Wertheimer. *Productive Thinking*. (Westport, Connecticut: Greenwood press, 1978) 236.

<sup>152</sup> Ibid., 239: “In other terms: When one grasps a problem situation, its structural features and requirements set up certain strains, stresses, tensions in the thinker. What happens in real thinking is that these strains and stresses are followed up, yield vectors in the direction of improvement of the situation, and change it accordingly.”

<sup>153</sup> Ibid., 235: “Thinking consists in envisaging, realizing structural features and structural requirements; proceeding in accordance with, and determined by, these requirements; thereby changing the situation in the direction of the structural improvements [...]”

---

læringsprosesser og produksjon av kunnskap hadde blitt beskrevet og utforsket på ulike måter til ulike tider. Wertheimer bidrag til denne tradisjonen var et radikalt angrep på tidens rådende modeller, hvor han påstod at de tradisjonelle metodene disse modellene benyttet seg av, ikke maktet å forklare tenkningen slik den skjer under ordinære, altså dagligdagse omstendigheter, uten laboratoriets statiske kontrollmekanismer og at den dermed ikke kunne forklare produktiv, problemløsende tenkning.<sup>154</sup>

#### *2.4.3 Helheten er mer enn summen av delene.*

Wertheimer nøyde seg ikke med løsninger basert på en dikotomi mellom vitenskap og liv. Det han heller ville var å penetrere problemet den produktive tenkningen eksisterte som bilde på, ved å undersøke vitenskapens grunnleggende forutsetninger. Wertheimers formel kan uttrykkes på denne måten: Det fantes helheter, vis oppførsel ikke ble bestemt av dets individuelle elementer, men hvor delprosesser ble bestemt av helhetens iboende natur. GP representerte et ønske om å forstå disse helhetens natur. For Wertheimer handlet GP om konkret forskning; den var ikke bare et resultat, men også et redskap; ikke bare en teori om løsninger, men et virkemiddel for å oppnå ny kunnskap og et forsøk på å finne ut hva som egentlig skjedde i vitenskapen. En forsker kunne ikke komme til kjernen av et problem ved å liste opp muligheter for systematisering, klassifisering og arrangering. Hvis vitenskapen overhode skulle kunne angripes og forandres måtte man veiledes av ånden i den nye metoden GP representerte og av fenomenene konkrete natur, for derfra forsøke å penetrere det som var gitt av naturen.<sup>155</sup>

Problemet skissert over tilhørte ikke bare tidens vitenskaplige arbeid, men representerte et fundamentalt problem for hele Wertheimers samtid, ifølge ham selv. Denne holdningen representerer en klar parallell i Gundersens angrep på den billedbyggende tendensen i norsk kunsthiv. Hvor Gundersen forsøkte å utvikle en alternativ strategi i arbeidet med å produsere gyldige løsninger i møte med den moderne tid, på billedkunstens vegne, ble GP utviklet, på begynnelsen av 1900-tallet, som en reaksjon mot den britiske og

---

<sup>154</sup> Ibid., 1.

<sup>155</sup> Max Wertheimer. "Gestalt Theory". I *The Gestalt Journal Press*, New York, 1997.



amerikanske assosiasjonistiske, empiristiske og subjektivistiske holdning til den menneskelige bevissthet og til relasjonen mellom bevisstheten og den ytre virkeligheten.<sup>156</sup>

Kjernen i modellene nevnt over var at det sansematerialet (stimulusmaterialet) mennesket omgav seg med og som utgjorde den fysiske verden, i seg selv kun var en ansamling formløse elementer.<sup>157</sup> Fra dette utgangspunktet var det subjektets bevissthet som knyttet elementene sammen på bakgrunn av tidligere oppsamlet erfaringsmateriale. Læring eller rettere sagt perseptuell gruppering, oppstod derfor på bakgrunn av assosiasjoner skapt ved hyppige tilfeldigheter i det subjektive tid og rom<sup>158</sup>. Og for å forstå disse grupperingene måtte man spore forholdet mellom elementene, plukke elementene fra hverandre og studere fenomenenes bestanddeler hver for seg og isolert fra helheten.

Wertheimer mente derimot at den eneste måten det var mulig å forstå fysiske fenomener på, og dermed relasjonen mellom menneskelig bevissthet og omverdenen, var å studere mønstrene elementene var satt sammen av og disse mønstrenes overgripende struktur. I følge Wertheimer opparbeidet mennesket seg kunnskap i møte med en situasjons egen struktur, som derfra dikterte og dirigerte retningen det problemløsende individet måtte ta. Wertheimer og GP hadde lite tålmodighet med individuelle forskjeller, i motsetning til britiske og amerikanske psykologer som vektla de genetiske, sosiale og kliniske aspektene ved menneskets personlighet, hvor en sterk praktisk vektlegging av den individuelle personens behov og karakter var viktig. Individet var sentrum av verden og alt annet var dermed av relativ betydning. Som en motsetning til denne innfallsvinkelen ønsket GP å penetrere kjernen av menneskets natur for ved det å etablere allmenngyldige kriterier for handling. Og for å finne disse allmenne kriteriene var det essensielt å forstå den ytre virkelighetens egne strukturer og hvordan disse strukturene dikterte individets handlingsmønster.<sup>159</sup>

Disse strukturene utviklet seg på bakgrunn av og var iboende situasjonen individet møtte, hvor problemløsningen var en konsekvens av et samarbeid mellom strukturene i den

<sup>156</sup> Karl Halvor Teigen, *En psykologiens historie*. (Bergen: Sigma, 1981-1983) 171.

<sup>157</sup> Wertheimer. *Productive Thinking*, 237: Wertheimer knytter disse strategiene til samme pragmatiske holdning beskrevet av Heisenberg i gjennomgangen av romtid s. ?. Wertheimer knytter assosiasjonismen til tradisjonell logikk hvor forskerne delte opp den levende tenkeprosessen og forholdt seg til tenkningen "blind" for de strukturene som definerte den. Han knytter videre denne teorien innen psykologien, til empirismen, hvor bare det forskeren så fremfor seg, empirien, kunne legges til grunn for kunnskap. I denne tenkningen er også subjektet sentrum for tenkningen hvor det er virkeligheten slik den trer frem for individet som står i sentrum.

<sup>158</sup> Rudolf Arnheim, "Max Wertheimer and Gestalt psychology". I *New Essays on the psychology of art*. (Berkeley: University of California Press, 1986) 34.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 34.

---

ytre verden og strukturer i individets nervesystem, persepsjonen. Det var dermed ikke mulig å dele opp fenomenene i dets ulike bestanddeler for å oppnå kunnskap om dem. Man måtte betrakte fenomenet som en del av et helhetlig problem, som igjen var en del av større problemer og sammenhenger, for å komme til kjernen av dets mening, igjen som en del av et større hele. Wertheimer forfektet en åpenhet mot de kravene en situasjon dikterte og pekte på forskjellen mellom personlige preferanser og en situasjons objektive krav. Disse objektive elementene skulle ikke bare søkes utenfor, i en fysisk verden, men også innen enhver persons psykologiske og mentale konstitusjon. Nervesystemet og bevisstheten var både en del av menneskets egne strukturer, så vel som en del av en større helhet. Menneskets egne bidrag til denne helheten skulle allikevel ikke forveksles med en persons subjektive inklinasjoner, men heller oppfattes som persepsjonens tilgang på det objektive i tilværelsen.

#### *2.4.5 Fenomenenes strukturer og den gode gestalt.*

Vektleggingen av å søke fenomenenes strukturer, både i menneskets selv og i fenomenene i en ytre verden, dukket opp igjen i møte med hva Wertheimer mente var alle tings formål, nemlig å søke den sanne struktur. De sanne strukturene og metoden for å forstå de, ble drevet frem av den gode gestalt. Den gode gestalt var igjen regulert av gestalt lovene.<sup>160</sup> Loven om den gode gestalt beskrev en streben, iboende i fysiske og psykiske fenomener, mot den enkleste, mest regulære og symmetriske struktur oppnåelig i en gitt situasjon, utviklet som en motsats til doktrinen om subjektiv assosiasjon<sup>161</sup>. Wertheimer beskrev denne streben mot den gode gestalt som en naturlov ved å hevde at det først og fremst handlet om et tilfelle av observerbare fakta, en lov som var fordelaktig for alle fenomener ved at det enkleste mønsteret tilgjengelig fremstod som mer stabil og dermed lett håndterbar. Wertheimer hevdet at fenomenenes i verden var i deres kjerne hva de utgav seg for. Det ville si at innside og utside, overflate og kjerne, korresponderte med hverandre og at sansene derfor kunne stoles på at det de så representerte en sannhet om fenomenet.<sup>162</sup>

#### *2.4.6 Gestalt, Rudolph Arnheim og den visuelle kunsten.*

Denne forestillingen om at alle fenomener ble drevet fremover de samme mekanismene skaper en del fundamentale implikasjoner det er verd å gå inn på. For hva mente han med

---

<sup>160</sup> Jeg har valgt å ikke gå inn på gestaltlovene her, men et viktig poeng er at hver gestalt lov eksisterer som en direkte parallell til Arnheims kapitler i *The psychology of the creative eye*.

<sup>161</sup> Arnheim, "Max Wertheimer and Gestalt psychology", 35.

<sup>162</sup> Ibid., 36.

---

alle fenomener og hvordan kan en slik uttalelse fungere som en bro mellom vitenskapen og kunsten? Jeg begynte denne utlegningen ved å presentere GP som en motvekt til assosiasjonismen, empirismen og subjektivismen. Det subjektivistiske elementet i assosiasjonismen lå i dets fokus på individet som organiserer av den ytre virkelighet. Den empiristiske holdningen fungerte som en garantist for at det persiperende individet i utgangspunktet hadde mulighet til å oppnå sann kunnskap om den ytre virkeligheten. Det sansebaserte stimulusmaterialet som påvirket mennesket var i seg selv amorft, kun en ansamling elementer. Det var mottagerens sinn som knyttet elementene sammen via sammenhenger etablert i fortiden, hvor læring oppstod på bakgrunn av assosiasjoner skapt ved hyppige tilfeldigheter i det subjektive tid og rom<sup>163</sup>. Innenfor rammene av denne modellen fungerte subjektet både som premissleverandør og som innehaver av den totale definisjonsmakten i møte med den ytre verden.

Wertheimer og GP så derimot virkeligheten i et litt annet lys. For hvor det assosiasjonistiske verdensbildet fremhevet individualismen og et fokus på menneske som sentrum for både moralske, etiske og estetiske hensyn, frontet GP en fundamental respekt for situasjonens iboende natur og en ide om at mennesket må underordne seg en større helhet. Dog ikke kun som en undersått av naturens egne og mektige føringer, men heller i et samarbeidets tegn. For GP betydde respekten for fenomenenes strukturer, de helhetene de utgjorde og selv var en del av, en mulighet for å forstå deres objektive skjønnhet<sup>164</sup>. Et viktig poeng i denne sammenhengen var at GPs eksperimenter viste at hvordan et element ble oppfattet var avhengig av dets plass og funksjon innen et overgripende mønster, og at menneskets betraktning av verden ikke bare var et mekanisk opptak av sansematerial, men en kreativ oppfattelse av virkeligheten. Et samarbeid mellom ytre (sansematerialet) og indre (menneskelig bevissthet) strukturer<sup>165</sup>. Rudolf Arnheim var den teoretikeren som gikk lengst i å forene GPs ideer med studiet av kunst og han viet store deler av sitt virke til å utarbeide begrepsmessige verktøy i arbeidet med forståelsen av de perseptuelle prosessene som ligger til grunn for opplevelsen og produksjonen av kunst.

For Arnheim var det viktig å klargjøre noen grunnpremisser i behandlingen av visuell persepsjon og kunst. Synet som kreativ prosess, basert på samarbeidet mellom indre og ytre

---

<sup>163</sup> Ibid., 34.

<sup>164</sup> Ibid., 35.

<sup>165</sup> Ibid., 6.

---

strukturer, var felles for alle mennesker. En kunstners spesielle evne lå i å skape en ny form på bakgrunn av dette samarbeidet og i erkjennelsen av den ytre verdens objektive strukturer. I GPs referanser til disse strukturenes påvirkning på den persiperende betrakteren fremkommer et annet viktig aspekt Arnheim understreker. For hvis den ytre verden tilførte erfaringen dens egne egenskaper, egenskaper betrakteren i siste instans også var en del av, da stod man ovenfor en forestilling om et objektivt element i behandlingen av menneskelig bevissthet<sup>166</sup>. Og med utgangspunkt i en slik erkjennelse ble man konfrontert med forestillinger om tilstrekkelige og utilstrekkelige oppfattelser av virkeligheten, hvor de som kalles tilstrekkelige nødvendigvis må ha en felles kjerne av sannhet, med rot i den ytre verdens selvstendige uttrykk.

For kunstens rolle i samfunnet fikk denne erkjennelsen fundamentale implikasjoner. Hvis det som skilte kunstneren fra vanlige mennesker var evnen til å gjenkjenne den ytre verdens strukturer og ved det trekke ut og formgi erfaringens objektive element, da vil det si at kunstens høyeste potensial var å formidle disse strukturene og formgi en objektiv allmenngyldighet. Gestaltlovene var det som forklarte hvordan denne allmenngyldigheten hang sammen og ved å forholde seg til disse lovene var det kunsten kunne bidra til å forandre samfunnet. Og hvis kunstnerens særegenhet lå i muligheten til å gjenkjenne tilværelsens objektive strukturer, da ville også kunstens potensial ligge i formidlingen av tilværelsens grunnleggende bestanddeler. Ikke i form av konkrete visuelle fakta som eple, hus eller kvinne, men i form av de strukturene disse elementene er bygget opp av, som alt er bygget opp av, og som dermed beskrev det allmenngyldig i tilværelsen. Og hvis disse strukturene var allmenngyldige da ville det faktisk bety at alle mennesker hadde potensialet til å kunne forstå kunsten, så vel som tilværelsen.

#### *2.4.7 Oppsummerende bemerkninger:*

Som vi nå har sett mente Gundersen at opprøret mot troen på synsbildets sannhetsgehalt og synet på kunsten som en aktiv skapelsesakten, knyttet til betrakterens deltagende rolle i den konstante produksjonen av virkelighet slik den fremstod i tid og rom. Et kunstnerisk uttrykk underlagt kravet om produksjonen av gyldige løsninger for den moderne tid måtte derfor finne metoder for å formidle dette synet. Betrakteren stod for den totale produksjon av mening i møte med den ytre virkelighet, i kraft av persepsjonenes rolle som menneskets

---

<sup>166</sup> Rudolf Arnheim, *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*, (Berkeley: University of California Press, 1954/1974) 6.

---

egent håndteringsapparat. Kunstverkets rolle var å gjøre betrakteren bevisst hennes eller hans rolle i denne meningsdannelsen. Den gestaltteoretiske persepsjonspsykologiens påvirkning på dette (kunst)synet var derfor mangfoldig.

Gundersen var opptatt av et mer helhetlig syn på verden og, i relasjon til billedkunsten, en mer helhetlig behandling av kunstens virkemidler. GP frontet en fundamental respekt for en situasjons iboende struktur, hvor kjernen av enhver situasjon og av ethvert problem var at alle fenomener var underlagt samme lover. Loven om den gode gestalt var den samlende faktoren i dette bildet, en faktor som ikke bare gjorde alle ting til en del av de samme strukturene, men som også gjorde det mulig å forstå hva disse strukturene bestod av og handlet om. Ifølge GP stod ikke mennesket som sentrum av universet, men var underlagt, ikke bare dens egne perseptuelle mekanismer og moralske inklinasjoner, men også de ytre fenomenenes egne struktur. Disse strukturene dikterte retningen det persiperende individet måtte ta i møte med et problem og det var kun ved å angripe problemet som helhet, en helhet man selv i siste instans var en del av, at det var mulig å komme til kjernen av problemet.

På dette punktet er det mulig å peke på en eventuell misforståelse i Gundersens anvendelse av GP. Som jeg innledet denne oppsummeringen med og som utgjorde konklusjonen på forrige kapittel, etablerte Gundersen betrakteren som sentrum for meningsdanning, ikke bare i møte med kunsten, men også i møte med verden. For GP var det derimot essensielt at mennesket underla seg situasjonens strukturer, som jeg har beskrevet over. Det er likevel viktig å ha for øyet at Gundersens holdninger ikke baserte seg på en relativistisk eller subjektivistisk innfallsvinkel til verken billedkunstneriske problemer, men ønsket å gi betrakteren en befriende opplevelse i møte med kunstverket. Det kunstneren skulle bringe til maleriet var derfor ikke ens egne personlige erfaringer, men heller opplevelsen av strukturenes allmenngyldighet. Det var heller ikke betrakterens personlige smaksdommer eller preferanser som skulle aktiviseres i møte med verket, men heller erkjennelsen av ens rolle som en del av noe større. Det er vanskelig å avgjøre hvor mye av GPs lære som ble forstått, men det viktigste var allikevel erkjennelsen at produksjon av virkelighet var at samarbeid mellom strukturer, indre og ytre, som begge var en del av samme helhet. Og dele dette opp i biter, som kunstnerens subjektive analyser på den ene siden, og maleriets virkemidler på den andre, var å forbryte seg mot seg mot denne helhetstanken og dermed strukturenes universelle allmenngyldighet.

Et annet aspekt det er viktig å legge merke til er at disse tankene ikke er ulike Michelets beskrivelser. For Michelet var kunsten et møte mellom kunstnerens tolkning av

---

verden og ideen denne verden bestod av. Ideene var universelle og allmenngyldige og evigjorte innenfor rammene av den europeiske maleritradisjonen og det var disse ideene som dikterte retningen den skapende kunstner skulle ta. Som jeg tidligere har vært inne på, lå den store forskjellen allikevel i forholdet til kunstverkets rolle i denne koalisjonen. Etableringen av en tredimensjonal romlighet innenfor rammene av maleriets to dimensjoner bygget opp under en positivistisk tro på synsbildets sannhetsgehalt og fungerte i praksis som en speiling av forestillingen om et stabilt rom der ute. I følge Gundersen eksisterte troen på dette stabile rommets faktiske eksistens, kun i kraft av den vedvarende bruken av renessanserommet, tolket som et lineært utsnitt av virkeligheten. Virkeligheten var likevel ikke statisk og dermed utgjorde dette rommets stabile karakter en negasjon av tidens iboende dynamikk. Fordi bevegelse var tidens fremste kjennetegn, kunne derfor ikke det maleriet som ønsket å si noe om virkeligheten, eksistere kun som en form for stabilisator. Og hvis det var slik at det som skilte kunstneren fra vanlige mennesker var evnen til å gjenkjenne den ytre verdens strukturer og ved det trekke ut og å formgi erfaringens objektive element, i dette tilfellet forståelsen av virkeligheten som essensielt temporal, da vil det si at kunstens høyeste potensial var å formidle disse strukturene og formgi en objektiv allmenngyldighet. Rollen som stabilisator måtte derfor forkastes til fordel for rollen som generator. Det vil si til fordel for rollen som generator for handling på bakgrunn av den objektive allmenngyldigheten alle mennesker i utgangspunktet var en del av, hvor kunstverket inntok sin rolle som del av samme helhet og derfor som del av handlingen selv. For som Gundersen selv påpekte:

Kunst er til syvende og sist et engasjement noe som oppleves eller forstås, om man vil, med både kropp og sinn. Noe som både den psykiske og fysiske konstitusjon reagerer på med alle sanser, og den skifter uttrykk eftersom denne konstitusjonen veksler. Den lever og griper inn i en som det den er.<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Gundersen, "Om kunst og forståelse".

---

## 2.5 Avslutning

### 2.5.1 Magne Malmanger, den ikonoklastiske modernismen og kunstverket som handling.

Som jeg var inne på innledningsvis i denne delen av oppgaven stilte Magne Malmanger i 1969 det store spørsmålet om modernistene ikke hadde gitt opp ovenfor den store oppgaven å gi menneskene en ”fortolkning av den dynamiske og inntil det kaotiske kompliserte nye verden”.<sup>168</sup> For de kunstnerne jeg har trukket frem i det forgående fortonte saken seg ganske annerledes. Både Michelet og Gundersens kunstsyn var åpenbart ikke kun viet til en intern diskusjon av kunstens problemer, men først og fremst basert på et ønske om å knytte kunsten til menneskenes sfære og derfra bidra, i positiv forstand, til dens forbedring og utvikling. Som Malmanger påpekte i analysen av den moderne kunsten var en fellesnevner for de ulike retningene innen denne perioden at de, uansett spesifikke særtrekk og ulike målsetninger, hadde et sterkt behov for å anse seg selv som en moderne retning og dermed betrakte seg selv som nedbryter og nyskaper. Den moderne kunstners opprørstrang og ønske om å bryte ned en tidligere generasjons kultur, var derfor nært knyttet til forkastelsen av det bildet denne kulturen hadde skapt. Ødeleggelsen av dette bildet ville derfor alltid, også for de som beklaget utviklingen, slik Malmanger så det, bli stående igjen som den modernistiske kunstnerens viktigste bidrag til kunsthistorien.<sup>169</sup>

Både Jacobsen, Michelet og Gundersen tilhørte den samme opprørske strategien Malmanger understreket i innledningen, om enn i forskjellige generasjoner. Ifølge Malmanger var den moderne kunsten ensidighet, trass og profetiske holdning dypt rotfestet i troen på at kunsten nå hadde ”avslørt naturens synlige former som utvendige og overflatiske, og gjennom det nye formspråket hadde trengt ned til dypere mer grunnleggende sannheter”, noe disse tre aktørene sees som eksempel på.<sup>170</sup> Hvor det gamle samfunnets kunst hadde basert seg på en naturalistisk representasjon av den ytre virkelighet, fant den tidlige modernismens kunstnere motstykket i en orientering mot kunstens egne virkemidler og i forkastelsen av et litterært innhold. Som Malmanger påpekte, tok det allikevel ikke lang tid før denne nye strategien hadde utbrukt sine muligheter; ”den stilnet av, stabiliserte seg og ble akseptert i stadig videre kretser”.<sup>171</sup> Ifølge Malmanger var denne tidlige moderne kunsten preget av tydelige fellesnevner, det handlet om en formalistisk og puristisk teori som et

---

<sup>168</sup> Malmanger, ”Modernistene og deres medmennesker”, 26.

<sup>169</sup> Ibid., 34.

<sup>170</sup> Ibid., 37.

<sup>171</sup> Ibid., 38.

---

utgangspunkt for en streng og kysk abstrakt kunst, som stilte tydelige krav til formens klarhet, harmoni og logikk. Dette maleriet var en visuell balansekunst, den skulle være klart gripbar og komme vår persepsjon i møte. For Malmanger var allikevel det vesentlige med den moderne kunsten, eller den moderne kultursituasjonen som han kaller det, å finne nye uttrykksmuligheter som skulle tjene en ny virkelighetsoppfattelse<sup>172</sup>, i tråd med denne besvarelsens hovedtese. Disse uttrykksmulighetene ble drevet frem av hva han kalte kunstnerens ”negative engasjement”, at deres holdning ble bestemt av det de reagerte mot, og av frykten for det borgelige, det ”pene og velbehagelige”. For Malmanger var ”vår nåtid og umiddelbare fortid”, etterkrigstiden og frem til slutten av sekstitallet, preget av en mangel på ”grunnleggende klarhet i målsetninger. Denne mangelen har ført til en mangel på umiddelbarhet og nærhet til virkeligheten”<sup>173</sup>. Malmanger understreket at det fantes mye god vilje og hederlig arbeid, men mindre levende visuelt engasjement. Det som manglet var kunstnerisk innsikt og bevissthet om hvorfor bilder egentlig ble lagd. Han var ikke her ute etter intellektuell eller teoretisk klarhet, men en fordypning i visuelle problemer. En mangel han så i relasjon til den utbredte teoretiske tryggheten som preget det norske kunstmiljøet og til ideen om at maleriets problemer allerede var velkjente og forstått.

En bevisst formulert estetikk har gjort den kunstneriske bevissthet overflødig, forsterket av at situasjonen i norsk etterkrigsmaleri langt på vei var bestemt av at akademiet så lenge og så klart har hatt sin estetikk, i skikkelse av Georg Jacobsens formalistiske holdning, på det rene.<sup>174</sup>

Det aspektet ved Jacobsens lære som jeg har lagt mest vekt på og som ligger som en rød tråd kapitlene igjennom, er hans argumentasjon for kravet om utarbeidelsen av en billedlig romlighet i maleriet. Denne romligheten eksisterte som en parallell til opplevelsen av tilværelsens som essensielt romlig og på bakgrunn av en overgripende målsetning om å produsere gyldige tolkninger av tilværelsens essens, var det dermed åpenbart at det var tilværelsens romlige karakter som måtte formidles i billedkunsten. Dette kravet lå dermed i bunn for diskusjonene om maleriet i norsk etterkrigstid og som dermed fungerte som veileder i møte med det nonfigurative.

Den aktøren som i størst grad formidlet Jacobsens forestillingene i den norske etterkrigstidens kunstdebatt var Johan Fredrik Michelet og det er hans tenkning om maleriet,

---

<sup>172</sup> Ibid., 44

<sup>173</sup> Malmanger, ”Norsk Maleri i etterkrigstiden 1945- 1965”, 137.

<sup>174</sup> Ibid., 137.



---

jeg her har benyttet meg av. Michelet viderefører Jacobsens forankring i hva han definerer som et egentlig maleri i europeisk forstand hvor hans argumentasjon kan sees som et forsøk på å etablere denne tradisjonens universelle og allmenngyldige verdi og relevans. Det overgripende fundamentet i argumentasjonen baserer seg på ulike forestillinger knyttet til særtrekk ved den menneskelige natur, hvor både kravet om en fullt utbygd romlighet og fremhevelsen av et abstrakt maleri av figurativt tilsnitt, etableres og rettfærdiggjøres innenfor rammene av en biologisk determinert nødvendighet. En viktig konsekvens av Michelets argumentasjon og påfølgende kunstsyn, var at kunstverket skulle fungere som et stabilt punkt og som en reseptor i møtet mellom betrakteren og den kaotiske ytre virkelighet. Og selv om det lineære perspektivet ble forlatt, kan det allikevel virke som om det konstruktive maleriet fremdeles forsøkte å konstruere et skinn av stabilitet i møte med en virkelighet der stabilitet faktisk ikke eksisterte. Dette ønsket om å stabilisere inntrykket av virkeligheten utviklet seg etter hvert også mot noe dogmatisk verdibevarende, en karakteristikk lik den Michelet en gang satt seg fore å bryte ned. Og for en ny generasjon fremstod denne stadige tilbakevendelsen til universelle og allmenne verdier ”som utålelig estetiserende, normativ og med en forkjærlighet for metafysiske overtoner”.<sup>175</sup> Og som Malmanger påpekte måtte etter hvert jakten på det egentlige kunstneriske og på all kunst felles estetiske kjerne, etter hvert fortone seg gold og fjern. For Michelet var konsentrasjonen om maleriets formale problemstillinger knyttet til en overordnet målsetning om å konsentrere møte med den ytre verden innenfor maleriets rammer – i det billedlige rommet dette maleriet produserte. For den neste generasjonen kunstnere utviklet det seg, ifølge Malmanger, etter hvert et ønske om å nærme seg verden på en annen måte enn hva som hadde vært rådende i den tidlige modernismen. Kunstnerne ville nå bort ifra en individualistisk og aristokratisk holdning til kunsten og heller utvikle en ny oppfattelse av kunstnerens virke og kunstverkets rolle i det menneskelige samfunn.<sup>176</sup>

Som jeg har forsøkt å illustrere med hensyn til Gunnar S. Gundersen, handlet det derfor ikke bare om å bryte ned en eldre kulturs bilde på verden – det handlet snarere heller om å oppdatere en romforståelse, og dermed føre billedkunsten nærere virkeligheten slik den faktisk eksisterte. For Gundersen var dette kun mulig ved å erkjenne virkeligheten som bevegelse og derav dens temporale karakter. Jacobsen og Michelet hadde også, på lik linje med kubistene, vært opptatt av dette fenomenet. Problemet var allikevel at kubistene ikke

---

<sup>175</sup> Magne Malmanger, ”Modernistene og deres medmennesker”, 39.

<sup>176</sup> Ibid., 41.

---

kom lengre enn å gjøre tiden til et motiv i maleriet og at Jacobsens og hans tilhengere ikke fortsatte kubistenes lære til dens ytterste konsekvens. Snarere tvert i mot. Begge var uansett uløselig knyttet til renessansens stabile rom - rommet som parallell til virkelighetens romlige karakter – og derfor ikke egentlig til virkeligheten selv.

Den moderne fysikkens hadde, på begynnelsen av 1900 tallet, tatt konsekvensen av en ny virkelighetsforståelse og opprettet et begrep om romtid – som en parallell til erfaringen av virkeligheten som essensielt temporal. Med tre dimensjoner eksisterte virkeligheten kun som en mulighet og det var kun ved inkorporasjonen av en fjerde dimensjon – tiden, at virkeligheten faktisk eksisterte. For at kunsten dermed skulle kunne si noe om virkeligheten måtte den dermed ikke bare eksistere i rom, men også i tid, noe som undergravde den rådende definisjonen av maleriet som representasjonen av en tredimensjonal realitet på en todimensjonal flate. Erkjennelsen av virkeligheten som essensielt temporal undergravde troen på synsbildets sannhetsgehalt og troen på en positivistisk, empirisk verifiserbar virkelighet, vis kunstteoretiske konsekvens var en overføring av råderetten over kunstverkets effekt fra kunstverket og kunstneren selv, til betrakteren og betrakterens opplevelse av kunstverket, og virkeligheten, i tid og rom. Denne erkjennelsen bidro dermed til en økt interesse for betrakterens egne mekanismer i møte med den ytre virkeligheten hvor fokuset på persepsjonen kan sees som en naturlig konsekvens, ikke bare av vitenskapens utvikling, men også av kunstens egne eksperimenter, hvor kubistenes oppløste rom, kun var første del av ferden.

For Gundersen var den gestaltteoretiske persepsjonspsykologien en viktig nøkkel til forståelsen av opplevelsen av virkeligheten i tid og rom. Teorien var i dens fundament en reaksjon mot opplevelsen av virkeligheten som stabil og målbar, hvor kjernen i dens bedrifter baserte seg på et ønske om å forstå sammenhengen mellom strukturene i den ytre virkeligheten og strukturene i menneskets indre. Virkeligheten, slik den fremstod, hevdet GP, baserte seg på et samarbeid mellom disse strukturene og var et resultat av deres gjensidige påvirkning og det faktum at alt var en del av den samme helheten – virkeligheten. Det var derfor umulig å angripe virkeligheten med en atomistisk læringsmodell, man måtte heller prøve å finne ut hva som drev alle ting og derfra trekke ut essensen. Hvis det som skilte kunstneren fra vanlige mennesker var evnen til å gjenkjenne den ytre verdens strukturer og ved det trekke ut og å formgi erfaringens objektive element, i dette tilfellet forståelsen av virkeligheten som essensielt temporal, da vil det si at kunstens høyeste potensial var å formidle disse strukturene og dermed formgi en objektiv allmenngyldighet. Rolle som stabilisator måtte derfor forkastes til fordel for rollen som generator. Det vil si til

---

fordel for rollen som generator for handling på bakgrunn av den objektive allmenngyldigheten alle mennesker i utgangspunktet var en del av, hvor kunstverket inntok sin rolle som del av samme helhet og derfor som en del av handlingen selv.

Konsekvensen av erkjennelsene beskrevet over kan kanskje sies å være, for å bruke Malmangers ord, at kunstnerne nå forlot alt som kunne kalles en forståelig og klart realisert visuell form og at de etter hvert tok i bruk fremgangsmåter som gjorde det umulig å fatte verket som en individuell og personlig formulering.<sup>177</sup> Dermed både videreførte og brøt ned etterkrigstidens billedkunst den forgående generasjonenes bidrag. Malmanger trekker frem tre retninger, som på hver sin måte tar et oppgjør med denne umiddelbare fortiden, et oppgjør som her samles under forestillingen om en overgang fra fokuset på verk til fokuset på handling.

Den første retningene kaller han spontanisme, et begrep som referer til et ”eruptivt og direkte formspråk” i nært slektskap med ekspresjonismen, men allikevel med et annet teoretisk grunnlag. Ulike grupperinger preger denne retningen i forskjellige deler av den vestlige verden og Malmanger trekker frem Cobra gruppen (Danmark, Asger Jorn), l’art informel<sup>178</sup> (Frankrike, moderat) og Action Painting (USA, Jackson Pollock) som de fremste. Neste retning som i vesentlig grad definerer den sene modernismen er popkunsten (England og USA) som ved å forlate maleriet, ved å bruke det til fremmede formål, eller ved å fokusere på et annet type objekt, hverdagsobjektet, og føre dette inn i kunstinstitusjonelle arenaer, tydelig markerte en avstand til den tidlige modernismens isolasjonistiske formalisme.

Den tredje retningen Malmanger trekker frem, og som for denne oppgaven er den viktigste, er den konkrete, nonfigurative kunsten. Den konkrete kunsten er den av retningene som i størst grad viderefører den tidlige modernismens visuelle uttrykk, noe som gjør at dens verker og strategier gjerne underlegges forvirrende og motstridende tolkninger, slik jeg er inne på i innledningen. Dens overflater preges gjennomgående av geometriske komposisjoner, tilsynelatende bygget opp på bakgrunn av formene og fargenes iboende kvaliteter. Det er her likevel, ifølge Malmanger, ikke snakk om en mediespesifikk formalisme:

---

<sup>177</sup> Ibid., 40.

<sup>178</sup> Hellandsjø, ”Modernismen i Europa og Norge 1945-1955”, 70: ”Kunsten var en handling som skulle utføres av hele mennesket. Både kropp og sjel sammensmeltes i bevegelsen som skapende handling og uttrykk for autensitet. Retningens vektlegging av materien var videre ikke bare en vektlegging av det rå og det tøffe. Man mente det først og fremst var gjennom en fysisk kamp med og motstand far materien at man kunne finne en ny vei fremover.”

Den konkrete kunsten – og til den regner jeg så vel den såkalte kinetiske kunst som op- kunsten – nøyer seg derimot ikke med å gi en refleks av denne verden: Tvert imot vil den selv utgjøre en integrerende del av den. Verkene vil ikke kunne vitne om det som finnes der ute; de vil selv eksistere der, være blant tingene i verden. De vil utdype menneskenes bevissthet om sin omverden ved selv å bidra til å bygge den opp, ved å forme våre omgivelser på en levende og aktiviserende måte. Derfor blir også denne kunsts dypeste hensikt en slags handling. Dog er det ikke denne gangen, som hos Pollock, spørsmål om en samhandling mellom kunstneren og verket, men mellom verket og de mennesker som omgås det<sup>179</sup>.

---

<sup>179</sup> Malmanger, ”Modernistene og deres medmennesker”, 43.

## **2.6 Konklusjon.**

Som jeg viser til i introduksjonens kildedel har ikke denne oppgavens formål vært å begrepsdefinere Gundersens malerier innefor rammene av en spesifikk retning; det konkrete, eller lignende. Oppgavens analyseobjekt har vært de diskusjonene som i siste instans har bidratt til å definert det nonfigurative maleriet som meningsbærende fenomen og innehaver av en spesifikk form for kunnskap. Hva som lå i denne kunnskapen har jeg forsøkt å finne ut ved å la den møte andre former for kunnskap, ikke nødvendigvis basert på en idé om brudd, men heller basert på en idé om utvikling av allerede eksisterende forestillinger.

Forestillingene jeg har fokusert på har vært av begrenset, men viktig art. Det var i utgangspunktet referansene til persepsjonspsykologien som fanget min interesse. For å komme nærmere hva disse referansene viste til, ble det naturlig, med utgangspunkt i et større materialtilfang, å utvikle argumentasjonen på bakgrunn av de samme kildenes referanser til det billedlige rom. Det ble også tydelig at referansene til persepsjonspsykologien ikke representerte en nisje av mening innen en diskusjon knyttet til maleriets status, men at de heller utgjorde en del av et større bilde. Dette bilde omhandlet kunstens funksjon i samfunnet og i forlengelsen hvordan et gitt kunstnerisk uttrykk kunne fungere som en visuell løsningsmodell for den moderne tid. Fokuset på persepsjonen utgjorde dermed en del av en større diskusjon, ikke bare knyttet til det billedlige rom, men også til en tolkning av rommet som en parallell til den menneskelige sfære og om hvordan kunsten kunne bidra i forbedringen av denne sfæren.

Det er som en del av denne konstellasjonen det nonfigurative maleriet som kunnskapsfelt representerer en utvikling av allerede eksisterende forestillinger. Jeg har valgt å diskutere denne oppgavens kapitler under overskriftene kunstverket som stabilisator, nonfigurasjon som dynamisk estetikk og kunstverket generator for å markere hva jeg mener representerer en overgang, både ideologisk og estetisk, fra fokuset på kunstens rolle som formidler og bevarer av evige verdier og som stabilt punkt i møte med virkeligheten, til fokuset på kunsten som en erkjennelse av virkeligheten som foranderlig, som temporal og konstant under produksjon av menneskene som lever i den. I den første modellen eksisterer kunstverket, med vekt på verk, som en beholder betrakteren kunne henvende seg til for å oppnå kunnskap om verden. I den andre modellen strekker kunstverket seg ut mot betrakteren med et ønske, som Malmanger understreket, om å være i verden og om å bidra til å bygge den opp. Ikke ved å fungere som en beholder for kunnskap om verden, men for å

---

understreke muligheten for å oppnå kunnskap overhode, noe både kunsten og de menneskene som omgikk den måtte strekke seg etter. Det handlet altså ikke lengre ensidig om hva kunsten kunne bidra med for å gjøre samfunnet bedre, men heller hvordan kunsten kunne generere engasjement i betrakteren slik at mennesket selv kunne forbedre sin egen tilværelse.

Det er også i lys av denne konstellasjonen referansene til den gestaltteoretiske persepsjonspsykologien har fått mening. Troen på at alle fenomener var en del av samme helhet, en del av samme problem, kan i siste instans sies å undergrave kunstverket privilegerte posisjon som utside, kun for å etablere en ny posisjon, som del av en innside. Det er også her jeg mener tolkningen av det nonfigurative maleriet, som (visuell) løsningsmodell for den moderne tid, eksisterer på sitt mest fruktbare. Det visuelle i billedkunsten var ikke lengre det viktigste i seg selv, men heller hvordan kunstverket, forstått som en handling, skulle generere nye handlinger, i og for virkeligheten.

Fotografiet jeg har benyttet meg av ved inngangen til del 2 i denne oppgaven er brukt for å illustrere dette poenget. I dette fotografiet presenteres ikke kunstverket som en isolert størrelse, men i interaksjon med betrakteren som opplevde det, i rom, så vel som i tid. Maleriene virker statiske hvor fotografiet fanger betrakteren i bevegelse. Det er allikevel viktig å understreke, i tråd med denne studentens fasinasjon for maleriet, at selv om fokuset på kunstverket som handling var denne oppgavens kjerne, er det allikevel til kunsten betrakteren fremdeles går for å skape mening i, og for å oppnå kunnskap om, virkeligheten.

---

## **Bibliografi.**

### *Litteratur, kilder og forskningshistorie:*

Anker, Peter. "Tradisjon og impuls i norsk malerkunst". I *Kunsten i dag*, nr 4, hefte 34, 1955: 5 – 29

\_\_\_\_\_. "Atten år etter eller historien om modernismen skjebnesvangre gjennombrudd i Norge". I *Kunsten i dag*, nr 3 - 4, hefte 105/106, 1973: 77 - 97

\_\_\_\_\_. "En betydelig norsk modernist". *Arbeiderbladet*, 11.3.1963.

Arnheim, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkley: University of California Press, 1954/1974.

\_\_\_\_\_. *New essays on the psychology of art: Max Wertheimer and Gestalt psychology*. Berkley: University of California Press, 1986.

Ash, Mitchell G. *Gestalt psychology in German culture 1890- 1967: Holism and the quest for objectivity*. Cambridge: Cambridge University press, 1998.

Askeland, Jan. Dahl, Chrix. Nielsen, Finn. Storm, Per Palle. *Klar form*. Oslo: Kunstnernes hus, 1952.

\_\_\_\_\_. "Dialog om abstrakt kunst: Jan Askeland snakker med Gunnar S Gundersen". *VG*, 25.2.1950.

\_\_\_\_\_. "Gunnar S. Gundersen: Omkring noen notater og utsagn av en konkretist". I *Kunsten i dag*, nr. 2, 1964: 5 – 21

\_\_\_\_\_. *Norsk Malerkunst: hovedlinjer gjennom 200 år*. Oslo: Cappelen. 1981

Barbusse, Marianne. Olesen, Lene. *De konkrete: Konstruktive tendenser i dansk billedkunst – fra kubisme til ny abstraksjon*. København: Gyldendal forlag, 1995.

Berman, Marshall. *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. London: Verso, 1983.

Bjørndal, Per. "Nytt og gammalt på Haustutstillinga". *Norsk Tiden*, 23.10.1952.

Bonniér, Olle. "Naturavbildning Abstraktion Konkretion: en begrepsutredning". I *Prisma*, nr 2, 1948: 88 - 95

Bro. "Best å få "brynt" seg på forskjellige professorer - mer gjennomtrekk av lærere ved akademiet, ønsker Gunnar S Gundersen". *Dagbladet*, 7.10.1964.

Brun, Hans – Jacob. "Maleriet 1940 – 1980". I *Norges kunsthistorie, Bind 7: Inn i en ny tid*. red. av. Knut Berg. Oslo:

---

Gyldendal Norske forlag, 1983: 93 - 242

Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie. Bilder og skulptur fra vikingtida til i dag*. Oslo: Samlaget, 1997: 322 – 330.

Eckhoff, Audun. ”Surrealismen som ble vekk”. *Fokus 1950: Norsk billedkunst i etterkrigstiden*. red. av Audun Echoff. Oslo: Museet for samtidskunst, 1998.

Ellingsen, Svein. ”En nonfigurativ kunstner”. *Vårt land*, 4.3.1957.

Fredly, Janne. ”Konkret kunst i Norge i 50 – årene: en undersøkelse av malerier og utsmykninger av Odd Tandberg, Gunnar S. Gundersen, Jacob Wiedemann, Ludvig Eikaas og Gudrun Kongelf”. Hovedfagsoppgave: Universitetet i Oslo, 2005.

Gideon, Sigfried. *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University press, 1941/1967

Gjessing, Steinar. ”Tendenser og retninger gjennom fem decennier”. I *Kunstnernes hus 1930- 1980*. red. av Steinar Gjessing, Oslo: Kunstnernes Hus, 1980: 45 - 133.

\_\_\_\_\_. ”Den konstruktive arv”. I *Kunstnernes hus 1930- 1980*. red. av Steinar Gjessing, Oslo: Kunstnernes Hus, 1980: 153 – 174.

\_\_\_\_\_. ”Fokus 1950”. I *Fokus 1950: Norsk billedkunst i etterkrigstiden*. red. av Audun Echoff. Oslo: Museet for samtidskunst/ Spartacus forlag, 1998: 7 - 9

\_\_\_\_\_. ”Figur og rom i norsk etterkrigskunst”. I *Fokus 1950: Norsk billedkunst i etterkrigstiden*. red. av Audun Echoff. Oslo: Museet for samtidskunst/ Spartacus forlag, 1998: 10 – 29.

Gunnarson, Ingebjørg. ”Tendenser i norsk etterkrigsgrafikk”. I *Fokus 1950: Norsk billedkunst i etterkrigstiden*. red. av Audun Echoff. Oslo: Museet for samtidskunst/ Spartacus forlag, 1998: 46 - 56

Gundersen, Gunnar S. ”Om kunst og forståelse”. *Morgenbladet*, 19.10.1965.

\_\_\_\_\_. ”Provinsialisme i norsk kunstkritikk”. *Dagbladet*, 13.3.1957.

Gundersen, Håkon. ”Praktisk virkelighet”. *Morgenbladet*, 2.10.2009.

Hall, Stuart. ”Foucault: Power, knowledge and discourse”. I *Discourse theory and practice: a reader*. red. av Margaret Wetherell, Stephanie Taylor, Simeon. J, Yates. London: Sage Pub., 2001: 72 – 81.

Heisenberg, Werner. *Physics and philosophy: The revolution in modern science*. New York: Harper & Row Pub., 1962.



---

Hellandsjø, Karin. *Jacob Weidemann og det abstrakte maleriets gjennombrudd i Norge 1945-65*. Oslo: Gyldendal norske forlag, 1978.

\_\_\_\_\_. ”Det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge: Belyst ved mønstringer i Kunstneres Hus og debatten som fulgte”. I *Kunstneres hus 1930-1980*, red. av. Steinar Gjessing. Oslo: Kunstneres hus, 1980: 175 - 186

\_\_\_\_\_. *50 årene - et gjennombrudd: 50-årenes kunst og kultur i Norge, sett i internasjonal sammenheng: Billedkunst, arkitektur, kunsthåndverk, musikk, film, litteratur, teater*. Høvikodden: Henie-Onstad kunstsenter, 1982.

\_\_\_\_\_. ”Modernismen i Europa og Norge 1945-1955 – gjensyn og tilbakeblikk”. I *Fokus 1950*. red. av. Audun Eckhoff. Oslo: Museet for Samtidskunst/ Spartacus forlag, 1998: 67 – 74.

\_\_\_\_\_. Blom, Lise-Lotte. Jaukkuri, Maaretta. Lalander, Folke. *Konkret i Norden 1907-1960*. Helsingfors: Nordisk Konstcentrum, 1987.

\_\_\_\_\_. Hoff, Svein Olav. Mcguirk, Ellen Sætre. *Gunnar S Gundersen: Bevegelser i rom*, Høvikodden: Henie Onstad kunstsenter, 2006.

Helliesen, Sidsel. *Norsk grafikk gjennom 100 år*. Oslo: Aschehoug Forlag, 2000.

Hoff, Arve. *Tor Hoff – i sterke krefters vold*. Oslo: Dreyer forlag, 1984.

Huser, Terje. *Gunnar S. Gundersen: Offentlige utsmykninger 1949- 80*. Høvikodden: Sonja Henie og Niels Onstad stiftelsen, 1983.

Jacobsen, Georg. *Noget om konstruktiv form i billedkunst*. København: Gyldendal, 1965.

Johansen, Jahn Otto. *Gunnar S*. Oslo: J. M. Stenersen Forlag, 1982.

Katz, David. *Gestaltpsykologi*. Stockholm: Kooperative forbundet, 1942.

\_\_\_\_\_. *The world of colour*. New York: Johnson Reprint, 1970.

Kepes, Gyorgy. *Language of vision*. Chicago: Paul Theobald, 1944.

\_\_\_\_\_. *Education of vision*. New York: George Braziller Inc, 1965.

Kern, Stephen. *The culture of time and space 1880 – 1918*. Cambridge, Massachusetts: Harvard university press, 1983.

---

Kirkholt, Tore. "Norsk kunstkritikk i brytningstid: Møtet med det ikkje-figurative måleriet 1945-1965".  
Hovedfagsoppgave: Universitetet i Bergen, 1996.

\_\_\_\_\_ . "Kritikk av overflaten". I *Kunst og Kultur*, nr 4, 2002: 194 - 216

Kohler, Wolfgang. *Gestalt psychology*. London: Bell Publishers, 1930.

Kvande, Ingunn Øren. Okkenhaug, Eli. Schrumpf, Fredrikke. *Konkret; nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000*.  
red. av Fredrikke Schrumpf. Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum, 2002.

Landsverk, Johanne. "Motsetnader: ei undersøking av Gunnar S. Gundersens kunst i perioden 1950 – 1967 med  
særleg vekt på det motsetningsfylte forholdet mellom flate og rom, figur og grunn". Hovedfagsoppgave:  
Universitetet i Oslo, 2003.

Malmanger, Magne. "Gunnar S. Gundersen". I *Paletten*, Nr. 4, 1963.

\_\_\_\_\_ . "Gunnar S. Gundersen". *Dagbladet*, 7.3.1963.

\_\_\_\_\_ . "Modernistene og deres medmennesker". I *Kunst eller kaos*. red. av Kjell Bækkelund. Oslo:  
Gyldendal norsk forlag, 1969.

\_\_\_\_\_ . "Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel". I *Kunst og kulturs  
serie. I*. red. av Sidsel Helliesen og Per Jonas Nordhagen, Oslo: Universitetsforlaget, 1985: 2-42.

\_\_\_\_\_ . *Kunsten og det skjønne: vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel*. Oslo: Aschehoug,  
2000.

\_\_\_\_\_ . "Betydelig OP-kunstner i Galleri Haaken". *Dagbladet*, 14.10.1965.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Smith, Collin, Routledge, 2002.

Michelet, Johan Fredrik. *Figurativt eller non-figurativt?* Oslo: Gyldendal, 1957.

\_\_\_\_\_ . *Moderne maleri*. Oslo : Aschehoug, 1969.

\_\_\_\_\_ . *Kunst og kritikk*. Oslo : Johan Grundt Tanum, 1967.

\_\_\_\_\_ . "Non-figurativt maleri". *Morgenbladet*, 4.3.1950.

---

Millroth, Thomas. *Rum uten filial? 1947 års män*. Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1977.

Moe, Ole Henrik. "Om abstrakt maleri". I *Kunsten i dag*, nr. 2, 1957: 5 - 35

Moe, Terje. "Persepsjonslaboratorium". I *a: fritt forum for alle som er interessert i arkitektur*, nr. 1. red. av. Lars Fasting og Svein Hatløy. Trondheim: Arkitektavdelingen NTH, 1963.

Moen, Arve. "Skal kunsten 'bety' noe?". *Arbeiderbladet*, 3.3.1950.

Mæhle, Ole. "3 nonfigurative malere i Kunstnerforbundet". *Dagbladet*, 3.3.1950.

\_\_\_\_\_. "Ekstrem kunst", *Dagbladet*, 5.3.1957.

Ortega Y Gasset, Jose'. *Kunsten bort fra det menneskelige*. Oslo: Cappelens forlag, 1949.

Parmann, Øistein. "Ovoidal rytme" og "Sirkulær Totem" i Kunstnerforbundet". *Morgenbladet*, 9.4.1953.

\_\_\_\_\_. "Galleri Haaken: Gunnar S Gundersen beskriver kunstnerens rolle". *Morgenbladet*, 15.3.1963.

\_\_\_\_\_. "Gunnar S Gundersen i Galleri Haaken". *Morgenbladet*, 27.10.1965.

Read, Herbert. *Art and society*. London: Faber and Faber Ltd, 1950.

\_\_\_\_\_. *Icon and Idea: the function of art in the development of Human Consciousness*. London: Faber and Faber Ltd, 1955.

\_\_\_\_\_. *Art now*. London: Faber & Faber Ltd, 1960.

Revold, Reidar. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*. Oslo: Gyldendal, 1953.

Rostad, Bernhard. "Betongvegg spiller Bach og jazz, eller avslører den et åndelig tomrom?". *Dagbladet*, 4.11.1961.

\_\_\_\_\_. "Malerier som kan spille jazz – Gunnar S. Gundersen med spennende separatutstilling". *Dagbladet*, 23.2.1963.

Sommernes, Elisabeth. "The ideal harmony: Wassily Kandinsky's abstraction in light of Arnold Schoenberg's poetics". Ph.d: Universitet i Oslo, 2009.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

Stenstadvold, Håkon. *Norsk malerkunst i norsk samfunn*. Oslo: Dreyers forlag, 1960.

Svartdal, F. Teigen, K, H. *Innføring i psykologi: kommentarhefte*. Oslo: NKI Forlaget, 2003.

Teigen, Karl Halvor. *En psykologiens historie*. Bergen: Sigma, 1981-1983.

Torheim, Inge. "Individuelle tendenser og fellestrekk hos kunstnerne i Gruppe 5 1956-1962".  
Hovedfagsoppgave: Universitetet i Oslo, 1994.

Thorud, Svein. "Den konstruktive skole: Georg Jacobsens betydning for norsk malerkunst".  
Hovedfagsoppgave: Universitetet i Oslo, 1977.

Verstegen, Ian. *Arnheim, gestalt and art: a psychological theory*. Wien: Springer – Verlag, 2005.

Wertheimer, Max. *Productive Thinking*. Westport, Connecticut: Greenwood press, 1945/1978.  
\_\_\_\_\_. "Gestalt Theory". I *The Gestalt Journal Press*, New York, 1938/1997.

Øijord, Aksel. *Persepsjon, erkjennelse og vitenskap i kunstfagene*. Oslo: Tell forlag, 1994.

Zelevansky, Lynn. Frank, Peter. Hillings, Valerie. L. Katzenstein, Inés. LaBelle, Brandon. Le Blanc, Aleca. Peternák, Miklós. *Beyond geometry: experiments in form 1940s – 70s*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004.