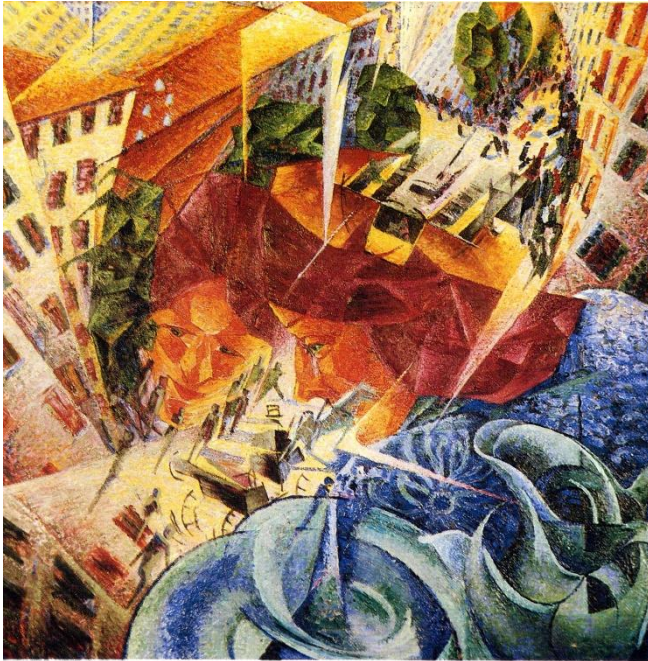


Simultanitet og den moderne metropolen

Futurismens og orfismens billedmessige uttrykk



Masteroppgave i kunsthistorie

Universitetet i Oslo

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie
og klassiske språk (IFIKK)

Høstsemesteret 2014

Hans Peter Reiss

Veileder prof. Bente Larsen

INNHold

| | |
|--|-----------|
| Sammendrag | 3 |
| Forord | 4 |
| I Innledning | 5 |
| 1. Simultanitet, tidens speil | 5 |
| 2. Fra idé til kunstuttrykk. Oppgavens formål | 6 |
| 3. Problemstilling. Tilnærming til tekst og bilde | 8 |
| 4. Den moderne metropolen. Nye paradigmer | 9 |
| 5. Oppgavens oppbygging | 12 |
| II Simultanitet | 13 |
| 1. Simultanitet som idé før første verdenskrig | 13 |
| 2. Henri Bergson. Frihet | 17 |
| 3. Michel Eugène Chevreul. Simultan kontrast. Det subjektive møtet med fargene | 20 |
| 4. Hermann von Helmholtz. Fysiopsykologisk persepsjon | 23 |
| 5. Tidligere forskning rundt simultanitet og Boccioni og Delaunay | 25 |
| III Futurismen | 30 |
| 1. En politisk bevegelse | 30 |
| 2. Umberto Boccioni | 33 |
| 3. Billedkunsten i futuristisk ideologi | 34 |
| IV Orfismen | 38 |
| 1. Orfismens begynnelse | 38 |
| 2. En uorganisert kunstretning | 39 |
| 3. Robert Delaunay - persepsjonist og simultanist | 41 |
| V Verkanalyse | 46 |
| 1. Robert Delaunay | 46 |
| 2. Umberto Boccioni. | 51 |
| VI Delaunay, Boccioni og simultaniteten i kunsten | 63 |
| 1. Debatten mellom Boccioni og Delaunay | 64 |
| 2. To simultanitetsbegrep | 69 |
| 3. Tekst og bilde | 71 |
| Litteratur | 75 |
| Bilder | 80 |

Sammendrag

Oppgaven tar for seg orfisten Robert Delaunay og futuristen Umberto Boccionis kunstneriske uttrykk og utvikling i årene før første verdenskrig, spesielt med vekt på deres forståelse av og billedmessige uttrykk for begrepet simultanitet som sto sentralt for mange kunstnere i tiden før første verdenskrig. I kunsten ble begrepet simultanitet knyttet til erfaringen og sansningen av livet i den moderne metropolen.

Oppgaven drøfter først ulike opphav til begrepet simultanitet i Henri Bergsons filosofi, Michel Eugène Chevreuls lov om fargenes simultane kontrast, og Hermann von Helmholtz' fysiopsykologiske persepsjonsteori. Dernest gis det en oversikt over futurismen og orfismen som idéer og bevegelser.

Verkanalysene viser de ulike uttrykk og utviklingstrekk i de to kunstnerskapene fra 1910 til 1913. Samtidig som Robert Delaunays uttrykk utvikler seg fra et destruktivt til det han kalte et konstruktivt uttrykk, utvikler hans forståelse av simultanitetsbegrepet seg til å søke å uttrykke simultane sansninger med lys og farger som konstruktive elementer. Det krever samtidig at betrakteren går inn i en fysiopsykologisk prosess for å skape sin egen forståelse av bildet. Umberto Boccioni utvikler seg fra å være inspirert av italiensk divisjonisme til å skape sitt eget uttrykk for bevegelse basert på futuristiske teorier om kraft, bevegelse og endring hvor gjenstander skal strekke seg ut av seg selv og bli en del av omgivelsene slik betrakteren skal oppfatte det. Betrakteren skal bli en del av futuristenes kamp for et nytt samfunn.

Oppgaven viser at Delaunay har en generell forståelse av Bergsons simultanitetsbegrep, men at han ender opp med å konstruere bevegelse ved hjelp av simultane sansninger med lys og farge som konstruktive elementer. Betrakterens innadvendte persepsjonsforløp blir en del av det simultane i opplevelsen av bildet. Delaunay skaper til slutt et kontemplativt og poetisk uttrykk. Boccioni på sin side utvikler seg til å støtte seg mer og mer på Bergsons simultanitetsbegrep i utviklingen en futuristisk kunstteori som han direkte søker å sette ut i sitt billedmessige uttrykk. Målet for futuristene var en radikal endring av samfunnet, og betrakteren ble sett på som et redskap i den prosessen.

Forord

Denne oppgaven representerer slutten på en lang og spennende reise i kunsthistorien og idéhistorien. Det har vært veldig fine lærerike og berikende studieår takket være mange.

Jeg vil rette en stor takk til alle i den akademiske staben ved IFIKK som jeg har hatt gleden av å komme i kontakt med. Det er et institutt med stor faglig tyngde som tar sin oppgave på største alvor og med den høyeste standard. Likeledes vil jeg få takke den administrative staben som alltid er til for å hjelpe studentene med likt og ulikt for å gjøre tilværelsen i studenthverdagen bedre og enklere.

En stor takk til min veileder prof. Bente Larsen som hele tiden har hatt tro på mitt prosjekt og vært en tålmodig og entusiastisk veileder og diskusjonspartner. Hun har hjulpet meg meget godt videre under hele masterprosjektet.

Det har vært et stort privilegium å møte alle mine medstudenter i kollokvier, forelesninger, seminarer og under utenlands kurs. Det har vært møter som har satt berikende spor, noen også i form av gode vennskap som vil vare. Dette er mange flotte mennesker som etter hvert vil ta sin rette plass i norsk kunst- og kulturliv og vil gjøre vårt samfunn til et bedre og mer interessant sted å være. Manges entusiasme og oppmuntring har også gitt verdifull inspirasjon og motivasjon underveis med oppgaven.

Denne oppgaven hadde hatt en ganske annen språklig standard uten Maj Boysens nitide og kritiske gjennomgang, med rettelser og påpekninger av svake formuleringer, dårlig tegnsetting og annet som kan skjemme en oppgave som denne. Stor takk!

En student som er midt oppe i sin masteroppgave kan ofte ta vel stor plass i sine fysiske og sosiale omgivelser. Dette kan til tider sette manges tålmodighet på prøve. Den aller største takk til min kjære Elisabeth som har hatt de største prøvelsene og likevel gitt meg den aller beste støtte hele veien. Nanna og Espen har hjulpet meg gjennom tekniske vanskeligheter når Word programmet har vist seg fra sine mindre gode sider. Uten dem hadde oppgaven sett annerledes ut.

Oslo, november 2014.

Simultanitet og den moderne metropolen

Futurismens og orfismens billedmessige uttrykk

“Modernism, therefore, was concerned, as a defining characteristic, not only with disrupting the serial character of logic and narrative but with challenging the techniques of representation, verbal and visual, by which the illusion of a world of stable characters and things, governed by intention and causality, had been sustained. Life as experienced, and particularly in the typical modern experience of life in the city, with its moving crowds and traffic, was not like that.”¹

I Innledning

1. Simultanitet, tidens spill

Simultanitet sto sentralt i nesten all modernisme før første verdenskrig. Den type bevissthet som dette begrepet innebar, kom blant annet til syne i kubismen som behandlet ulike perspektiver i ett bilde. Med ulike plan satt opp mot hverandre ble den sekvensielle fortellingen forkastet. Rom, ikke tid, ble den dominerende dimensjonen. Billedkunsten fikk en mer fremtredende posisjon enn litteraturen, og den sluttet å være «litterær».² Tidsbegrepet får en ny tolkning gjennom en aksentuering av simultaniteten i bevissthetens innhold. Ulike tidsperioder flyter sammen i en bevissthet som stadig endrer seg. Tiden og rommets relativitet gjør det umulig å skille og bestemme hvilke media det moderne menneskes bevissthet beveger seg i. Simultanitet blir det grunnleggende elementet i det nye tidsbegrepet. I simultanitetens vesen ligger romliggjøringen av tidselementet. Vi er i filmens og den moderne metropolens tidsalder.³

Simultanitet som begrep i kunsten har ulike slags opprinnelse og bruk, fra fargeteori, optisk teori og fra filosofien. I filosofien var det Henri Bergson (1859 – 1941) som brakte begrepet til popularitet mot slutten av 1800-tallet. I årene før første verdenskrig tok ulike avantgarde grupperinger for seg den nye bevisstheten som oppstår i den moderne metropolen. Simultanitet blir et sentralt begrep for mange i deres bestrebelser på å forstå og gi uttrykk for den nye realiteten som oppstår. Denne avhandlingen skal ta for seg de to retningene i

¹ J.W. Burrow. *The Crisis of Reason. European Thought, 1848 – 1914*. (New Haven: Yale University Press, 2000), 240. Burrow diskuterer her avantgarden i litteratur og billedkunst i årene frem mot utbruddet av første verdenskrig. Byen, med sine stadig skiftende perspektiver sett fra et tog eller en trikk, blendende lys, støy, utallige møter uten personlig innhold, mennesker og maskiner dannet en ny realitet som også kunsten måtte forholde seg til og finne sine uttrykk for. Kunsten blir underlagt sine egne lover og skal ikke lenger være en illusorisk gjengivelse av en antatt virkelighet.

² J.W. Burrow. *The Crisis of Reason*, 246.

³ Arnold Hauser. *The Social History of Art. Volume IV. Naturalism, Impressionism, The Film Age*. (London: Routledge, 1999), 226.

billedkunsten som kanskje tok opp i seg dette begrepet på den mest omfattende måten, futuristene og orfistene.

Futuristene og orfistene brukte simultanitetsbegrepet som et sentralt teoretisk og begrepsmessig utgangspunkt i diskusjonen om sin billedkunst. Blant orfistene, som var en gruppe kunstnere uten særlig innbyrdes sammenknytning, var det spesielt Robert Delaunay (1885 – 1941) som var opptatt av simultanitet som en bærende idé i sitt kunstnerskap. Blant de futuristiske billedkunstnere var Umberto Boccioni (1882 – 1916) den fremste maler og teoretiker. I forhold til å undersøke hvordan simultanitet som begrep og idé ble tatt opp og utviklet i orfistenes og futuristenes billedproduksjon i årene frem mot første verdenskrig, har jeg valgt å konsentrere meg om disse to kunstnerne.

2. Fra idé til kunstuttrykk. Oppgavens formål

Denne oppgaven vil undersøke hvordan begrepet simultanitet materialiserer seg og utvikles i Delaunays og Boccionis tenkning og kunstnerskap, studere hvordan det påvirker deres uttrykk og drøfte i hvilken grad forskjellige begrepsoppfatninger kan føre til forskjeller i uttrykk. Utgangspunktet vil være en beskrivelse og tolkning av enkelte av deres bilder fra perioden 1910-1913, deretter vil jeg studere vekselvirkningene mellom deres skrifter og teoretiske utgangspunkt og de billedmessige uttrykk.

Både Delaunay og Boccioni brukte simultanitetsbegrepet eksplisitt i sine programmer og skrifter, noe som er drøftet i en god del av litteraturen. Med dette som grunnlag søkte de å finne moderne billeduttrykk som kunne reflektere simultaniteten i det moderne menneskets eksistens og sansning av livet. I sine kunstteoretiske essays knyttet de seg direkte opp til Bergsons tenkning om simultanitet, intuisjon og tid og rom som hadde en betydelig innflytelse i samtiden. Men også Chevreuls fargeteori og von Helmholtz' optiske sansningsteori, eller fysiopsykologiske persepsjonsteori, hadde en innflytelse, spesielt på Delaunay. Men det er ikke uten videre gitt at Boccioni og Delaunay hadde en sammenfallende forståelse og oppfatning av de ulike teoretiske behandlingene av simultanitet. Det kan snarere være tilfelle at de var selektive og trakk ut spesielle aspekter ved forskjellige teorier og vitenskapelige funn for å bruke dem som inspirasjon og til inntekt for sine syn og program som kunstnere. Dette vil være et viktig aspekt ved denne oppgaven. Dette skal ikke være en oppgave om Bergson, Chevreul eller von Helmholtz, men innflytelsen av deres tanker og vitenskapelige funn på disse kunstuttrykkene må diskuteres og problematiseres som viktige påvirkningsvariabler i deres tenkning og billeduttrykk.

Boccioni og futuristene tok opp Baudelaires oppfatning av det heroiske ved det moderne livets dynamikk. De la vekt på maskiner, fart og bevegelse i rommet og begynte å trekke politiske konklusjoner for sitt virke. Boccioni ville finne en stil for bevegelsen og mente at kubismen kom til kort her. Han søkte etter dynamiske teorier som kunne ta opp i seg Bergsons utstraktighet (extensivity) og teorier om hyperrom (hyperspace). Dette blir en del av Boccionis estetiske teori og også futuristenes politiske program.^{4 5} Boccioni erklærte at "Reality is not to be found in the object, but in the transfiguration of the object as it becomes identified with the subject".⁶ Dette utsagnet har klare spor fra Bergson, som snakket både om konseptuell kunnskap og en subjektiv eller intuitiv kunnskap, men nok også fra Albert Einstein og Sigmund Freuds tenkning. I 1905 lanserte Einstein sin «Special Theory of Relativity» og fra rundt 1900 hadde Freud og hans elever begynt å utvikle psykoanalysen som vektla menneskets ubevisste mentale prosesser.

Delauney brøt med kubismen blant annet fordi han mente at den bannlyste farger fra sin palett og dermed fratok bildene all naturlig mobilitet. Med bruddet startet han på en vei for å basere sitt estetiske program på en ny optisk modell.⁷ Han trekker seg mer inn i sinnets forestillingsverden og vekk fra den gamle modellen om et *Camera obscura*. Slik mener han at han finner en annen visuell realisme. Dette kan bli sett på som enten en ny form for bevissthet, som Spate kaller *simultan bevissthet*⁸, eller mer som en ny måte å forstå persepsjon på nemlig å forstå dens indre fysiopsykologiske mekanismer, som Hughes kaller *simultan kontrast*.⁹ Det er et spørsmål hvorvidt disse to synspunktene er i konflikt med eller kompletterer hverandre.

Så vidt jeg vet, er det ikke tidligere gjort en systematisk analyse og sammenligning av orfistenes og futuristenes oppfatning av simultanitet som begrep og moderne fenomen som knytter disse til deres billedmessig uttrykk og hvordan forskjellig begrepsforståelse kan føre til ulike billeduttrykk. Det er mitt mål å kaste lys over en periode i kunsten hvor den nye avantgarden sterkere enn noensinne førte an med stadig skiftende uttrykk for å fange en turbulent tid i sine uttrykk.

⁴ Marianne W. Martin. *Futurist Art and Theory. 1909 – 1915*. (Oxford: Clarendon Press, 1968), 39, 126.

⁵ Mark Antliff. *The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space*. (The Art Bulletin, Vol. 82, No.4 (Dec., 2000), pp. 720 – 733. College Art Association.) 720-721.

⁶ Brian Petrie. *Boccioni and Bergson*. (The Burlington Magazine, Vol. 116, No. 852, Modern Art (1908-25) (Mar., 1974); pp. 140-147), 140-141.

⁷ Gordon Hughes. *Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's «First Disk»*. (The Art Bulletin, Vol. 89, No. 2 (Jun., 2007), pp. 306-332. College Art Association), 306-307,309.

⁸ Virginia Spate. *Orphism. The Evolution of non-figurative painting in Paris 1910-1914*. (Oxford: Clarendon Press, 1979), 77.

⁹ Gordon Hughes. *Envisioning Abstraction*, 309.

De bildene som er lagt til grunn for oppgaven er

Robert Delaunay: *Eiffeltårnet*, 1911; *Simultane vinduer, (andre motiv, første del)*, 1912; *Første bilde. Simultane vinduer. By andre motiv første del*, 1912.

Umberto Boccioni: *Byen reiser seg*, 1910; *Simultane syn*, 1911; *Sinnstilstander II: a) Avskjeden. b) De som reiser. c) De som blir igjen*, 1911-12; *Kontinuitetens unike former i rommet*, 1913.

Dette er et utvalg som burde kunne belyse disse kunstnernes tilnærming til og uttrykk for simultanitet i det moderne livet.

Delaunays bilder forandrer sitt uttrykk fra en ganske brutal og aggressiv urbanitet med referanser til et kubistisk formuttrykk til et mer kontemplativt, poetisk og nesten abstrakt uttrykk, fortsatt med byen og Eiffeltårnet som tema, hvor fargenes simultane kontraster blir utviklet.

Boccionis bilder tar oss fra et uttrykk som har klare referanser til italiensk divisjonisme, gjennom utviklingen av hans første reelle simultane formspråk, til hans hovedverk *Sinnstilstander II* og den ikoniske skulpturen *Kontinuitetens unike former i rommet* som viser hans ultimate visjon om sammensmeltingen av menneske og maskin i den brutale modernismen som futuristene hyllet så sterkt i skyggen av konfliktene som førte til første verdenskrig.

Andre bilder vil også bli referert til som støtte til teksten, men ikke bli gjenstand for analyse.

3. Problemstilling. Tilnærming til tekst og bilde

Futuristene, med Boccioni i fremste rekke, og til dels også Delaunay var opptatt av å teoretisere og dokumentere sin tenkning i skrift. Futuristene produserte en rekke manifeste, både om sine overordnede politiske mål for det samfunnet de ville kjempe for å forvandle og mer spesifikt om billedteknikk, innhold og mening. De produserte ofte sine manifeste først, og kunsten i etterkant. Delaunay skrev også en rekke refleksjoner rundt sitt kunstnerskap, om enn ikke som en konsistent og systematisk filosofi. I tillegg engasjerte Boccioni og Delaunay seg i debatter med hverandre om hva som var det riktige synet på og den rette forståelsen av kunstens rolle i samfunnet, og ikke minst av simultanitet som begrep og billedmessig uttrykk. Jeg vil derfor se nærmere på hvordan simultanitet kommer til uttrykk i Delaunays og

Boccionis tekster og billedproduksjon, sammenheng mellom bilde og tekst, og hvordan de avviker i sin forståelse av begrepet og hvordan det billedmessige uttrykk divergerer.

Denne oppgaven vil derfor bestå av analyser og tolkninger av begrep, tekst og bilde. Delaunay og Boccioni gir i sine tekster uttrykk for ulike mål med sin kunst og forståelse av verden og de begrep de bruker. Ord kan ikke erstatte bilder, eller omvendt. Men det kan hevdes at de kan belyse hverandre. I en kunst som både henvender seg til og beskriver det moderne menneskets tilstand og betingelser som noe som beveger seg i ulike media, kan en slik tilnærming være fruktbar.

4. Den moderne metropolen. Nye paradigmer

I 1913 bemerket forfatteren Charles Péguy at verden hadde endret seg mindre siden Jesu tid enn i de siste tretti årene. Dette var nok en oppfatning mange delte som levde i den moderne urbane virkeligheten på denne tiden. Forholdene i de vestlige kapitalistiske samfunn hadde endret seg radikalt. Produksjonsforholdene, selvbildene, historiefølelsen, livssynet, pietetsfølelsen, og ikke minst kunsten,- alt var i rask endring. I Europa og Amerika utspant et av de viktigste kulturelle eksperimenter seg i tiårene fra 1880. Billedkunstens samfunnsmessige innflytelse var mer åpenbar enn hva man opplever i dag, men den hadde samtidig preg av å være i en tilstand med store indre motsetninger. Lå det noe i kunsten som kunne forutsi kommende kriser? Spenningene før første verdenskrig var merkbare. For kunsten lå det mye nytt territorium å utforske, som det gjorde i resten av samfunnet. Det hersket en tro på at kunsten kunne finne metaforer for å få folk til å forstå en kultur i radikal endring.¹⁰

Den moderne metropolen og livet i den hadde i beskjeden grad funnet sin plass som tema i impresjonismen og neo-impresjonismen. Impresjonismen hadde henvendt seg til det moderne urbane publikum, men ikke med en estetikk som reflekterte metropolens urbane og industrielle virkelighet. Avantgarden hadde ikke utviklet et språk og uttrykk som reflekterte maskinalderen. I årene før første verdenskrig vokste det frem en bred oppmerksomhet omkring den moderne maskinalderen, vitenskap og industri. I de to tiårene fra rundt 1890 hadde den moderne kunstens temaer og rammer med noen få unntak ligget fjernt fra de fremvoksende metropolene og de industrielle formene. Nå ble maskinen viktig som en materialisering av moderne industri og masseproduksjon av det som tidligere hadde tilhørt håndverkene. Masseproduksjonen var på fullt fart inn i menneskers forbruk og bevissthet

¹⁰ Robert Hughes. *The Shock of the New. Art and the Century of Change.* (London: Thames and Hudson, 1991), 9.

med produkter som preget dagliglivet. Fascinasjonen i kunsten hadde vært der i økende grad, men det var først med blant annet kubismen og futurismen i de siste årene før første verdenskrig at billedkunsten begynte å finne et språk som kunne behandle og reflektere over den nye virkeligheten. Industrien hadde blitt kreativitetens tjener, og man så en forening av håndverk, kunst og industri, slik det blant annet utviklet seg gjennom Deutscher Werkbund fra 1907 av.¹¹

Den teknologiske utviklingen eksploderte. Louis Blériot krysset den engelske kanal i sin lille flymaskin i juli 1909. Verden kunne oppfattes horisontalt i fart og vertikalt fra nye høyder med et nytt blick. I 1900 fantes det i Frankrike nesten 3000 biler. I 1909 hadde dette tallet allerede steget til ca. 50 000, og i 1913 til ca. 100 000. Allerede i 1905 var fartsrekorden for bil 175 km/t, og i 1906 satte amerikaneren Fred Mariott en ny rekord på over 200 km/t. Den nye mennesket ble mer og mer skapt av fart, og den franske forfatteren og kunst- og litteraturkritikeren Emile Magne beskrev bilen som «den skjønne og majestetiske furien i metall». Futurismens grunnlegger Filippo Marinetti hyllet farten som innbegrepet på den nye tiden og bilen som vakrere enn Nike fra Samothrake. Perry kunne kommunisere trådløst at han hadde erobret Nordpolen, og da Titanic sank, kunne det meddeles en forskrekket verden med trådløs telegrafi. Nyheter fra store deler av verden kunne publiseres simultant på flere steder.¹² Livets simultane virkelighet ble påtrengende i den moderne bevissthet.

Eiffeltårnet fremsto som metaforen for industrialiseringen og den nye tid og også som en metafor for den nye kapitalens dynamikk. Paris ble sett på som lysets by, den modernistiske metropolen hvor de trange middelalderlige smugene og mørket var blitt fortrent av lyset og Haussmanns nye byplan. Tårnet ble visuelt dominerende over hele byen. Hittil hadde industrialiseringen og maskinen erobret og omformet det horisontale rommet. Tårnet skulle demonstrere at det var mer rom å erobre i høyden. Samtidig som tårnet dominerte det visuelle rommet fra bakken, ga det innbyggerne anledning til å oppleve den nye dimensjonen det er å se byen fra en vertikal synsvinkel. Metropolen skapte et nytt herskende blick. Den industrielle produksjonens prosess er horisontal og uttrykkes i metaforer som sammenkobling, relativitet og innbyrdes forbindelse. Med den kom fart og hurtig forflytning med maskiner på hjul som en radig erobring av rommet hvor raskt påfølgende blick blir lagt oppå hverandre og går sammen i flimrende flater som i en kinematografisk film som gir en

¹¹ Robert L. Herbert. *The Arrival of the Machine: Modernist Art in Europe, 1910-25*. (Social Research, Vol. 64, No. 3, Technology and the Rest of Culture (FALL 1997), pp. 1273-1305. The New School), 1273-1276.

¹² Pär Bergman. «*Modernolatria*» et «*Simultaneità*». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. (Stockholm: SVENSKA BOKFÖRLAGET/Bonniers, 1962), 16 – 22.

overdreven følelse av relativ bevegelse. Flere motiver blir komprimert på samme tid og gir mindre tid til å dvele ved hvert bilde. Fra toppen av Eiffeltårnet kunne man nå oppleve landskapet på bakken under som flatt, som i en fornemmelse av abstrakte mønstre.¹³ Billedkunsten får noe nytt å forholde seg til. For Delaunay blir Eiffeltårnet nesten avgjørende. Fra 1910 og frem til første verdenskrigs utbrudd blir tårnet et altoverskyggende tema i hans produksjon.

I 1910 utviklet det seg i intellektuelle kretser i Paris mye polemikk og diskusjon rundt begrepet 'simultanitet', 'simultanisme' og begrep i samme sjanger som i første rekke dreiet seg om Bergsons teorier om tid og varighet, særlig basert på intuisjon og integrerte erfaringer. Hans tanker om varighet omfattet på én gang fortid, nåtid og fremtid. Dette falt sammen i tid med symbolismen som var opptatt at drømmenes ulogiske simultanitet som ofte oppviser forskjellige tidsscener på samme tid.¹⁴

Henri Bergsons innflytelse på samtidens tenkning og kulturuttrykk var betydelig. Han viet seg blant annet til fenomenene om stadige endringer og tidsprosesser. Hans tenkning omkring tid-rom dimensjonen og hans tidsbegrep fokuserte på simultanitet i innholdet av vår bevissthet, at fortiden er til stede i nåtiden og at ulike erfaringsperioder flyter sammen i vår bevissthet. For ham er ikke hukommelsen nødvendigvis kronologisk. Han forsøkte å definere bevissthetens egenart ut fra en dreining rundt stadige endringer og tidsprosesser som et sentralt tema. Han mente at alt er simultant til stede i vår bevissthet som igjen er bevegelig i det uendelige og stadig endrer fortiden til nåtid gjennom hukommelsen. Nåtiden er satt sammen av et uendelig antall værenstilstander som er ganske flyktige og disse kan ikke deles opp analytisk. Sinnet slutter aldri å være i bevegelse og å endre spesifikke tilstander til en helhetlig flytende virkelighetsoppfatning. Analyse vil frata individet dets indre bevissthet.¹⁵ En kubisme som er analytisk, blir derfor problematisk for kunstnere som genuint er opptatt av simultanitet.

Som en konsekvens av denne debatten utviklet det seg i Paris en bevissthet blant en rekke malere og forfattere omkring metropolen som selve innbegrepet på simultanitet. De oppfattet den som en tilstand eller kontekst for en evigvarende forvandling av fortiden og søkte hele tiden å skape nye formuttrykk, idéer og bevissthetstilstander. Det elektriske lyset, overføringer av radiobølger ut i rommet, hypotesen om atomet som den minst tenkelige

¹³ Robert Hughes. *The Shock of the New. Art and the Century of Change*, 10-14.

¹⁴ Pär Bergman. «Modernolatria» et «Simultaneità», VIII.

¹⁵ Virginia Spate. *Orphism*, 19, 20-21.

partikkel som blir levende ved elektriske impulser, var fenomener som drev mange kunstnere til å finne nye uttryksmåter og formspråk.¹⁶

Vitenskapene pekte mot flere dimensjoner i forståelsen av verden, som gjennom Einsteins ”Special Theory of Relativity” i 1905 og Freuds psykoanalyse. Einstein lanserte en geometrisk teori om ’spacetime’, et tids- og romkontinuum i fire dimensjoner hvor enhver ting og handling kan lokaliseres. Dette er størrelser som er relative til den som observerer, og materie er ikke en fast og håndgripelig virkelighet, men en annen form for energi. Observatøren er i bevegelse og velger sine distinkte koordinater som er simultane med opprinnelsepunktet. Dette kalles simultanitetens relativitet.¹⁷ Individet trer altså inn som en relativiserende faktor i tid-rom-fenomenet og påvirker det. Freud utfordret troen på det rasjonelle mennesket og lanserte sine teorier om det underbevisste, de indre drifter, ønsker og interesser, og hvert enkelt menneskes historie slik det manifesterer seg i mennesket i det nåtidige. Angst og seksuell fortrenkning ble sentrale temaer i hans psykoanalyse. Dette peker også hen på at det blir vanskelig å sette opp objektive og faste kriterier rundt menneskets vesen. Mennesket har mange dimensjoner, og fortiden dukker opp i dets nåtid. Dette, og en rekke andre erkjennelser og vitenskapelige fremganger ble en del av bakteppet for en ny oppfatning av verden og den moderne tiden. Absoluttene i erkjennelsen av verden svekkes, og nye formuttrykk tvinger seg frem.

Tid og rom blir altså relative størrelser. Begrepet om en fjerde dimensjon fester seg i moderne filosofi, vitenskap, billedkunst, poesi og litteratur. Simultanitetsbegrepet kom til å innebære en ny tids- og romoppfatning som knytter seg spesielt til livet og opplevelsen av virkeligheten i den moderne metropolens hektiske liv med raske skifter og endringer.

Disse oppdagelser og erkjennelser drev flere kunstnere mot nye teorier og egne teoretiseringer for å fange opp lys og materialitet på en ny måte. Simultanitet ble adaptert i billedkunsten, blant annet i kubismen, orfismen, futurismen og til dels i ekspresjonismen. Dette er mye av bakteppet for futuristenes og orfistenes søken etter nye formale strategier.

5. Oppgavens oppbygging

For å skape en grunnleggende forståelse av simultanitet som begrep vil jeg i neste kapittel gi en oversikt over hvordan begrepet har oppstått hos ulike teoretikere med forskjellige faglige orienteringer, fra fargeteori og optisk teori til filosofien. Jeg vil så gi en

¹⁶ Virginia Spate. *Orphism*, 9, 12.

¹⁷ Steven Savitt. *Being and Becoming in Modern Physics*. (Stanford Encyclopedia of Philosophy, Revision of Tue Sep 5, 2006), 12.

oversikt over ulike temaer og synspunkter i forskningen rundt simultanitet og Boccioni og Delaunay. Dernest vil jeg gi korte overordnede oversikter over futurismen og orfismen, samt kort drøfte forskjeller i disse retningene. Billedbegrivelser og -tolkninger vil vise hvordan forståelsen av simultanitet fremtrer i Boccionis og Delaunays ulike verk. Dette vil lede opp til drøftingen som skal konsentrere seg om hvordan simultanitet har utviklet seg i deres respektive kunstnerskap, hvilken forståelse som ligger til grunn for, og hvilke mulige likheter og ulikheter vi kan finne i deres produksjon. Dette vil inneholde drøftinger av ulike temaer og begrep som forekommer i deres produksjon. Til slutt vil jeg forsøke å konkludere i forhold til problemstillingen hvorvidt det er riktig eller mulig å si noe avgjørende om i hvilken grad begrepsforståelse kan lede til en forståelse av hvordan kunstnerens uttrykk har utviklet seg i den perioden hvor simultanitet står sentralt i deres oeuvre.

II Simultanitet

1. Simultanitet som idé før første verdenskrig

Simultanitet som en allmenn idé i årene før første verdenskrig manifesterte seg både i vitenskapene, litteratur, musikk og billedkunst. Påvirket av de banebrytende forskningsarbeidene og funnene til blant annet Freud og Einstein søkte billedkunstnere og forfattere å bearbeide og inkorporere de nye innsiktene, og den bevissthet som kom ut av dette, i sine uttrykk. Flere avantgarderetninger ble inspirert til å finne nye veier i sine måter å reflektere den nye tiden og de nye menneskelige betingelsene. Det ble på mange måter simultanitet som begrep og fenomen som bandt sammen avantgarden i arbeidet med å granske de fascinerende og nesten uendelige mulighetene som relativiteten og de til da uoppdagede aspektene ved den menneskelige psyke åpnet for. Simultanitet i billedkunst og litteratur åpnet for å sette til side århundregamle konvensjoner for billedmessig representasjon som kun kunne favne ett fortellerøyeblikk i tid og rom, og litterære uttrykk som var bundet til et spor i en kronologisk dimensjon, uavhengig om fortellingen kunne skifte mellom nåtid og fortid i ulike kapitler.¹⁸ Simultanitetsbegrepet ble nøkkelen og inspirasjonen til å løse opp i gamle konvensjoner for å kunne favne en virkelighet med flere dimensjoner.

Gustav Vriesen viser til de ulike uttrykksformer dette fikk. Forfatteren og dikteren Henri-Martin Barzun, som var en av de fremste teoretikerne rundt poetisk dramatisme, som

¹⁸ Eric Sellin. *Simultaneity: Driving Force of the Surrealist Aesthetic*. (Twentieth Century Literature, Vol 21, No. 1, Essays on Surrealism (Feb., 1975)) 10-11.

han også kalte 'simultanéisme', i litteraturen, forsøkte å definere en type litterært drama som kombinerte stemmer, sang og simultan rytme hvor stemmer skulle snakke samtidig, enten harmoniske, eller med en uharmonisk effekt. Med henvisning til Apollinaire og Cendrars sa Delaunay at litterær simultanitet kan oppnås med ordkontraster. (Noen kalte dette litterær simultanitet.¹⁹) I den analytiske kubismen innebar simultanitet flere synsvinkler på ett objekt på én og samme tid. I de såkalte kronofotografiske bildene, slik for eksempel Eadweard Muybridge laget dem, kommer en sekvensiell handling med flere bevegelser til uttrykk i ett bilde. Dette skulle inspirere Marcel Duchamp til å lage «Naken kvinne går ned en trapp, No. 2» (*Nu descendant un escalier no 2.*). Samtidig utviklet futuristene sitt billedsyn med simultanitet som sentralt begrep. Dette lå langt fra det som lå til grunn for den analytiske kubismen. De forestilte seg en dynamisk komplementaritet mellom et objekt og dets omgivelser som skulle gjenskapes i én enkelt enhet innenfor rammen av ett bilde. Dette var tanker som førte til et helt nytt rombegrep.²⁰

Delaunays oppfatning av simultanitet utviklet seg fra en tidlig bruk av ulike synslinjer som uttrykker en direkte kontinuitet med kurver som minskes mot bakgrunnen, som i hans bilder fra Saint-Séverin-kirken i Paris (1909-1910). Fra dette gikk han videre og forsøkte å forene bevegelsesfylte, eller bevegelsespåvirkede, synslinjer i ett enkelt bilde. Dette kan tolkes som flerperspektive systemer. Dette var hans aggressive, eller katastrofeorienterte periode med Eiffeltårn-serien (ref. bilde 1 fra 1911). Til slutt endte han med å eksperimentere seg frem til et billeduttrykk som baserer seg på at han har funnet ut at bevegelse ikke kan uttrykkes gjennom tegnede gjenstander, men kun kan oppnås med meningsfylt utvalgte og kombinerte fargeverdier (ref. bilde 3 fra 1912). Han ville oppnå en optisk utvidelse av persepsjonen, som han mente at selv ikke filmen kunne oppnå, gjennom rytmen som fargeelementene i et bilde kunne skape hos betrakteren. Når han nærmer seg det abstrakte, har han gått fra de deformerte objektene i sin tidligere produksjon til en totalt mobil form skapt av farger som ikke har objektive referanser eller verdier.²¹

Arnold Hauser tar utgangspunkt i litteraturen og filmalderen. Han viser til James Joyce' *Ulysses* og Prousts romaner. Joyce beskrev ikke hendinger, men et vell av ideer og assosiasjoner. Det er ikke noe individ som trer frem, men en kontinuerlig bevissthetsstrøm og en uendelig og ustoppelig indre monolog. Det bergsonske tidsbegrepet gir tid-rom-begrepet

¹⁹ Pär Bergman. «*Modernolatria*» et «*Simultaneità*», 273

²⁰ Gustav Vriesen og Max Imdahl. *Robert Delaunay – Licht und Farbe*. (Køln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1967), 76-77.

²¹ Gustav Vriesen og Max Imdahl. *Robert Dealunay – Licht und Farbe*, 76-77

en ny tolkning. Vekten legges på det simultane i bevissthetsinnholdet, at fortiden er til stede i nåtiden, og at ulike tidsperioder hele tiden flyter sammen til ett. Den indre bevisstheten fremstår som uorganisert og flytende, og sjelen flyter på en grenseløs strøm av tid hvor tid og rom relativiseres. Derfor blir det umulig å differensiere og definere de ulike uttrykksmidler sinnet beveger seg i. Denne nye tidsoppfatningen preges av filmalderens teknikk og sammenblanding av romlige og temporale former. Den nye tidsoppfatningen hvor simultanitet er det grunnleggende element, består i sin natur av romliggjøringen av tidselementet. Dette uttrykkes best, ifølge Hauser, i det nye film-mediet som oppsto på samme tid som Bergsons tidsfilosofi. Med filmen blir grensene mellom rom og tid flytende. Rommet mister sin statiske kvalitet. Den stille passiviteten blir dynamisk og oppstår foran våre øyne som noe flytende, grenseløst og uferdig. I filmen blir tiden romliggjort først når simultaniteten i parallelle handlinger vises. I det moderne livet fra slutten av det 19. århundre og fremover blir opplevelsen av tid fremfor alt preget av en oppmerksomhet om det øyeblikket mennesket befinner seg i. Middelalderens transcendentale atmosfære og opplysningstidens fremadrettede forventning blir erstattet av en atmosfære av det umiddelbare nuet. Samtidsmennesket erfarer det storslåtte ved metropolen, teknikkens og vitenskapenes mirakler og idémangfold. Simultaniteten fascinerer ved at det moderne mennesket på den ene siden opplever så mange forskjellige inntrykk som ikke har noen innbyrdes sammenheng. På den andre siden opplever det en type universelle fenomener eller hendelser som oppleves likt på flere steder samtidig, uten at de som opplever det har noen som helst forbindelse eller felles referanse. Denne universalismen som moderne teknologi har gjort det moderne mennesket bevisst på, er kanskje den virkelige kilden til et nytt tidsbegrep og kunstens abrupte måte å beskrive livet på. Diskontinuitet blir en form i litteraturen og filmen. Fortid og nåtid flyter i hverandre. Proust og Joyce blir de fremste representantene for dette i litteraturen. For Proust blir fortid og nåtid, drømmer og spekulasjoner, flettet sammen over tids- og romlige grenser. De flyter gjennom tid og rom og forsvinner i den endeløse strøm av sammenhenger, på samme måten som filmen gjør. Hauser spør seg da om ikke simultaniteten innebærer en fornektelse av tiden.²²

Den fjerde dimensjonen, som først og fremst var inspirert av Einstein, men også av Freuds orientering mot underbevisstheten og menneskets erfaringer som konstituerende for deres psyke og oppfatning av verden, blir en faktor i simultaniteten. Som Henderson redegjør for, ble kunstnere i avantgarde-bevegelsene ved begynnelsen av det 20. århundre inspirert av

²² Arnold Hauser. *The Social History of Art. Vol. IV*, 226-233.

«den fjerde dimensjon». På den tiden betydde det en usynlig romlig dimensjon som kunne inneholde en virkelighet som var sannere enn ren visuell persepsjon. Dette førte til en rekke type eksperimenter blant kunstnere som ville frigjøre seg fra det tradisjonelle tredimensjonale formatet. Moderne kunst hadde lenge beveget seg mot en mer todimensjonal fremstilling, vekk fra den akademiske illusjonistiske fremstilling av tre dimensjoner på en todimensjonal flate. Nå åpnet mulighetene seg for å strebe mot fire dimensjoner. Formalt sett var også såkalt n-dimensjonal, eller firedimensjonal, geometri, som ble utviklet under første halvdel av det 19. århundre, en inspirasjon. På begynnelsen av det 20. århundre ble tankene om firedimensjonalitet også gjenstand for filosofiske avhandlinger. Det ble skrevet om «hyperspace philosophy» som skulle være et oppgjør med positivismen og materialisme og gi menneskeheten en mulighet til å utvikle sine intuitive krefter for å se den virkelige sannheten i form av den fjerde dimensjon. Når den analytiske kubismen tar i bruk firedimensjonalitet, er dette også grunnet i en tro som var fremherskende i samtiden at det finnes en realitet hinsides umiddelbar visuell persepsjon.²³ Som vi skal se, står begrepet intuisjon sentralt hos Bergson. Med en fjerde dimensjon uttrykt på ulike måter får begrepene tid og rom nye meningsinnhold og glir over i hverandre.

Mark Antliff er inne på de samme tanker som Henderson og viser til at blant annet kubistene lente seg på matematikeren Henri Poincarés persepsjonsteorier. Poincaré hevdet at vår romoppfatning er et produkt av en intern koordinering av våre ulike sansningsevner til en romlig enhet (*figur- 'gestalt'*) som man feilaktig tror ligger utenfor en selv. Poincaré så en kontrast mellom geometriske rom og rom skapt av sansene og sammenlignet dette med skillet mellom Euklidisk geometri og ikke-Euklidisk geometri. Kubister som Gleizes og Metzinger assosierte dette med skillet mellom taktile og motoriske sansninger. Rommet er ikke lenger en absolutt erfaringskategori, men relativ til våre sansningsevner og dernest til en gitt kulturs aksepterte billedkonvensjoner. Når en kunstner ikke lenger aksepterer gitte sosiale konvensjoner for å finne sitt uttrykk for rom, blir rommet et uttrykk for et personlig uttrykk. Det var slik blant annet kubistene fant en syntese av en intellektuell evne til å organisere med en kunstnerisk sensitivitet for sansning. Resultatet i deres øyne ble å gi instinktene en plastisk bevissthet. Kubistenes billedmessige organisering og oppbygging fremstår på den måten som et produkt av samspillet mellom bevissthet og følelse og på den måten som en refleksjon av hele personligheten. I et tidsmessig perspektiv skulle maleriet vise det uensartede vesenet i en umålbar varighet hvor ingenting blir gjentatt. Dette blir et kvalitativt rom som kombinerer

²³ Linda Dalrymple Henderson, *Italian Futurism and «The Fourth Dimension»*. (Art Journal, Vol. 41, No. 4, Futurism (Winter, 1981), pp. 317-323. College Art Association), 317-318.

flere synsvinkler på en gjenstand eller person for å oppfatte motorisk bevegelse som en analog til den fjerde dimensjonen. Bruddet med kun å bruke det tradisjonelle vitenskapelig orienterte kvantitative rommet, og dermed innføre en dikotomi hvor også det personlig kunstnerisk kvalitative aspektet kommer inn og som åpner for å ordne rommet på en ikke kvantifiserbar måte, kan sees som en parallell til Bergsons skille mellom intellektuelle, vitenskapelige granskingsmetoder og intuitive evner knyttet til kunstnerisk persepsjon og metafysiske måter å undersøke fenomener på.²⁴

Futuristenes og orfistenes forståelse av simultanitet støttet seg først og fremst på Henri Bergsons filosofi, Eugene Michel Chevreuls fargeteori og Hermann von Helmholtz' optiske persepsjonsteori. I det følgende skal jeg derfor kort drøfte elementer i deres teorier som er relevante for simultanitet.

2. Henri Bergson. Frihet

Henri Bergson ble født i Paris i 1859 og døde i 1941. Han utdannet seg både innen matematikk og filosofi. Han studerte filosofi på den prestisjefylte École Normale i Paris og i 1888 leverte han inn to doktoravhandlinger. Den ene av disse ble utgitt som bok i 1889 med tittelen *Time and Free Will (Essai sur les données immédiates de la conscience)*. I 1896 kom hans andre bok *Matter and Memory (Matière et Mémoire)*. Han ble utnevnt til professor og leder for eldre tids filosofi ved Collège de France i 1900, en stilling han beholdt til 1922. Med essayet *Introduction to Metaphysics (Introduction à la Métaphysique)* i 1903 oppnådde han internasjonal berømmelse. Det er et essay om virkelighetsbegrepet og intuisjonen. Den markerte begynnelsen på «Bergsonismen» som satte sine spor ikke bare i filosofien, men også i billedkunsten og litteraturen.²⁵

Bergsons tenkning var idealistisk og anti-positivistisk. Et av hans hovedpoenger er at intellektet eller forstanden ikke kan fatte det liv og den ånd som utgjør virkelighetens vesen. Virkeligheten fremtrer ikke som en rekke skillbare tilstander, men som en prosess i stadig endring. Virkeligheten er flytende og kan bare forstås fullt ut gjennom intuisjonen, hvor man går helt inn i fenomenet eller objektet, ikke gradvis gjennom å analysere enkelte deler av det. Han sonderer derfor mellom to typer tid, - en vitenskapelig tid som måles matematisk og lineært ved hjelp av instrumenter som angir tiden i romlige enheter, og en tid som vi opplever. Den tiden vi opplever er en enveis flytende rekke av tilstander som går opp i hverandre i en

²⁴ Mark Antliff. *Inventing Bergson*. (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993), 43-44.

²⁵ Leonard Lawlor. *Henri Bergson*. (Stanford Encyclopedia of Philosophy. Revision Tue., Jul. 12, 2001), 1-2.

uoppdelelig prosess. For mennesket er dette en konkret og aktivt skapende tid. Den matematiske tiden gjenspeiler et syn på mennesket som et kausalt determinert vesen og er knyttet til det naturvitenskapelige tidsbegrepets tilknytning til rommet. Dette går på tvers av muligheten til menneskelige valg, handling og frihet som er knyttet til tiden i betydningen varighet (*la durée*), altså ikke til rommet. I *Matter and Memory* søker Bergson å vise at innholdet av vår bevissthet ikke er identisk med vår hjernevirksomhet eller avhengig av denne. Hans tese er at vår erindring er uavhengig av legemet, og at hvert opplevd øyeblikk er gjennomtrengt av alle tidligere øyeblikk. Vår erindring er bærer av varigheten (*la durée*), vår forestilling om tidens sammenhengende flyt. Det betyr at det ved hvert gitt tilfelle er mer i bevisstheten enn det som kan etterspores i den tilsvarende hjernetilstand.²⁶

I sin samtid ble Bergson sett på som en frigjører som åpnet nye horisonter og appellerte til den kreative siden i mennesket. Det betydde ikke at han avviste den naturvitenskapelige metoden som var så fremherskende i samfunnets tankesett. Den var et praktisk verktøy, en konvensjon, men det kunne ikke føre frem til sannhet. Det kunne bare intuisjonen gjøre. Virkeligheten er et kontinuum som kun kan forstås gjennom intuisjonen. Som en livskraft som er i alle ting, flyter virkeligheten gjennom umiddelbar erfaring. Intuisjonen, et instinkt som blir selvbevisst og reflekterende, tar oss til selve det innadrettede i livet, mens intellektet ikke er i kontakt med virkeligheten på denne måten. Når vi erfarer gjennom intuisjonen, finner vi et udelelig kontinuum, en varighet som knapt kan beskrives, unntagen gjennom et poetisk billedspråk. Dette er den fundamentale virkeligheten. Vitenskapens metoder kan ikke frembringe den hele og fulle sannhet om vår sansning og erfaring av et musikkstykke eller et dikt. Vi kan ikke beskrive eller analysere det i stykker, bare forstå det gjennom vår intuisjon.²⁷ Det som vanligvis kalles et faktum, er ikke virkeligheten som den fremstår for den umiddelbare intuisjonen. Det er en tilpasning av det virkelige som er hensiktsmessig for praksis og det sosiale livets nødvendigheter. Ren intuisjon består som en udelelig kontinuitet.²⁸

Gjennom sitt begrep om intuisjon vil Bergson gjenopprette muligheten for absolutt kunnskap. Intuisjonen overskrider de skillene som ulike filosofiske skoler skaper. Filosofi er ikke et spørsmål om å velge mellom ulike skoler og argumentere for eller imot ulike posisjoner. For ham er ulike posisjoner et resultat av den tilvante måten vi bruker vår

²⁶ Anfinn Stigen og Knut Erik Tranøy. *Henri Bergson*. (Oslo: Store norske leksikon, 2011), 1.

²⁷ Roland. N. Stromberg. *European Intellectual History since 1789*. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1990), 191-92.

²⁸ Henri Bergson. *Matter and Memory*. (Mineola, N.Y.: Dover Publications, Inc., 2004), 238-239.

intelligens på. Den vanlige måten intelligensen fungerer på styres av våre behov. Derfor er ikke den kunnskap som blir samlet inn uhildet. Det blir en relativ kunnskap bygget opp gjennom analyse, med andre ord oppbrytning av objekter styrt av det perspektivet som blir lagt an. Omfattende kunnskap blir til gjennom å syntetisere den analytisk vunne kunnskapen. Det kan gi et allment begrep om ting, men ikke tingen selv. Slik vil intuisjonen snu den tilvante intelligensen som er analytisk og er interesserettet. Å snu den vante intelligensen slik kaller Bergson å komme tilbake til den menneskelige erfaringen, noe han er klar på at ikke er lett. Men å nå dette punktet markerer begynnelsen på vår menneskelige erfaring. Men fortsatt er det viktig å rekonstituere litt etter litt med små elementer som tar vår forståelse hinsides de umiddelbare fenomener. Filosofisk forsknings sanne oppgave er å integrere.²⁹ Intuisjon blir da en slags erfaring, den sanne empirisme, som han kaller intuitiv sympati. Det betyr å sette seg selv i andres sted. Intuisjon blir da å gå inn i tingen i stedet for å gå rundt den fra utsiden, og det gir oss absolutt kunnskap. Intuisjon innebærer også at vi går inn i oss selv, vi griper oss selv innenfra, og når man på denne måte man sympatiserer med seg selv, setter man seg selv i *varigheten*. Intuisjon er alltid en intuisjon av varighet, og den er alltid en intuisjon av det som er det andre. Intuisjon som sympati for seg selv er kun en komponent, et delvis uttrykk. Som en enkelt farge er en del av et fargespekter, er ens egen varighet en reell del av varigheten selv, hvilket også påvirker tidsoppfatningen som knyttes til individets erfaring og ikke ekstern målbarhet. For Bergson er intuisjon hukommelse, ikke persepsjon.³⁰ For individet er ikke tiden vitenskapelig målbar. Den kan gå raskere eller saktere. Målt med vitenskapelige instrumenter går den like jevnt hele tiden. Menneskets indre liv, som er en slags varighet, kan ikke måles med instrumenter. Det kan kun forstås gjennom en enkel intuisjon ved vår forestillingsevne, varighet og bevissthet. Den sanne virkelighet, som er av åndelig natur, og som Bergson forbinder med den virkelige varighet, fattes ved intuisjonen og er en erkjennelse som er vidt forskjellig fra intellektets.³¹

Bergson påviser at umiddelbar intuisjon viser oss bevegelse innenfor varigheten, og varighet utenfor rommet. Et konkret rom kan deles opp uendelig, forutsatt at vi skiller mellom simultane posisjoner av for eksempel to legemer i bevegelse, som er i rommet, og deres bevegelse som ikke kan være plassert i rommet, siden de er varighet snarere enn utstrekning, kvalitet og ikke kvantitet. For å måle farten i en bevegelse av en gjenstand kan man ganske enkelt konstatere en simultanitet. Å legge denne farten inn i et regnestykke er å

²⁹ Henri Bergson. *Matter and Memory*, 239-242.

³⁰ Leonard Lawlor. *Henri Bergson*, 8-10.

³¹ Anfinn Stigen og Knut Erik Tranøy. *Henri Bergson*, 2.

bruke en passende måte for å forutse simultanitet. Men matematikken går utenfor sine muligheter hvis den forsøker å rekonstruere hendingene mellom to simultaniteter. Da står man overfor et uendelig antall simultaniteter. Et slikt økende antall forteller oss at vi ikke kan skape bevegelse ut av øyeblikk som i seg selv er immobile, og heller ikke tid ut av rom. Akkurat som ingenting kan bli funnet homogent i varigheten, unntatt i et symbolsk medium uten noen varighet, kan man heller ikke finne et homogent element i bevegelse, unntatt det som minst hører til det, nemlig den tilbakelagte rommet som er ubevegelig. Av denne grunn, mener Bergson, kan ikke vitenskapen håndtere tid og bevegelse uten først å eliminere det essensielt kvalitative elementet som er forbundet med tid, varighet, og bevegelse og mobilitet.³²

For kunsten og det intellektuelle liv i det siste tiåret frem mot første verdenskrig hadde Bergsons tenkning stor betydning. Den åpnet for et oppgjør med positivismen som nok ble sett på som hemmende og begrensende for en forståelse av en helhet i den menneskelige eksistens, en forståelse som strekker seg utover det som kan sies å være materielt nyttig. Bergsons tenkning peker mot større kreativitet ved å åpne de menneskelige sansene for flere dimensjoner i tilværelsen. I dette lå også for mange en inspirasjon til frihet fra konvensjoner og ikke minst en kritikk mot et fremgangsrikt materielt samfunn som mange kritiske røster mente var i ferd med å bli ganske ensporet. På forskjellige måter ble mange kunstnere inspirert av hans tankegods, sikkert ikke alltid med en like helhetlig forståelse av hans filosofi.

3. Michel Eugène Chevreul. Simultan kontrast. Det subjektive møtet med fargene

Under modernismen i tiårene frem til første verdenskrig undergikk bruk og forståelse av farger en endring, både blant kunstnere og publikum. Farger fikk langt på vei en uavhengig meningsbærende rolle i kunsten, spesielt i den tidlige abstrakte kunsten. Flere kunstnere søkte nye uttryksmåter inspirert av de nye vitenskapelige erkjennelser innen farge-teoriene. Store deler av abstrakt maleri søkte en åndelighet, og for å utvikle dette vendte mange seg mot farge-teoriene som de var utviklet av blant annet Goethe og Chevreul som begge hadde bygget sine studier på det subjektive.³³

Chevreul ble født i Angers i 1786, og døde i Paris i 1889, 102 år gammel. Han utdannet seg til kjemiker og ble i 1830 ble han professor i organisk kjemi ved det franske

³² Henri Bergson. *Time and Free Will*. (Mineola, N.Y.: Dover Publications, Inc., 2001), 114-116

³³ John Gage. *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*. (London: Thames & Hudson, 2001), 249.

naturhistoriske nasjonalmuseet. Han hadde en meget bred vitenskapelig produksjon, først og fremst med studier av animalske fettstoffer som hadde stor betydning for å forstå såpekjemi og stearinenes egenskaper. Som vi skal se, fikk hans farge-teoretiske arbeider meget stor betydning. Fra 1824 ble han fargemester ved den kongelige gobelin-produzenten som laget de berømte og eksklusive billedteppene. Det var her han utviklet sine farge-teoretiske arbeider og loven om fargenes simultane kontraster. Etter først å ha studert ulike fargestoffers kvalitet for å forbedre deres fargeekthet bega han seg inn i et omfattende farge-teoretisk forskningsprosjekt for å forstå fargers og fargekombinasjoners persepsjonsmessige virkninger. Med dette som utgangspunkt skrev han det innflytelsesrike verk *Loven om fargenes simultane kontraster (De la loi du contraste simultané des couleurs)* i 1839.³⁴

Dette verk ga kunstnere en inspirasjon til en helt ny måte å nærme seg farger og deres anvendelse på, noe som ikke minst sees hos impresjonistene og neo-impresjonistene. Han behandlet fysiologisk optiske fenomener som vekslende og simultan kontrast, etterbilder og optiske blandinger av farger, og etablerte også regler for fargeharmonier.³⁵ Grunnlaget var en perseptuell forståelse av farger, basert på optiske virkninger. Komplementærfarger fikk en spesiell betydning fordi de objektivt sett er farger fra lyset og skyggene av de gjenstander som står i det lyset. Subjektivt sett kommer fargene fra det etter-bilde som øyet frembringer naturlig som komplementært fargepar.³⁶ Man kan for eksempel se en stund på en rød flate, og så se bort. Den neste fargen man da ser på, vil være påvirket av grønt, komplementærfargen til rødt. Eller, hvis man etter å ha sett på en rød flate flytter blikket til en hvit, vil komplementærfargen grønn komme frem for det indre øye. Hver farge påvirker tilliggende farger. Fargepersepsjon blir derfor et spørsmål om interaksjon, et nett av sammenhengende hendelser.

Kontrastfenomenet fremkommer enten som en forsterkning eller svekkelse i persepsjonen, relativt til en gitt normal, eller som et resultat av suksessive eller simultane eksponeringer for et stimulus. Et kjent eksempel på simultan kontrast er hvordan en grå firkant i en ramme av svart fremtrer som lysere enn den samme gråfargen i en ramme av hvitt. Under sitt arbeid som teknisk direktør for fargeavdelingen på Gobelin ble Chevreul konfrontert med klager på at enkelte pigmenter fra hans laboratorier ikke holdt de rette kvalitetsmål, blant annet at de svarte pigmentene ikke var sterke nok som skygger i blå og

³⁴ Complete Dictionary of Scientific Biography, 2008. *Michel Eugène Chevreul*.

³⁵ Faber Birren. *Color Perception in Art: Beyond the Eye into the Brain*. (The MIT Press: Leonardo, Vol. 9, No. 2 (Spring, 1976), pp. 105-110), 105-106.

³⁶ John Gage. *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, 165.

fiolette draperier. I sine undersøkelser av dette fant Chevreul at problemet ikke var et kjemisk problem som hadde noe med innfargingsprosessen eller kvaliteten på fargestoffene å gjøre, men at det kunne tilskrives et fysiopsykologisk fenomen. Dette var det viktigste grunnlaget for *Loven om fargenes simultane kontraster*. Lovens mest generelle postulat dreier seg om den gjensidige påvirkningen to tilstøtende farger har. Hvis man samtidig betrakter to fargestriper med forskjellige nyanser i samme farge, eller to fargestriper i forskjellige farger med samme nyanse, plassert ved siden av hverandre, vil øyet oppfatte visse endringer som først og fremst påvirker intensiteten i fargen, og dernest den optiske sammensetningen av de to motstående fargene. Dette er hva Chevreul kaller fargenes simultane kontrast. Gjennom å betrakte disse fargestripene samtidig, simultant, skaper denne kontrasten en forskjell fra den rene separate persepsjonen av hver enkelt farge. Chevreuls arbeid fikk stor oppmerksomhet blant billedkunstnere. Seurat og Delaunay var blant dem som klart tilkjennega den betydningen loven om simultan kontrast hadde for deres arbeid. Georges Roque argumenterer også for at impresjonistene var influert av såvel Chevreul som von Helmholtz og Ogden N. Rood. von Helmholtz skal vi komme tilbake til. Roque viser til at Chevreul på slutten av sin avhandling konkluderer med at hjernen oppfatter og vurderer idéer akkurat som den vurderer farger med øyet som medium. Ved å se to forskjellige gjenstander samtidig kan forskjellene forsterkes, akkurat som når man betrakter to forskjellige farger satt opp mot hverandre hvor alt som er analogt mellom fargene mer eller mindre forsvinner eller minskes. Roque påpeker at neo-impresjonistene ville styrke sin egen, unike forståelse av Chevreuls vitenskapelige farge teorier, blant annet ved å nedtone betydningen av disse i impresjonistenes bilder. Men han belegger at blant annet Monet og Pissaro hadde god kjennskap til og brukte Chevreuls innsikt i virkningen av komplementærfarger i kontrast for å oppnå sine persepsjonsmessige lys- og fargeeffekter.³⁷

Den analytiske kubismen arbeidet med fragmentering av objektene for å rekonstruere dem i geometriske former. Dette kan godt kalles en materialistisk tilnæringsmåte til i utgangspunktet naturlige objekter i et rom som hadde referanse til et rom i den fysiske verden. Wassilij Kandinskij utviklet et nonfigurativt vokabular med farger og linjer som ikke lignet naturlige objekter selv om de kunne fremkalle assosiasjoner til dem. Først og fremst var det følelsenes indre verden som skulle fremstilles med former og farger som skulle referere seg til følelsesmessige tilstander. Orfistene, også Delaunay, sto langt på vei i arven etter den analytiske kubismens fragmentering av gjenstandene. Men etter hvert ble oppmerksomheten

³⁷ Georges Roque. *Chevreul and Impressionism: A Reappraisal*. (The Art Bulletin, Vol. 78, No. 1 (Mar., 1996), pp. 26-39. College Art Association), 26-27, 39.

vendt mot fargenes optiske virkninger. Referansene til naturlige objekter ble forlatt, og Delaunay skulle en stund lage kunst som helt og holdent var basert på fargenes dynamiske kontraster, simultane kontraster, hvor han gjorde bruk av de optiske virkningene av klare primærfargen for å få dem til å frembringe assosiasjoner til former. Fargene ble hans eneste ekspressive og strukturelle virkemiddel.³⁸ Her baserte han seg helt klart på Chevreuls lov om simultan kontrast. Dette førte til en subjektiv kunst som spilte på betrakterens persepsjon og psyke.

4. Hermann von Helmholtz. Fysiopsykologisk persepsjon

Hermann von Helmholtz var født i Potsdam i 1821 og døde i Charlottenburg i 1894. Han var utdannet både lege og fysiker og leverte betydelige eksperimentelle vitenskapelige bidrag innen muskulær fysiologi, muskulære bevegelser knyttet til kjemiske reaksjoner og varmeproduksjon. Han utførte også avanserte eksperimenter innen akustikk og visuell persepsjon.³⁹

I 1870 - 1880-årene ble flere kunstnere kjent med Helmholtz' fargeteori som ble ansett for å være mer sofistikert enn Chevreuls, uten at det påvirket Seurat eller Delaunay. Her skal vi ikke konsentrere oss om hans fargeteori, men hans optiske teorier, nærmere bestemt fysiopsykologiske teorier.

von Helmholtz argumenterte meget sterkt overfor franske kunstnere at å etterstrebe en radikal visuell realisme var det samme som å misforstå den visuelle erfaringens vesen. På slutten av 1860-tallet holdt von Helmholtz et foredrag som var det første vitenskapelige innlegg mot muligheten av å gjengi den synlige verden i et maleri. Et av argumentene var at det rent fargemessig ikke var mulig på grunn av fenomenet fargekontrast og pigmentenes begrensning når det gjaldt å kunne reprodusere effektene av naturlig lys og farge. For å kunne komme nærmest mulig en virkelighet må kunstneren male kontrastene som fargene fremkaller.⁴⁰

von Helmholtz utviklet en tegn- eller symbolteori («sign theory») hvor sansninger symboliserer sine stimuli, men ikke er direkte kopier av dem. Han hevdet at vi konstruerer sammenhengen mellom sansning og objekt ved hjelp av en rekke ubevisste slutninger som utvikler seg over tid. Disse slutningene bruker hjernen til å skape et bilde som skaper

³⁸ Herschel B. Chipp. *Orphism and Color Theory*. (The Art Bulletin, Vol. 40, No. 1 (Mar., 1958), pp. 55-63. The College Art Association), 55-56.

³⁹ J.W. Burrow. *The Crisis of Reason*, 35.

⁴⁰ John Gage. *Colour and Meaning*, 48, 185, 221,

sammenheng av våre erfaringer. von Helmholtz fremholdt at romlig posisjon, som ofte brukes som et kriterium for å skille objekter fra hverandre, er en tolkning i våre sanser og ikke et umiddelbart resultat. Han mente at vi lærer å tolke romlige begrep gjennom erfaring. Dette kaller han en empirisk teori for romlig persepsjon.⁴¹ Som seende og observerende spiller vi en aktiv rolle. I 1867 publiserte von Helmholtz sin synsteori som la grunnlaget for moderne persepsjonsfysiologi. Våre visuelle fornemmelser, også sansing av farger, blir påvirket av kroppen. Dette er et brudd på den århundrer-gamle *camera obscura*-modellen og danner et nytt epistemologisk grunnlag. Våre sanser er aktive i å produsere informasjon. Det finnes ingen «ren» tilstand for synsinntrykk.⁴² Hovedpoenget for den nye optiske teorien er at todimensjonal, speilvendt informasjon uten romlig dybde blir opplevd som visuell persepsjon med dybde og klare grenser mellom figurer og bakgrunn. Her kommer berøring og syn sammen med kognitive prosesser for å skape en normativ visuell persepsjon. Dette blir over tid koblet til hukommelsen slik at vi gradvis lærer å skape mening ut av det vi ser og det vi vet. Bergson sa at våre sanser krever læring gjennom at vi gradvis koordinerer ett inntrykk med et annet.⁴³ Fra midten av det 19. århundre blir det å se en fysiologisk og kognitiv prosess som mennesket må lære. Det finnes ikke én sann oversettelse av den ytre verden til vår egen sansning. Dette gjelder også vår sansning av farger, og bringer oss tilbake til både Chevreuls og von Helmholtz' fargeteorier. Sansingen blir avhengig av den sentrale forbindelsen mellom nerver som blir affisert. Mer og mer, spesielt i en moderne verden med stadige skiftninger, ser vi med intellektet.⁴⁴

Simultanitet som et eksplisitt og implisitt begrep kommer til å prege kunsten og tankesettet til mange i de siste årene før første verdenskrig og åpner opp for nye tilnæringsmåter til å skape et uttrykk for den nye tiden. Før vi går inn i Boccionis og Delaunays billed- og tankeverden, skal jeg gå igjennom noen sentrale trekk deler av eksisterende forskning omkring simultanitet og Boccioni og Delaunay for så å sammenfatte futurismen og orfismen som retninger og bevegelser.

⁴¹ Lydia Patton. *Hermann von Helmholtz*. Kap. 2: *Helmholtz's sign theory and the nativism debate*. (The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edvard N. Zalta, ed.).

⁴² Gordon Hughes. *Envisioning Abstraction*, 310.

⁴³ Henri Bergson. *Matter and Memory*, 45-49.

⁴⁴ Gordon Hughes. *Envisioning Abstraction*, 310, 311.

5. Tidligere forskning rundt simultanitet og Boccioni og Delaunay

Som nevnt finnes det i min kunnskap ingen forskning som systematisk sammenligner Delaunay og Boccioni i forhold til simultanitet i deres oeuvre. Her skal kun noen sentrale publikasjoner som behandler disse to kunstnerne og simultanitet refereres kort.

Robert Delaunay. Det er Virginia Spate som har skrevet det mest omfattende verket om orfistene og Robert Delaunay. Hun beskriver ham og Fernand Léger som perseptuelle orfister som var opptatt av den indre opplevelsen av fornemmelse. De mente at dype opplevelser kunne finnes gjennom sansning, og at det rent abstrakte maleri kunne gi betrakteren en intens bevissthet omkring livets grunnleggende vesen, dets bevegelser, energi og dynamikk. Med referanse til Bergson søkte Delaunay mer abstrakte uttrykk for å kunne nærme seg den simultane erfaringen som et uttrykk for den moderne bevissthet og en ny virkelighet, simultan bevissthet. I sin helhet mener Spate at Delaunays utvikling av et simultant billedspråk ikke står på ett fundament alene, men at hans utvikling og begrepsforståelse utvikler seg i et samspill av økende innsikt i fargeteorien, samtidens filosofi og vitenskapsforståelse, deriblant persepsjonens fysiopsykologiske prosesser.⁴⁵

Gordon Hughes tar utgangspunkt i at synet er en fysiologisk prosess og peker på at stilt overfor Delaunays Vindu-serie fra 1912, utvikler synet vårt seg over tid mens vi lærer å skape mening ut av hva vi ser. Vi kombinerer konseptuell kunnskap med sensorisk informasjon. Her refererer han til Hermann von Helmholtz' optiske teori fra 1867.⁴⁶ Han vil erstatte Spates begrep *simultan bevissthet* med *simultan kontrast* hvor sinnets rolle i å forme synsinntrykkene er avgjørende. Bildet skal danne bro mellom betrakterens sanseapparat og kropp og hans bakgrunn i verden. Han vil ta i bruk farger og moderne fargeteori sammen med moderne optisk teori, og innføre et skifte fra en førmoderne til en moderne idé om sansning. Med utgangspunkt i simultan kontrast foreslår Hughes et nytt begrep som skal omforene en rekke motsetninger i Delaunays bilder: utsyn som er frontale og ovenfra, stillstand og bevegelse, abstraksjon og representasjon, atskillelse og sammenheng, det optiske og taktile. Dette vil han kalle *omforent simultanitet* (reconciled simultaneity).⁴⁷

Max Imdahl tar utgangspunkt i at simultanitet var en allmenn idé i flere kunstarter, vitenskap og filosofi i perioden før første verdenskrig. Med Vindu-serien mener Delaunay at han oppnår bevegelse gjennom meningsfylt utvalgte og meningsfylt kombinerte fargeverdier.

⁴⁵ Virginia Spate. *Orphism*, 3, 9, 31, 22, 161-162, 179, 185.

⁴⁶ Gordon Hughes. *Coming into Sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision*. (The MIT Press. October. Vol. 102 (Autumn, 2002), pp 87-100), 87-89, 96.

⁴⁷ Gordon Hughes. *Envisioning abstraction*, 309-312, 328.

Imdahl vil vise at Delaunays søken etter et simultant uttrykk baserer seg på så vel Chevreuls fargeteori og von Helmholtz' optiske teori som på Bergsons filosofi. Med betrakterens vilje til å se skapes verdens vitale bevegelse basert på de effektene fargekomposisjonene og den optiske persepsjonen frembringer. Dette kobler han med Bergsons begrep om *simultanitet*, *rekkefølge* og *varighet*, hvor varighet innebærer en erfaringsmessig mellomkomst.⁴⁸ Imdahl ser ut til å tenke seg en persepsjonsmessig og kognitiv dialektikk hvor vi som betraktere blir påvirket av fargevirkningene som skal skape rom og vibrasjoner (Chevreul), koble dette med vår egen erfaring som skaper bilder og mening (von Helmholtz), og sanse vår egen og verdens kompleksitet som flyter sammen i en mening der og da, men til en mening som er i stadig endring (Bergson). Slik blir han den som klarest vil koble de tre mulige kildene til simultanitetsbegrepet sammen i ett meningskompleks.

Umberto Boccioni. Pär Bergmanns verk «*Modernolatria*» et «*Simultaneità*» er en overordnet fremstilling to litterære tendenser innen avantgarden i Frankrike og Italia før første verdenskrig. Det er futuristenes tilbedelse av farten som ligger til grunn for hans fremstilling av Boccionis kunst og futuristenes fremstilling av det moderne mennesket som var blitt totalt forandret av de tekniske og vitenskapelig fremskritt og livet i metropolene. Simultanitet ble nesten et slagord for dem, men fremfor alt en slags spesifikk lov som det moderne mennesket er blitt underkastet i det moderne livet. Futuristene opphevet langt på vei tids- og rombegrepet og kom frem til den allestedsnærværende intuisjonen som baserer seg på fart. Futuristene har vage idéer om et slags overmenneske, influert av Nietzsche. Det er et menneske som er mangfoldiggjort ved hjelp av maskinene og omdannet til en disippel av maskinen og etter hvert blir til en menneske-maskin, en forlengelse av maskinen. Det blir etter hvert den allesteds nærværende farten som definerer livet og som blir tilbedt. Bergman viser til at Boccioni fra april 1910 ikke lenger vil fremstille dynamikk som et lukket øyeblikk, men en dynamisk følelse som strekker seg i evigheten. Det er skillet mellom tid og varighet, intelligens og intuisjon, og kvantitet og kvalitet som fikk Bergson til å hevde at en analytisk oppdeling av bevegelse er kunstig. Boccioni ville frem til et uttrykk for bevegelse og kom frem til begrepet *kraftlinjer* for å integrere et menneske i sine omgivelser. Ved hjelp av disse kan man gjengi en konsistent simultanitet som på den ene siden er karakteristisk for gjenstanden selv, og på den andre siden de endringer den gjennomgår i forhold til sine omgivelser. Futuristene så dynamikk som en simultanitet. Kraftlinjer betraktet de som summen av sentrifugale og sentripetale krefter. Som for flere andre moderne kunstnere på

⁴⁸ Gustav Vriesen og Max Imdahl. *Robert Delaunay - Licht und Farbe*, 76-79, 82-84.

denne tiden ble det viktig for futuristene å eksperimentere med å uttrykke en syntese av en indre abstrakt følelsesmessig realitet hos kunstneren og en ytre virkelighet. Kunstneren har i seg de landskap han vil gjengi og de behøver ikke ligne på modellen. Det skal være en simultanitet av det eksterne og indre, det abstrakte og konkrete, av det subjektive og objektive og det synlige og det drømte. Det skal være en simultanitet av det som ligger i miljøet av det synlige, tenkte og følte, uavhengig av tid.⁴⁹

Brian Petrie dokumenterer den betydelige innflytelse som Bergson har hatt på Boccionis tenkning og praksis, og som han mener har vært undervurdert. Petrie fremholder at Boccioni i sin kunst og sine programerklæringer legger stor vekt på å ville uttrykke følelser og sansing. I mer modne verk som *Sinnstilstander* uttrykker han det han kaller en internalisert følelse som ikke uttrykker kunstnerens sentimentalitet, men et følelsesmessig element som er nært knyttet til gjenstandenes form, og som skal være essensen av virkeligheten. Dette er et resultat av hans utvikling mot en kunst med filosoferende ambisjoner. I Boccionis kunstteori blir sansning like mye vektlagt som følelser. Med sansning mener han måten kunstneren får en direkte fysisk kontakt med reelle fenomener. Dette frembringer en gjenstand som skal bli forvandlet gjennom sin identifikasjon med det psykiske og følelsesmessige livet som ligger i motivet. Hvis Boccionis kunst skal bli det Petrie kaller filosofisk, må det etableres et sammenhengende rammeverk av idéer som kan rettferdiggjøre den idealismen som hevder at forvandlingen av en gjenstand ikke bare frembringer et kunstverk, men et verk som reflekterer en sann virkelighet. Da trengs det en materialistisk metafysikk som kan erkjenne både materielle og psykiske fenomener og søke å løse dem opp til en høyere enhet. Dette kan man finne i Bergsons filosofi. Petrie fremhever spesielt intuisjonens betydning for Boccionis kunst. Intuisjon som en subjektiv kunnskap som er en projeksjon av vår nære selverkjennelse på den ytre verden. For Boccioni var intuisjon en psykisk attributt i hans kunstteori, og han delte Bergsons syn på at intuisjon, selv om det var en naturlig egenskap, er noe som krever store anstrengelser for å kunne erkjennes. Petrie går videre til å påvise hvordan Boccioni, basert på Bergsons filosofi, utledet begrep som vi kjenner igjen fra titler på hans arbeider. Boccioni skrev om intuitiv søken etter unike former for kontinuitet i rommet og han skaper skulpturen for å gjengi et syntetisk, ikke et analytisk, syn på bevegelse. Her støtter han seg også på Bergsons begrep om varighet og hukommelse. Det var i 1911-12 at han virkelig satte seg dypt inn i Bergsons verk. I sin utlegning av hukommelsen skriver han at den trenger seg frem i vår sansning og tar del i varigheten og bringer frem fortidens fortsatte tilstedeværelse i

⁴⁹ Pär Bergman. «*Modernolatria*» et «*Simultaneità*», 147, 149, 153-54, 158-60, 169-70,

nuet og fremtiden. Dette gir Boccioni et grunnlag for å forstå simultanitet og utvikle dette i sitt kunstneriske uttrykk.⁵⁰

Linda Dalrymple Henderson og Mark Antliff tar begge for seg futurismen og den fjerde dimensjon.

Henderson tar utgangspunkt i at kunstnere i mange moderne bevegelser i de tre første tiår av 1900-tallet var opptatt av begrepet *den fjerde dimensjon*. De fleste så på det som en høyere, usett dimensjon i rommet som kunne inneholde en virkelighet som var sannere enn visuell sansning. Dette var nær knyttet til den filosofiske idealismen som hadde en sterk posisjon på den tiden. Begrepet frigjorde mange til å eksperimentere formalt utenfor rammene av det tradisjonelle tre dimensjonale konseptet. Tanken på at rommet kunne ha mer enn tre dimensjoner tilskriver Henderson utviklingen av såkalt *n*-dimensjonal geometri. Dette førte videre til en rekke filosofiske arbeider rundt hyperrom (*hyperspace*) filosofi. Dette preget blant annet kubistenes formale utvikling. Hyperrom-filosofi ble relevant for kunstnere som søkte et uttrykk som kunne vise bevegelse. Kubistene hadde søkt å visualisere fire-dimensjonale gjenstander ved å vise suksessive tredimensjonale snitt tett på hverandre. Boccioni fant en løsning som han mente var kubistenes geometriske metode, eller Giacomo Ballas kronofotografiske tilnærming, mye mer overlegen.⁵¹ Hans tanker om dette ble først publisert i tidsskriftet *Lacerba* i desember 1913 og senere bearbeidet og innarbeidet i manifestet *Absolutt bevegelse + relativ bevegelse = dynamisme* fra mars 1914. Her snakker Boccioni igjen om sin intuitive søken etter unike former som fører til kontinuitet i rommet.⁵² Henderson viser til at en fire-dimensjonal form for Boccioni er et formuttrykk som overskrider kunstige oppdelinger av rommet. Det gir med andre ord kontinuitet. Dette harmonerer godt med Petries påvisning av Bergsons innflytelse på Boccionis oppfatning av virkeligheten som var i konstant bevegelse og skulle forstås av hvert enkelt individ gjennom varighetens flyt. Men for Boccioni innebar ikke den fjerde dimensjonen utelukkende et tidselement. Den var også inngangen til å forstå en ny indre realitet og et svar på kunstnerens behov for å gjengi det usynlige som lever og beveger seg hinsides forstyrrende gjenstander. For Boccioni hadde altså den fjerde dimensjon både romlige og tidsmessige implikasjoner.⁵³

Mark Antliff tar også utgangspunkt i Boccionis begrep om plastisk dynamisme og argumenterer for at denne estetikken ikke bare gikk mot tradisjoner og rasjonalitet, men at den

⁵⁰ Brian Petrie. *Boccioni and Bergson*, 140- 143

⁵¹ Linda Dalrymple Henderson. *Italian Futurism and "The Fourth Dimension"*, 317-320.

⁵² Umberto Boccioni. *Absolute Motion + Relative Motion = Dynamism*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. , red. *Futurism: an Antology*. (New Haven: Yale University Press, 2009), 187-194.

⁵³ Linda Dalrymple Henderson. *Italian Futurism and "The Fourth Dimension"*, 321-322.

også var udemokratisk. Igjen står *Kontinuitetens unike former i rommet* i fokus. Antliff argumenterer for at Boccioni støtter seg mer på Bergson og hans begrep om utstrakthet, tid som skaper rom for fri vilje, enn filosofiske arbeider om hyperrom og mener at Boccioni tok opp det romlige begrepet om den fjerde dimensjon i futuristenes høyst politiske kampanje for å fornye Italia. Dette knytter Antliff sammen med begrepene *kraftformer* og *kraftlinjer* som han mener Boccioni hentet fra Bergson og argumenterer for at *Kontinuitetens unike former i rommet* ikke bare reflekterer hans intuitive forvandling av selvet, men også et ønske om å omforme publikummet som så verket med den hensikt å overføre futurismens holdninger om heroisk vold og maskulin vilje til makt til det italienske folket. Futuristene tilbakeviste at deres estetikk hadde noen som helst forbindelse til det kontemplative, og Antliffs hovedpoeng blir at Boccionis bergsonisme ikke kan sees adskilt fra den politiserte konteksten kunsten hans oppsto i, nemlig den italienske nasjonalismen. Antliff kommer til slutt til konklusjonen at *Kontinuitetens unike former i rommet* var formet for å involvere betrakteren i den politiske utviklingen som førte til at Italia gikk med i første verdenskrig og til syvende og sist til fascismens fremvekst i Italia.⁵⁴

Folke Edwards verk om futurismen er bredt anlagt. Her skal vi kun trekke frem noen sentrale synspunkter. Som Antliff tar Edwards også opp futurismens politiske innretting, -kunst som handling. Målet om å bryte opp det gamle Italia og bane vei for et kultursyn for den nye tiden rettet seg mot det kompakte etablissementets fire maktblokker: det imperialistiske, religiøse, kulturelle og politiske. Manifestene banet vei for hvordan futuristene ville revolusjonere samfunnet. Dette ga futuristene et helt annet ståsted for sin kunst enn orfistene. Futuristene hadde ikke noe humanistisk eller individpsykologisk siktemål. De mente at modellmaleriet burde avskaffes. For dem var det de samme krefter som styrer menneskers og naturens mekanismer og handlinger. Grensene mellom menneske og materie skulle viskes ut og mennesket avhumaniseres og berøves sin sjel, mens naturen ville besjeles. Samtidig skulle grensen mellom betrakter og kunstverk opphøre, og betrakteren plasseres i verkets midte og bli en medagerende for å trekkes med av verkets revolusjonære kraft. Konsekvensen blir da at betrakteren ikke lenger representerer en egen individuell kraft, men blir et instrument for et formål som er overordnet det enkelte individ.⁵⁵

Dette bringer oss videre til begrepet *sinnstilstand*, eller på italiensk *stato d'animo*. Edwards peker her på at det ligger en dobbel mening i begrepet, at det blir en slags

⁵⁴ Mark Antliff. *The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space*, 720- 721, 731.

⁵⁵ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen. Futurismen och 1900-talet*. (Borås: Folke Edwards och Liber, 1987), 32-35.

dobbeleksponering eller simultane visjoner. Dels uttrykker det assosiasjoner, tanker og hukommelse som kan betegnes som *bevissthetstilstand*, og dels emosjonelle opplevelser eller vibrasjoner som kan kalles *psykisk tilstand*. Det man kan kalle en dobbelteksponering reflekterer dels kunstnerens egne synsinntrykk og dels modellens. Slik blir bildet en bergsonsk syntese av hva man minnes og hva man ser, og det var for Boccioni en forutsetning for å få betrakteren til å leve midt i bildet og delta i handlingen. Bildet skal da bli en psykofysisk totalitet. Simultanitet, som da innebærer at man vil gjengi en ytre og en indre sinnstilstand eller hva man ser og hva man husker, blir dermed et avgjørende begrep i den futuristiske kunstteorien. Det gjør det mulig for Boccioni å skape en mye mer kompleks virkelighet enn hva som før hadde vært mulig. Simultaniteten blir da et uttrykk for hans evne til å simultant oppfatte hendelser på ulike plan, slik dristige analogier og metaforer ble det innenfor poesien. Når fysiske objekter ikke lenger oppfattes som isolert fra hverandre, men som deler av en sammenheng eller en stemning, blir heller ikke hele den mentale prosessen en serie med adskilte tanker eller opplevelser. Persepsjon, følelse, assosiasjoner og hukommelse blir alle deler av en enhet. Den fysiske simultaniteten tilsvarer en psykisk.⁵⁶

III Futurismen

1. En politisk bevegelse

«We will sing the great masses shaken with work, pleasure or rebellion; we shall sing the multicolored and polyphonic tidal waves of revolution in the modern metropolis; we shall sing the vibrating nocturnal fervor of factories and shipyards burning under violent electrical moons; bloated railway stations that devour smoking serpents; factories hanging from the sky by the twisting threads of spiraling smoke;.....»⁵⁷

Den 20. februar 1909 fikk Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publisere futurismens grunnleggende manifest på forsiden av *Le Figaro*. Redaksjonen presenterer Marinetti som den bemerkelsesverdige unge italienske og franske⁵⁸ poeten som er godt kjent i de latinske land og har en stor tilhengerskare.

Futurismens grunnleggende manifest starter med et par sider med en slags fortelling om hvordan fortelleren (Marinetti) og hans venner opplever storbyens larm og energi etter å

⁵⁶ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen*, 70-73.

⁵⁷ Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Antology*, 51. Sitat fra pkt. 11 i futuristenes grunnleggende manifest.

⁵⁸ Han var ikke fransk, kun italiensk, født av italienske foreldre i Alexandria hvor han tilbrakte sine første år og gikk på en jesuittskole, hvor fransk var undervisningsspråket. Faren var jurist, og moren var datter av en litteraturprofessor i Milano. Han studerte ved Sorbonne og ved universitetene i Pavia og Genova hvor han tok juridisk eksamen i 1899. Men litteraturen og politisk arbeid ble hans hovedbeskjeftigelse.

ha vært oppe hele natten. Han setter seg i bilen og raser gjennom byen og ut på landet. Hele fortellingen foregår i svulstige metaforer, med bilen som et udyr, den temmede døden kjører forbi i hver sving og han skal kaste seg selv inn i det ukjente, ikke i desperasjon, men for å fylle opp absurditetens dype brønner. Ferden ender idet Marinetti kjører i grøften for å unngå å kjøre på noen syklist, en ulykke som faktisk skjedde, men ikke ute på landet. Han blir reddet av en gjeng fiskere og får bilen («...my beautiful shark...») i gang igjen og kjører videre med ansiktet dekket av det gode fabrikkslimet, en blanding av metallisk skum, ubrukelig svette og himmelsk sot.⁵⁹ Dette skal være oppvåkningen som leder til erkjennelsen bak manifestet som følger i 11 punkter. Det hyller kraft, mot, fare og opprørsløst. Kunsten skal skape bevegelse og aggresjon. Verdens nye skjønnhet er farten, en brølende racerbil er skjønnere enn *Nike fra Samothrake*. Det er ingen skjønnhet som ikke består av kamp, og ikke noe arbeid kan bli et mesterstykke uten en aggressiv karakter. Poesien må unnfanges som et voldsomt angrep på ukjente krefter som skal underlegges mennesket. De som fører an i den nye tiden skal bryte ned de mystiske dørene til Det Umulige. Tid og rom døde i går og vi lever allerede i det absolutte, for vi har allerede skapt hastigheten som er evig og allestedsnærværende. Vi vil hylle krigen, verdens eneste hygiene, militarisme, patriotisme og anarkistenes destruktive fakter og forakt for kvinnen. Museene, bibliotekene og akademiene skal alle ødelegges, og kampen mot moralisme, feminisme og enhver form for feighet skal fortsette. Til slutt skal vi synge til de nye industrielle fenomenenes pris. De 11 punktene etterfølges av en beskrivelse av hvordan det gamle antikke, museale Italia skal skrotes. Og det er ungdommen som skal føre denne kampen.⁶⁰ Over tid følger futuristene denne innledningen opp med flere titalls manifeste og teoretiske skrifter som skal gi retning for det nye samfunnet, og i dette står kulturen sentralt. 34 av disse var manifeste fra perioden 1909 til 1918. Vi skal komme tilbake til noen av disse.

Måten futurismen som bevegelse ble opprettet og organisert på, blant annet med sine manifeste, provoserende offentlige forestillinger og debatter dannet mønster for flere senere bevegelser som blant annet vortisismen, dadaismen og surrealismen. Disse søkte også å spre seg til alle kunstarter og videre til de fleste av livets områder.⁶¹ Kunsten skulle altså være en bærende kraft i arbeidet med å skape et radikalt nytt samfunn. Futurismen var den første kulturbevegelsen som målbevisst henvendte seg til en bred publikumsmasse. Dens

⁵⁹ F.T. Marinetti. *The Founding and Manifesto of Futurism*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. *Futurism: an Anthology*, 49-51.

⁶⁰ F.T. Marinetti. *The Founding and Manifesto of Futurism*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. *Futurism: an Anthology*, 51-53.

⁶¹ Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. *Futurism: an Anthology*, 1.

utgangspunkt var et Italia som lå i en økonomisk og industriell bakevje i forhold til Europas moderne nasjoner, som Tyskland, Frankrike og England. 1890-årene hadde vært fulle av uro preget av misfornøyde bonde- og arbeiderbevegelser. Dette kulminerte i 1898 med store opptøyer over hele landet, blant annet i Milano hvor over 100 mennesker ble drept av militæret som ble satt inn. Fra 1896 og fremover begynte likevel italiensk industri å ekspandere kraftig og dro nytte av internasjonale høykonjunkturer. Dette skjedde spesielt i Milano, Torino og Genova hvor over 60 prosent av den industrielle aksjekapitalen var samlet. Den skapte ny tro på et nytt og moderne Italia, noe som også påvirket futuristene. De vendte seg mot det stadig voksende proletariatet med sine ideologiske programmer og manifeste. Denne økende industrialisering, urbanisering og proletarisering økte forskjellene mellom det moderne og tradisjonelle Italia. Mange, også futuristene, mente at fremveksten av et nytt, energisk og moderne Italia ble holdt tilbake av dødvekten som lå i tradisjonelle holdninger og sosiale strukturer. Også byenes tradisjonelle borgerskap, som holdt fast ved en pre-industriell humanistisk kultur, ble sett på som en bremsekloss i utviklingen mot den moderne industrielle metropolen.⁶² Tidens vitenskapelig fremskritt var uten sidestykke i historien til da. Einstein og Planck hadde åpnet nye måter og dybder i å se verdens fenomener. Morse, Bell og Edison hadde funnet opp helt nye måter å kommunisere på. Marinetti kunne ikke forsones seg med en kunst som ikke reflekterte denne nye innsikten som han mente representerte den totale fornyelsen av den menneskelige sansning av verden. Dette var futurismens formål: å skape en ny psyke for den nye tiden. Derfor var det viktig å engasjere massene i det futuristiske prosjektet og fremprovosere umiddelbare reaksjoner. Betrakteren skulle settes i sentrum. Kulturen skulle ta del i den samfunnsmessige omformingen og bli en del av en politisk kampanje. Derfor inkluderte manifestene alle livets områder, det kulturelle, sosiale og politiske.⁶³

Futurismeforskningen har hatt fokus på futurismens slektskap både med anarkismen og fascismen. Kunstnerne som sluttet seg til Marinetti i begynnelsen av 1910, Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini og Giacomo Balla, hadde alle anarkistiske og sosialistiske sympatier og synspunkter. Dette rimte ikke helt med Marinettis mål om å omdanne Italia til en moderne imperialistisk nasjon. Men kunstnernes frustrasjonen over et sosialistparti som ikke evnet å engasjere massene fjernet barrieren for å slutte seg til den

⁶² Adrian Lyttleton. *Society and Culture in the Italy of Giolitti*. I: Emily Braun, red. *Italian Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988*. (München: Prestel Verlag, 1989.), 23.

⁶³ Caroline Tisdall and Angelo Bozzolla. *Futurism*. (London: Thames & Hudson, 1977), 7-9, 11.

futuristiske ideologien.⁶⁴ Marinetti selv tok fullstendig avstand fra anarkismen, blant annet i sitt skriv *Le Futurisme* i 1911, under tittelen *War, the only Hygiene of the World*, hvor han beskylder anarkistene for å ha et mål om myk hengivenhet i samfunnet, i Marinettis øyne en søster til feigheten.⁶⁵

Det var Henri Bergsons filosofi som lå til grunn for futuristenes vektlegging av vilje til endringer som en grunnleggende drivkraft. Bergsons tanker om *élan vital*⁶⁶, universell ustabilitet, dynamikk og betydningen av intuisjon påvirket futuristene. Det var Bergsons ikke-deterministiske filosofi som appellerte til Marinetti. Det at fremtiden ikke skulle formes av fortidens ubøyelige krefter, men av mennesket her og nå, en viljebasert filosofi, passet svært godt inn i Marinettis politiske program. Bergsons vektlegging av kunstens allmenngyldighet og kreativitetens vitalitet understøttet futuristenes kunstideologi og skapte en forbindelse til samtidens vitenskapelige kunnskap.⁶⁷

2. Umberto Boccioni

Umberto Boccioni (1882 - 1916) ble den ledende billedkunstneren i den futuristiske bevegelsen. Han ble født i Reggio di Calabria i Sør-Italia. Etter teknisk gymnas ville han bli forfatter eller kunstner. Nitten år gammel skriver han en roman. Men i 1901 flytter han til Roma hvor han blir en nær venn av sin jevnaldrende Gino Severini (1883 - 1966) og den noe eldre Giacomo Balla (1871 – 1958). Balla ble deres malerlærer med fokus på moderne divisjonistisk teknikk. Men i hovedsak var Boccioni autodidakt. I sine malerier i perioden før futurismen viser han seg som en intimist og naturlyriker, og han lager familieportretter, hjemmeinteriører, portretter av kunstnervenner og landskap. Folke Edwards viser til at hans stilimpulser på denne tiden først og fremst kommer fra divisjonistene Giovanni Segantini (1858-1899) og Gaetano Previati (1852-1920), og hans lærer Balla, men også blant andre Henri de Toulouse-Lautrec, Anders Zorn, Edvard Munch og Carl Larsson. Etter Roma bodde han en kort stund i Paris for å studere impresjonistiske og post-impresjonistiske stiluttrykk, for så å oppholde seg noen måneder i Russland. Etter noen måneders studier i Venezia kom

⁶⁴ Christine Poggi. *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*. (Princeton: Princeton University Press, 2009), 3.

⁶⁵ F.T. Marinetti. *War, the only Hygiene of the World*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. *Futurism: an Anthology*, 84-85.

⁶⁶ *Élan vital* skriver seg fra Henri Bergsons *Creative Evolution* fra 1907. Vital kraft, eller livskraft. Det viser til selvorganisering og spontan utvikling av former på en stadig mer kompleks måte, en utvikling av impulser som er vital for organismer, herunder også sosiale eller samfunnsmessige organismer eller organisasjonsformer slik man i dette tilfellet kan se det i den fremvoksende metropolen.

⁶⁷ Carolline Tisdall and Angelo Bozzolla. *Futurism*, 21-22.

han til Milano i 1908. Da han kom til Milano, brøt han med den mer småborgerlige idylliske stilen og tidligere temavalg. I sitt nye miljø ble han eksponert for det moderne industrisamfunnets hardere virkelighet. Stilen preges nå av makabre symbolistiske allegorier eller direkte skildringer av en brutal sosial virkelighet med forurensende fabrikkmiljøer og et industriarbeiderproletariat i en ussel eksistensiell situasjon. Det er her han begynner å reflektere over gapet mellom kunstens fjerne virkelighetssyn og vitenskapens grenseløse dynamikk og muligheter. Han etterlyser derfor en kunst som kan bryte med tradisjonene og skape en overbevisende syntese av de løfter som bor i det verdensbildet den moderne vitenskapen bærer med seg. Han vil ha en samtidskunst som er universell og rommer det tragiske, konfliktfylte og sublimt, slik han har opplevd det gjennom Wagner, Nietzsche, Schopenhauer, og for så vidt det modernes evige katastrofe hos Ibsen. Kunstneren kan ikke lukke øynene for en virkelighet som er i endring, han må være visjonær og se fremover. Disse tankene om kunstens muligheter til å skape en moderne bevissthet kommer til syne i hans dagbøker fra årene før 1910. Både som kunstner og teoretiker var Boccioni den tyngste og mest innflytelsesrike av de futuristiske billedkunstnerne.⁶⁸ Det var på hans initiativ at han, Carlo Carrà (1881 – 1966) og Luigi Russolo (1883 – 1947) oppsøkte Marinetti i 1910.

3. Billedkunsten i futuristisk ideologi

Møtet med Marinetti førte raskt til utarbeidelsen av det første *Manifest for futuristiske malere* februar 1910, og senere *Teknisk manifest for futuristisk maleri* april 1910. Disse var skrevet av Boccioni, Carrà, Russolo, Balla og Severini. To senere manifeste om billedkunst ble forfattet av Boccioni alene, *Futuristisk skulptur* i april 1912 og *Det plastiske grunnlag for futuristisk skulptur og maleri* i mars 1913. Det er først og fremst disse fire manifestene som danner grunnlaget for futuristisk billedkunst.

Manifest for futuristiske malere henvender seg til Italias unge kunstnere. Igjen er det oppgjøret med fortiden som står fremst i budskapet. Det er viktig å ta farvel med de stivnede formene i fortidens kunstuttrykk som reflekterer gamle maktstrukturer. Vitenskapelige triumfer har skapt store fremskritt i menneskeheten og frigjort dem som evner å ta dette opp i seg. Dette har skapt en avgrunn mot fortidens underdanige mennesker. Den eneste levende kunsten er den som tar utgangspunkt i de omgivelsene den er en del av. For futuristene gjelder det å hente inspirasjon fra samtidens håndfaste materielle mirakler som skaper fart, representerer nye våpentyper og verdensomspennende kommunikasjon. Det er en hån mot

⁶⁸ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen. Futurismen och 1900-talet*, 151-152.

ungdommen når kunstkritikere hyller den gamle kunsten. De spør: hvor kan man finne arbeidene til de underkjente divisjonistene Segantini og Previati? Man må gjøre slutt på tilbedelsen av fortiden og den gammelmodige imitasjonen. Man må hylle galskap og originalitet. Kunstkritikerne må ignoreres, og ord som harmoni og god smak må fjernes fra kunsten. Kunsten må finne ny temaer og lovprise samtidens liv som er omdannet av den ærerike vitenskapen.⁶⁹

Teknisk manifest for futuristisk maleri sier at futurismens voksende begjær etter sannhet ikke lenger kan tilfredsstilles ved hjelp av tradisjonell form og fargebruk. De handlinger som kunsten vil gjengi kan ikke lenger representere ett øyeblikk som har stoppet opp i den universelle dynamikken. Det er snarere den dynamiske sansningen i seg selv som skal gjengis. Alt er i bevegelse og rask endring. På grunn av at bilder blir hengende igjen på netthinnen, vil gjenstander i bevegelse mangedoble seg. En hest i løp har ikke fire ben, men tjue, og benas bevegelse er triangulær. For å male en menneskelig skikkelse må man ikke male den, men atmosfæren rundt den. Rommet består ikke lenger. Et fortau som ligger dekket av regnvann under et gateløp kan være en avgrunn som gaper ned mot jordens indre. Eksemplene er mange. For futuristene dreier det seg om å sette betrakteren i sentrum av bildet og la den individuelle frihet erstatte den akademiske tradisjonens tvangstrøye. De vil komme tilbake til det livet som tradisjonene har fratatt mennesket. De nye vitenskapene har fornektet fortiden, og det skal kunsten også gjøre og endelig tjene samtidens intellektuelle behov. Men det betyr ikke at mennesket står i sentrum av livet i sin alminnelighet. Menneskets lidelser griper en like mye som en elektrisk lampe som kan føle smerte og skjelve. Fargene skal også frigjøres fra våre konvensjoner og kultur for at de kan være sannferdige mot naturen, ikke muséet. Det menneskelige ansiktet kan fremstilles gult, rødt, grønt, blått og fiolett. Vi reflekterer våre omgivelser, og våre sansninger skal synge høylytt fra lerretene. Konklusjonen på dette blir at maleriet i dag ikke kan eksistere uten divisjonismen (ref. Segantini og Previati). Den blir en medfødt utfyllende komplementaritet som vi ikke kan være foruten. Kunsten blir i sin helhet utledet fra spontanitet og makt. Dette er den nye sensibiliteten.⁷⁰

Manifestet *Futuristisk skulptur*, forfattet av Boccioni, starter med å fastslå at også skulpturen må bryte med fortidens imitasjonsskjema. Man må komme kopieringen til livs.

⁶⁹ Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini. *Manifesto of the Futurist Painters*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 62-64.

⁷⁰ Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini. *Futurist Painting: Technical Manifesto*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 64-67.

Det essensielle i skulpturkunsten er fornyelse og brudd med nakenheten som konsept. Akkurat som i maleriet må man finne et uttrykk hvor flatene gjennomtrenger hverandre og komme frem til en ekstern og indre plastisk uendelighet. Skulpturen må levendegjøre sine objekter ved å vise deres forlengelse i rommet fordi gjenstander ikke lenger kan sees på som adskilt fra hverandre. Alle gjenstander har hverken noen begynnelse eller slutt, men trenger inn i og deler oss opp med sine arabeskeaktige kurver og rette linjer. Å tenke på å frembringe en ny kunst innebærer å identifisere normative påstander som peker i retning av den vei man skal gå og så stå bak disse. Fornyelse må komme gjennom å søke etter en stil for bevegelse, og skulpturen må helt ut forlate de linjer som avgrensner statuen som står for seg selv. Figuren må åpnes opp og omslutte omgivelsene. Omgivelsene må bli en del av den plastiske helheten. Hele den synlige verden skal omkalfatres og skape en intuitiv harmoni. Derfor kan ikke skulpturen ligne noe annet enn seg selv. Her kommer Boccioni inn på det futuristiske begrepet *kraftlinjer* som skal gjelde både for maleriet og skulpturen. Kraftlinjene skal intensivere de estetiske følelsene ved å blande det malte lerretet, eller den åpne skulpturen, med betrakterens sjel, betrakteren som nå skal bli plassert i kunstverkets sentrum. Betrakteren skal bli en del av handlingen. Kraftlinjene sørger for å omslutte og involvere betrakteren slik at han selv blir tvunget til å kjempe med personene i verket.⁷¹

I mars 1913 publiserer Boccioni manifestet *De plastiske grunnlag for futuristisk skulptur og maleri*. Han åpner med å si at deres konstruktive idealisme har hentet sine lover fra de nye visshetene som vitenskapen har gitt futuristene. Oppgaven er å ødelegge fire århundre med italiensk tradisjon og bygge på det potensialet og den energien som ligger i de anti-kunstneriske manifestasjonene som kommer til uttrykk i populærkulturen. Her må futurismen finne de lover som er i ferd med å forme seg selv i den fornyede sensibiliteten. Derfor må de fjerne seg fra fortidens optiske illusjonisme. Kunst finnes ikke, og derfor heller ikke noe skille mellom ulike kunstarter. Alle uttrykk former en arkitektur som skal skape autonome organismer konstruert med abstrakte verdier knyttet til virkeligheten. Kunsten skal rette seg mot atmosfære. Atmosfære er en materialitet som befinner seg mellom gjenstander og forvrenger plastiske verdier. Det skal ikke lenger være en uhåndgripelig størrelse, men bestå av alle de ulike virkningene av lys, skygger og energistrømmer som man kan føle. På den måten kan kunstneren skape en atmosfære som kan formes der hvor det før bare var tomhet, eller hos impresjonistene: tåke. Tåken var det første skritt mot en fysisk transcendentalisme som igjen er et skritt mot persepsjonen av analoge fenomen som hittil har

⁷¹ Umberto Boccioni. *Futurist Sculpture*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 113-119.

vært gjemt for våre avstumpede følsomheter. Ifølge Boccioni kommer man da frem til håndgripelig målbarhet av det som før var et tomt rom. Dette er et nytt aspekt av virkeligheten som danner fundamentet for futuristenes maleri og skulptur. Slik blir det klart hvorfor endeløse linjer og strømninger stråler ut fra deres gjenstander og bringer dem til live i de omgivelsene som er skapt av deres vibrasjoner. Avstandene mellom et objekt og et annet er ikke utelukkende bare tomt rom, men fylles av materielle kontinuiteter med ulike intensitet. Dette er kontinuiteter som røpes med synlige linjer som ikke har noe med fotografisk sannhet å gjøre.⁷² Denne utlegningen fra Boccioni foregriper *Kontinuitetens unike former i rommet* som vi skal komme tilbake til. Futuristenes manifest kom gjerne før kunsten, med unntak av *Sinnstilstander* som ble til parallellt med de to siste manifestene vi omtaler her. De skrev sine estetiske og politiske betraktninger om kunsten og andre samfunnsområder som virket som programmatisk føringer for det de skulle skape senere.

Gjenstander har både kvalitative og kvantitative verdier. Den kvalitative verdien er bevegelse, som er det samme som følelse. Hvert enkelt bildes bevegelse kan ikke deles opp. Futuristene søker etter et tegn, eller en enkelt form, som kan uttrykke kontinuitet som da erstatter det gamle konseptet for oppdeling av handlingene. Han referer her til Bergson som sier at ethvert forsøk på å dele materie inn i enkeltdeler med helt klare avgrensede linjer er en kunstig oppdeling. Likeledes er enhver bevegelse fra et punkt til et annet absolutt udelelig. Boccioni spør seg om de har funnet en formel som kan fremstille kontinuitet i rommet. Svaret er at de fortsatt eksperimenterer, og at det ikke finnes noe bedre felt for deres utforskning enn den berusende moderniteten i det samtidige livet. Slik vil de finne frem til en måte å vise det levende objektet i sin dynamiske vekst. Finne en stil for bevegelse. Et objekt har ingen form i seg selv. Det eneste som kan defineres er linjen som tilkjennegir forholdet mellom objektets vekt (kvantitet) og dets ekspansjon (kvalitet). Dette har ledet futuristene til forestillingen om *kraftlinjer* som kan karakterisere objektet i sin helhet. De er den essensielle tolkningen av objektet. Da kan det heller ikke finnes noen a priori virkelighet.⁷³

⁷² Umberto Boccioni. *The Plastic Foundations of Futurist Sculpture and Painting*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 139-141.

⁷³ Umberto Boccioni. *The Plastic Foundations of Futurist Sculpture and Painting*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 141-142.

IV Orfismen

1. Orfismens begynnelse

Orfismen var en av de mest uklare eller dårligst definerte bevegelsene i det 20. århundrets malerihistorie. Navnet var et påfunn fra dikteren, forfatteren og kunstkritikeren Guillaume Apollinaire (1880-1918) og ble lansert i et foredrag i oktober 1912. Apollinaire var sterkt påvirket av diktere som i det 19. århundre hadde sett på Orfeus som den ideelle legemliggjøringen av poeten hvis sang hadde kraft i seg til å kaste lys over og gi mening til livets mysterier.⁷⁴ For Apollinaire var ikke dette et uttrykk for en hang til gamle myter, men han søkte etter noe som kunne finne en resonans i hans indre bevissthet. Han var beklemt av måten han syntes tiden truet det indre selvet ved å bryte opp den levende kontinuiteten i den indre bevisstheten gjennom å skape eksterne, fragmenterte bilder av en død fortid. For å gjenskape en følelse av integritet i sitt indre selv fant han ut at han gjennom skapende handlinger kunne forvandle fortiden til en del av sin nåtidige bevissthet. Hans erfaring med kraften i den indre kreative handlingen fikk ham til å hevde at dikteren har en makt over ord som både kan skape universet og få det til å forsvinne. Han er som en gud som kan skape et nytt univers hvor han er fri fra tidens trusler.⁷⁵ Som idé og erfaring går disse tankene om en helhetlig bevissthet mellom fortid og nåtid til kjernen av Bergsons simultanitetsbegrep.

Kunstnerne som ble assosiert med denne løse bevegelsen var Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia og Marcel Duchamp og senere Frank Kupka. Apollinaire hevdet at de alle beveget seg i retning av abstraksjon (*peinture pure*). *Peinture pure* innebar ikke nødvendigvis en total abstraksjon, men det skulle gi form til et indre liv og kommunisere følelser direkte med varierende grad av, eller helt uten, referanser til den ytre gjenstandsverdenen. Det var kunstnerens personlige erfaringer og opplevelser som skulle formidles i bildet.⁷⁶

Til å begynne med definerte Apollinaire orfismen som en gren av kubismen. Men han innså snart at den hadde andre kvaliteter og egenart. Han valgte derfor heller å sette likhetstegn mellom orfisme og *simultanisme* og samtidig betegne Blaue Reiter og futuristene som simultanister. Orfisme begrepet ble stort sett ikke akseptert av de utpekte kunstnerne, med unntak av Picabia og Delaunay. Delaunay hevdet senere at Apollinaires hensikt med å

⁷⁴ Orfeus var en legendarisk musiker, poet og profet i gresk mytologi. Han ble tillagt evner til å sjarmere alle levende ting med sin musikk. Orfeus er en av de mest betydningsfulle figurer i vestlig kulturs forståelse av klassisk mytologi og ble brukt eller referert til i mange kunstformer, også poesi og maleri.

⁷⁵ Virginia Spate. *Orphism*, 61-62.

⁷⁶ Virginia Spate, *Orphism*, 1-2.

lansere begrepet orfisme var å presentere den samtidige avantgarden som en enhetlig front. Men i siste halvdel av 1912 sprikte disse kunstnernes uttrykk så mye både i form og innhold at det ikke var mulig å kalle orfismen for et er felles kunstnerisk prosjekt, trass i hyppige personlige kontakter kunstnerne imellom. Men selv om orfisme ikke festet seg som et samlende begrep, så hadde Apollinaire likevel fanget opp et reelt fenomen: en kunst som ville frigjøre seg fra gjenkjennelige fenomener og støtte seg på form og farge alene for å formidle en mening. Dette var et resultat av intense formale eksperimenter. Fra midten av 1912 og frem til utbruddet av første verdenskrig var likevel begrepet i bruk, men mer som et uttrykk som fanget opp oppbrudd og forsøk på nyorientering i en gitt historisk situasjon i et parisisk kunstnermiljø. Sett på den måten kan begrepet representere en inngang til å forstå en prosess i dette miljøet som reflekter et brudd og en aktiv søken etter nye uttrykk som ikke var sammenfallende og konsistente. De ulike eksperimentene i retning av abstraksjon hadde ikke noe felles teoretisk grunnlag, men var snarere et empirisk fenomen. Mangelen på en sterk indre sammenheng mellom disse kunstnernes utvikling mot et ukjent kunstnerisk uttrykk reflekterer derfor snarere de vanskelighetene de strevde med i sine eksperimenter. Idéene var klarere enn det formale fundamentet.⁷⁷

På grunn av disse uttrykksmessige sprikene ble orfistene gitt ulike betegnelser. Delaunay og Leger var opptatt av uttrykk for og betydning av sansning og blir derfor kalt *perseptuelle* orfister. Kupka ville gi uttrykk for en mystisk bevissthet og hans orfisme ble følgelig kalt for *mystisk*. Duchamp og Picabia ville uttrykke psykologiske erfaringer og ble derfor kalt *psykologiske* orfister.

2. En uorganisert kunstretning

De unge malerne og forfatterne i Paris hadde en sterk bevissthet om at denne byen var selv legemliggjøringen av simultanisme, eller simultanitet. De opplevde at simultaniteten ga uttrykk for en tilstand av en uendelig forvandling av fortiden som preget deres kunst ved stadig å finne nye former, ideer, uttrykk og bevissthetstilstander. Samtidig var Paris en verdensmetropol med vide forgreninger til omverdenen, og dens status som kunstmetropol var ubestridt. Dessuten var byen oversiktlig nok til at kunstnerne var nær nok til hverandre til å delta i den intellektuelle debatten og utveksling av idéer innen kunsten. Dette var avantgardens møteplass og konteksten for orfismens fremvekst.⁷⁸

⁷⁷ Virginia Spate. *Orphism*, 1-2.

⁷⁸ Virginia Spate. *Orphism*, 9-10.

Dette var en meget fruktbar periode for kunsten i Paris, ikke bare for malerkunsten. Lisa Dennison peker på 1912 som et banebrytende år. George Braque og Pablo Picassos analytiske kubisme hadde nådd slutten av sin mulighet til å analysere både gjenstander og rom uten å bryte med en kunst som var basert på gjengivelse. Den krisen som da oppsto skapte et rom for innovasjon. Kunstkritikeren og kunsthistorikeren Michel Seuphor kalte i 1912 Paris for et teater uten sidestykke som ga rom for å legge for dagen grenseløse nyskapninger. Det internasjonale kunstnermiljøet i Paris hadde ulike møteplasser. Sentralt i dette miljøet sto Apollinaire som ble kalt den nye avantgardens impresario. Han var samtidens mest respekterte kritiker og dikter og støttet de nye trendene gjennom sitt forfatterskap, sin kritikk og sine ukentlige samlinger som trakk til seg mange fra den samtidige avantgarden. Han var den som først introduserte Picasso og Braque som kubister i 1907 og senere kalte Delaunays kunst orfistisk.⁷⁹

I likhet med futuristene så orfistene på sin kunst som et uttrykk for en moderne bevissthet som ble reflektert i samtidens vitenskap, teknologi, filosofi og ikke minst selve erfaringen av å leve i den moderne verden. Men denne samtidsbevisstheten var så kompleks at den kunstnerisk sett ikke kunne gjengis på tradisjonelle måter med endelige og klart avgrensede objekter på ett sted til en bestemt tid. Derfor ville de i likhet med futuristene uttrykke en simultanitet (*simultanéisme*) - sinnets evne til å fatte den samtidige eksistensen av et uendelig antall værenstilstander, utgjorde en viktig inspirasjonskilde for kunstnerne. Blant malerne avstedkom dette eksperimenter for å uttrykke denne formen for bevissthet i entydige bilder. Orfistene kom snart til at å forsøke å gjengi den moderne bevisstheten var en innadvendt erfaring som ikke kunne finnes i presise bilder, fordi disse bandt dem til en verden av verbale konsepter som de måtte overskride. I troen på disse nye bevissthetsformene fant de en bekreftelse på at de kunne bruke sine kunnskaper om det mystiske og okkulte, noe begrepet orfisme antyder. Det innebar ikke et ønske om å fjerne seg fra den moderne verden, men de mente de måtte ty til et annet ståsted for å skape en kreativ prosess for å trenge gjennom den moderne virkeligheten. Denne bevisste moderniteten kan ikke forklare den nye kunsten. Det krever at man forstår noe av kunstnernes kreative prosess og betydningen av den kjensgjerning at de abstrakte strukturene ble skapt i deres tidligste arbeider og gikk forut for deres spesifikke modernistiske billedspråk. Opprinnelsen til bildene lå dypt i kunstnernes underbevissthet, og når de ble dem bevisste, ble de i stand til å klargjøre og forsterke dem og forsvare dem som noe som kommuniserte essensielle sannheter. Gjennom å utforske sin egen

⁷⁹ Lisa Dennison. 1912. I: *The Guggenheim Collection*, s. 95-139. (New York, N.Y.: Guggenheim Museum Publications, 2006), 95-96, 102.

bevissthet mente de at de kunne nærme seg bevissthetstilstander som var meningsfulle for andre.⁸⁰

Et av de viktigste aspektene ved orfismen var å kunne uttrykke en ikke-konseptuell erfaring. Orfistene fant den bevissheten de søkte i selve maleprosessen, enten gjennom å improvisere direkte på lerretet, eller, som Delaunay, i prosessen med å utvikle et tema fra et lerret til et annet. I denne prosessen la de sin intellektuelle og konseptuelle bevissthet til side, nærmest glemte seg selv, og ble helt absorbert i hvordan et uferdig materiale kan danne en struktur. Gjennom å stille ut bildene lå det også en antagelse om at den erfaring de selv hadde gått i gjennom i prosessen med å skape bildet, også ville være relevant for andre, at betrakteren kunne leve seg inn i hvordan en struktur utvikler seg i maleriets egen rene og destillerte form og oppnå en bevissthet lik kunstnerens. Slik oppfattet orfistene abstraherende kunst som noe som ga kunstneren, og til en viss grad betrakteren, en årvåkenhet om hvordan hans egen bevissthet virket.⁸¹

3. Robert Delaunay - persepsjonist og simultanist

Robert Victor Felix Delaunay ble født i Paris 12. april 1885 i en velstående, kultivert og mondén familie med aristokratiske røtter. Dette satte ham i stand til å starte en karriere som kunstner uten å bekymre seg for sin økonomiske situasjon. Han viste ikke noen spesiell akademisk interesse og gikk ut av skolen sytten år gammel for å gå i lære hos en teatermaler i Belleville. Etter to år der fortsatte han sin utvikling på egen hånd ved å male i naturen og ikke minst å studere og imitere de siste trendene i de årlige salongene og kunstgallerier i Paris.⁸²

Høsten 1905 ble et vendepunkt i Delaunays malerkunst. Han ble kjent med den neoimpresjonistiske fargemetoden og Chevreuls naturvitenskapelige analyse av lys og farge som satte sine spor i hans malerier i perioden 1905-07. Slik ble han for første gang opptatt av problemer som skulle prege hans kunstneriske tenkning fullt ut i senere år: lys, farge og komposisjon. Han utviklet en fargebruk som avviker fra det naturlige og begynte å eksperimentere med mosaikkstrukturer med rettvinklede fargeflekker. Men disse flekkene er såpass store at de ikke frembringer optiske virkninger slik for eksempel Seurat arbeidet seg frem til. Et eksempel på denne teknikken er *Portrett av Wilhelm Uhde*⁸³ fra 1907. Delaunay

⁸⁰ Virginia Spate. *Orphism*, 3-5.

⁸¹ Virginia Spate. *Orphism*, 5-6.

⁸² Matthew Drutt. *Simultaneous Expressions: Robert Delaunay's Early Series. I: Visions of Paris. Robert Delaunay's Series.* (Berlin: Deutsche Guggenheim, 1997-98), 17

⁸³ Wilhelm Uhde (1874-1947) var en innflytelsesrik kunstkritiker, kunsthandler og samler som virket i Paris frem til første verdenskrig.

utviklet i årene 1905-06 et nært vennskap med Jean Metzinger som han delte sin interesse for neo-impresjonismen med. Det er også i disse årene at han begynte å bli aktiv i det parisiske kunstnerlivet. I 1904 stilte han for første gang ut i *Artistes indépendants* som var en årlig utstilling uten jury. Her stilte han ut regelmessig frem til første verdenskrig. I disse årene, da han begynte å stille ut, ble Delaunay også en del av et kunstnermiljø hvor han traff Uhde, Max Jacob, Apollinaire, Fernand Léger og senere Henri Rousseau, som han ble en meget nær venn av. Senere ble kretsen betydelig større.⁸⁴

I 1908 traff han den russiske kunstneren Sonia Terk i Gallerie Wilhelm Uhde. Hun var da gift med Uhde. De hadde et ekteskap som var basert på vennskap og felles kunstnerisk interesse. Delaunay og Terk fant etter hvert sammen med sine sterkt sammenfallende kunstsyn og ble nære venner. De tok hyppige spaserturer sammen i området rundt Eiffeltårnet. Det hadde nesten en magisk tiltrekningskraft på begge. For den 20 år gamle Delaunay ble dette starten på et nærmest mystisk forhold til denne enestående konstruksjonen. Sonia Terk ble skilt og giftet seg med Delaunay i november 1910, og Eiffeltårnet ble hans hovedmotiv i svært mange år. I sitt ekteskap forble de kunstnerisk svært nære og utviklet sitt felles billedspråk. I følge Vriesen betydde hun meget for Delaunays kunstneriske utvikling.⁸⁵

Orfistene var ikke bare samlet i én gruppe, men frekventerte ulike kunstnermiljøer i Paris. Mange av disse miljøene var inspirert av Henri Bergsons simultanitetsbegrep. Hans vektlegging av stadige endringer og tidsprosesser kom inn i kunstkritikken gjennom en artikkel av Apollinaire i 1908. Men denne hadde et dikterisk tema. Ifølge Spate var det Jean Metzinger som først tok opp begrepet i malerkunsten i en artikkel hvor han omtaler at bildet i Braques malerier på den tiden utvikler seg hos betrakteren over tid, og at bildet ikke lenger er en død del av rommet. Han mente derfor at bildet må erfares over tid og at øyet hele tiden søker måter å skape stabile gjenstander ut av visuelle spor i bildet, men komposisjonen er flertydig og uklar slik at figurene ustanselig blir gjort om til rom. Flaten som går innover kommer ut igjen og gjenstandene går over i en uendelighet av skiftende plan. Figurene i bildet kan ikke isoleres i rommet eller festes til tiden. Ønsket om å uttrykke simultanitet var et av de viktigste utviklingstrekk i kunsten på denne tiden, spesielt innenfor den nonfigurative kunsten. Dette ønsket bunnet ifølge Spate i forsøk på å gi uttrykk for en endring i bevisstheten som svar på en oppfatning av at sekvensielle tankemønstre og uttrykk ikke strakk til for å forstå helheten og kompleksiteten i livet, og ikke minst det moderne urbane livet hvor følelsen hersket at alt hang sammen. I perioden 1910-11 forsøkte Gleizes, Metzinger, Le

⁸⁴ Gustav Vriesen og Max Imdahl. *Robert Delaunay – Licht und Farbe*, 17-21.

⁸⁵ Gustav Vriesen og Max Imdahl. *Robert Delaunay – Licht und Farbe*, 24-25.

Fauconnier Léger og Delaunay for første gang å uttrykke simultane erfaringer på lerretet. De forsøkte å gjøre det ved å stille adskilte gjenstander eller synsvinkler overfor hverandre slik at de samlet kunne gi uttrykk for en kompleks eller sammensatt opplevelse. Denne akkumulerende eller enumerative teknikken var fremherskende frem til slutten av 1912. Men de kom til at den ikke var tilstrekkelig for å kommunisere en oppfatning av en simultan tilstand av ulike sider ved en gjenstand. Resultatet ble snarere at det viste kunstnerens suksessive analyse av enkelthendelser eller synsvinkler, noe som egentlig er en fragmentering av en helhetlig erfaring og går imot Bergsons tanker om simultanitet. Spate påpeker at disse første forsøkene på å uttrykke simultane erfaringer kan skrive seg fra futuristenes tidlige idéer om å bruke filmteknikker i sitt uttrykk.⁸⁶

Delaunays brudd med kubismen kommer i 1912 med *Vindusserien* som består av i alt 22 bilder. Hughes hevder at dette ble hva han selv kalte sitt sanne, estetiske skritt fremover mot en moderne kunst som representerte en reaksjon på akademismen og det han kalte forvirringen i tidlig kubisme.⁸⁷

I det som kan kalles høydepunktet i hans orfistiske periode, 1912-1914, synes Delaunay å støtte seg på alle de tre områdene som lå til grunn for kunnskapen om simultanitet og som er behandlet tidligere. Det første med utspring i Michel Eugène Chevreuls farge teori som førte til loven om fargenes simultane kontrast. Dette ledet til Delaunays begrep *Simultanéisme*, og fikk ham til å eksperimentere med å skape dybdeeffekter og bevegelse i billedrommet ene og alene gjennom å kontrastere farger på ulike måter. Farge blir både form og tema.⁸⁸ Dette kalte han fargenes simultane kontrast. Det andre er moderne teorier om synet som resultat av en fysiopsykologisk prosess slik Hermann von Helmholtz utformet det, hvor han påviste at sansene aktivt produserer sensorisk informasjon. Dette bryter med idéen om det todimensjonale *camera obscura* som rådet fra det 15. til det 18. århundre hvor man mente at lyset sender signaler som blir passivt mottatt av hjernen. Oppfatningen var at disse signalene er objektive og blir mottatt uten noen som helst bearbeiding i hjernen. Med von Helmholtz blir individet en aktiv medspiller i å bearbeide og skape inntrykk. Todimensjonale, inverterte, binokulære optiske data, fri for romlige persepsjoner, blir omdannet og opplevd med dybde og som objekter med bakgrunn.^{89 90} Det tredje området er Henri Bergsons

⁸⁶ Virginia Spate. *Orphism*, 19-22.

⁸⁷ Gordon Hughes. *Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's 'First Disk'*, 307.

⁸⁸ G.H. Hamilton. *Painting and Sculpture in Europe 1880 to 1940*. I: Nikolaus Pevshner, red. *The Pelican History of Art*. (Hammondsworth: Penguin Books, Ltd., 1967), 168-69.

⁸⁹ Gordon Hughes. *Coming into Sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision*, 89.

⁹⁰ Gordon Hughes. *Envisioning Abstraction*, 309-311.

simultanitetsbegrep og hans postulat om at våre sanser krever læring, noe som også var von Helmholtz' funn. Bergson la vekt på effekten av stadige endringer og tidsprosessene som fører til en udelelig kontinuitet i erfaringene.⁹¹

De perseptuelle orfistene Léger og Delaunay la grunnlaget for sine non-figurative malerier midt på 1912. Léger malte det han kalte sin abstrakte serie i rene kontraster, og Delaunay utviklet sine bilder basert på rene fargeforbindelser. Denne utviklingen var ikke konsekvent og målrettet. De hadde ikke hadde sett for seg at de skulle ende opp i abstraksjon, eller nær abstraksjon, men kom frem til det etter å ha eksperimentert seg frem for å uttrykke former for bevissthet som de også hadde forsøkt å nå på andre måter. Naturlige gjenstander kan fortsatt kjennes igjen i komposisjonene, men strukturene i disse arbeidene er ikke naturalistiske. Delaunay hadde forlatt bruken av naturalistiske konstruksjoner for å gjengi rom og lys, og brukt gjenstander, ikke så mye for deres egen del, men som elementer som skulle bidra til den fysiske spenningen i arbeidene. Noen arbeider ble også laget helt uten spor av gjenstander, men skapt med gjenstander eller strukturer som ikke hadde rot i noen visuell virkelighet, men skapt utelukkende av kunstneren slik Apollinaire ønsket at orfismen skulle fremstå.⁹²

Delaunay og Léger var begge opptatt av den indre opplevelsen av sansning. Her var de sterkt påvirket av impresjonistene og Cézanne, kunstnere som fant mening gjennom perseptuell erfaring. De trodde at dyp og grunnleggende erfaring kunne nåes gjennom persepsjon, og at *peinture pure* også kunne skape et virkelig dyptgående engasjement hos betrakteren og skape en intens bevissthet omkring livets innerste vesen, dets bevegelse, energi og dynamikk. Delaunay og Léger så store muligheter i det potensialet de mente lå i deres nye oppdagelser for å befri mennesket fra de tradisjonelle stenglene som de syntes tid og rom innebar. Dette ville lede til en ny realisme som forklarte hva de mente var en fundamental bevissthetsform, en bevissthet om selvets eksistens som kunne finnes i en perseptuell eksistens som ble klarere og klarere gjennom en konseptuell, lært erfaring.⁹³ Dette er tanker med klar referanse til von Helmholtz' fysiopsykologiske teorier.

Delaunay var ikke på noe tidspunkt opptatt av gjenstandenes rent fysiske egenskaper. Men påvirkningen fra impresjonismen og møtet med Vasilij Kandinskijs og Frank Kupkas ikke-taktile kunst synes å ha influert ham til å bruke kubismen til å virkeliggjøre sitt mer grunnleggende mål om å få frem det immaterielle. Den syntesen han kom frem til, synes å

⁹¹ Virginia Spate. *Orphism*, 33, 185, 200.

⁹² Virginia Spate. *Orphism*, 160.

⁹³ Virginia Spate. *Orphism*, 160-61.

være influert av både kubismen og impresjonismen. Fra impresjonismen lærte han å bruke fargene konstruktivt uten å ta med seg gjenstandenes spenninger slik han kjente det fra kubismen. Fra kubismen lærte han å improvisere uten å være bundet av naturlige former og å flette sammen lys og mørke, transparente og opake flater slik at de danner bølgende bevegelser som utvikler seg simultant over flaten og inn i dybden. Dette var mobile og flertydige strukturer han tok med seg etter at han hadde erklært seg ferdig med kubismen mot slutten av 1912 og tatt avstand fra å bruke enhver referanse til gjenstandsrelaterte former. Han ble også kritisk til neo-impresjonismen fordi han mente at dens naturalisme forhindret en konstruktiv bruk av simultane kontraster. Han var kommet til at den eneste måte å strukturere et maleri på var gjennom å bruke fargenes simultanitet ved hjelp av simultane kontraster og alle de forskjellige intensiteter som kommer fra fargene i henhold til deres uttrykk i den bevegelsen de uttrykker. Her bruker han Chevreuls henvisning til samspill mellom farger som er stilt overfor hverandre. Dette oppstår underveis mens han maler, og han skaper komplekse billedmessige strukturer ved å observere effekten av fargenes forbindelser mens han arbeider med bildet. Virkningen av denne metoden kan vi se i fargeintensiteten i Bilde 3. Her har han klart å modulere de opprinnelig flate overflatene ved å male enten lag med kontrasterende, eller nært forbundne farger, over dem og på den måten gjøre de mørkere fargene mer resonante, og de lysere mer lysende, og hele tiden intensivere den flertydige mobiliteten i bildets helhet. Hele bildet formes av disse forholdene mellom fargene og fargelagene som endrer seg med øyets bevegelser, og når øyet ikke kan finne noe punkt å hvile på siden fargene perseptuelt sett ikke på noen tid kommer til hvile i en stabil tilstand, blir vi absorbert i en endeløs bevegelse. Dette er fysiologisk betingede reaksjoner. Men Delaunay la noe mer i det. Han bygget opp sine malerier slik at ingen farge kan betraktes isolert, men bare bli sett simultant med alle andre. Han mente at å bli trukket inn i en slik billedmessig simultanitet kunne avstedkomme et intuitivt grep på simultaniteten, helheten i all eksistens.⁹⁴

⁹⁴ Virginia Spate. *Orphism*, 195-197.

V Verkanalyse

1. Robert Delaunay

Eiffeltårnet (bilde 1.) er malt i et stort format. Bildet har et voldsomt uttrykk, noe som også understøttes av størrelsen. Det er ingen tvil om at vi ser Eiffeltårnet. Det nærmest sprenger seg gjennom en struktur av bygårder som danner flanker og draperer seg som gardiner på hver side. Slik rammer de inn hovedmotivet i bildet. Nederst i bildet ser vi også bygårder som nærmest blir trampet i stykker av tårnets ben. Tårnet er i bevegelse på sine fire føtter gjennom bylandskapet i en atmosfære av skyer som fra en eksplosjon. Det trenger seg frem mot oss. Samtidig sprenger tårnet seg ut av rammene på toppen av bildet. Strukturene er gjenkjennelige, men ikke naturalistisk gjengitt. De er delvis forvrenget. Billedmessig kan uttrykket bringe tankene hen på analytisk kubisme med fragmenterte flater. Men vi ser ikke uten videre objektene fra flere sider på én gang med flere plan satt opp mot hverandre. Det brutte inntrykket opererer nesten helt todimensjonalt til tross for inntrykket av at tårnet trenger seg fremover og på vei ut av bildet. Skyene og bygningene på hver side skaper et begrenset dybdeperspektiv, og skyene skaper et dynamisk inntrykk. De river tårnet løs fra omgivelsene. Det voldsomme, kaotiske og destruktive kan virke som om det har et åndelig slektskap i futurismen. Men det ser ikke ut til å være verken futurisme eller kubisme, men kanskje heller inspirert av kubismens brutte flater, og futurismens destruktive sinnelag. Her har Delaunay skapt et billedmessig uttrykk med mye mer spenning og dynamikk enn tidligere. Han rammer inn det åpne rommet med bygninger som smalner inn flaten som de lineære bevegelsene utspiller seg på. Det skaper mer intense billedmessige konflikter mellom de ulike elementene. De skarpt vinklede formene som representerer lysets krefter er sterkere enn i tidligere bilder. De gjennomborer tårnet og slår tilbake mot bygningene rundt, kaster jordbundne former opp i luften og splitter faste former.

Delaunay malte i serier. Det var ti malerier i Eiffel-tårn-serien fra denne perioden. Han malte dem fra hukommelsen mens han oppholdt seg på landet. Slik kunne han stå friere i å utvikle sine komposisjoner og umiddelbart trekke på erfaringene og opplevelsen fra tidligere malerier og respondere på hvordan han så bildets form vokse frem på lerretet.⁹⁵

Fargebruken er vesentlig sterkere enn det som var vanlig i analytisk kubisme.⁹⁶ Tårnet er holdt i rødt, gult, sort og gråtoner. Skyene rundt tårnet er grå, ispedd gult, grønt, blått og

⁹⁵ Virginia Spate. *Orphism*, 172-73.

⁹⁶ Fargene på tilgjengelige reproduksjoner varierer og er til dels ganske utydelige. Fargebeskrivelsen vil derfor være mangelfull.

antrasitt. Bygningsmassen er i mørkere toner på siden og lysere nederst. Bygget på høyre side tar opp i seg fargene i tårnet, og nederst går fasadene i lysere beige og gultoner, med unntak av noe som kan være en endevegg som er i sort. Lys, farger og kontraster skaper liv og dynamikk i hele bildet.

Ved å velge byen som tema og fremstille den på en måte som var dynamisk og i utbrudd, lå Delaunay forut for sine samtidige. Med enkelte unntak var kubismens temaer tradisjonelle, landskap, stilleben, portretter og aktstudier. Ved å velge det urbane miljøet som tema med en mye sterkere utstråling enn impresjonistene stilte han seg i en særstilling blant samtidens malere. Men han var ikke uten inspirasjon og påvirkning. Men den kom fra litteraturen. Flere, men kanskje først og fremst Jules Romain, gjorde ære på byen i sine forfatterskap rette etter århundreskiftet. For Romain ble byen symbolet på selve tilværelsen. Hans idé var at ens egen bevissthet innordner seg et steds dominerende energi, hvor byens inntrykk og alt og alle er forbundet med hverandre. Romains idéer hadde også gjort inntrykk på Marinetti som hadde en visjon om moderniteten som var fylt av byens språk, med den brølende bilen som en hyppig brukt metafor. Delaunays Eiffeltårn-serie kan synes å ha et visst slektskap med futurismens vokabular med kaos og ødeleggelse, og det har alltid vært en debatt hvorvidt dette har vært tilfelle, noe Delaunay hårdnakket benektet. Han hevdet i stedet at futurismen var en mekanistisk bevegelse uten vitalitet. På denne tiden var Delaunay drevet av et behov for bevegelse. Han ville utvikle en kunst som gjorde slutt på kjente metoder hvor det statiske blir erstattet av dynamikk og formens kontinuitet blir smadret gjennom å bryte opp rommet. Det var noe av dette han ville med Eiffel-tårn-serien, som så ble kalt hans destruktive periode. Dikteren Blaise Cendrars sa om denne serien at Delaunay ville vise Paris simultant og innlemme tårnet i dets omgivelser.⁹⁷

Simultane vinduer, andre motiv, første del (bilde 2.) Delaunay begynte på Vinduserien i april 1912. Den ble på i alt 22 bilder skapt på mindre enn ett år. På denne tiden og frem mot første verdenskrig ble det i billedkunsten skapt et visuelt vokabular som var langt mer revolusjonerende enn det realistene, impresjonistene og neo-impresjonistene hadde utviklet tidligere. Delaunay ville uttrykke energien i raskt skiftende moderne urbane miljøer på en helt ny måte. Metropolen skulle sammenfattes i et energifelt som representerte dens visuelle særtrekk. Billedflaten ble et handlingsfelt, en komprimert observasjon. Dette ble inspirasjonen og kilden for Delaunays studier i det simultane.⁹⁸ Han brukte vinduet som en

⁹⁷ Matthew Drutt. *Simultaneous Expressions: Robert Delaunay's Early Series*, 27-28.

⁹⁸ Richard R. Brettell. *Modern Art 1851 – 1929. Capitalism and Representation*. (Oxford: Oxford University Press, 1999), 100-102.

sentral metafor for å distansere seg fra enkelthendelser. Samtidig ble det et objekt i seg selv der det rammer inn synsfeltet. Etter å ha hatt Eiffeltårnet som hovedmotiv i Eiffel-tårn-serien med sine større formater i en ganske brutal og destruktiv form fra rundt 1910 begynte han på Vindu-serien og det som han kalte for sin konstruktive periode. Dette ble en periode preget av en strengt disiplinert utforskning av sine metoder. Selve håndverket, i tillegg til den kreative utforskningen av sitt nye uttrykk og metode, preget denne perioden.⁹⁹

Vindu-serien ble et gjennombrudd for Delaunay etter at han i tre år hadde strevet med å overkomme linjens hegemoni over fargene. Han kom frem til et helt annet uttrykk som frigjorde ham og gjorde det mulig å bruke fargene konstruktivt. Det var flere faktorer som bidro til dette. Delaunay hadde tidligere studert Seurats fargebruk og måte å konstruere billedflaten på med å få frem lys gjennom harmoniske fargekontraster. Seurat var påvirket av Chevreuls farge teorier om simultane kontraster, og Delaunay mente at han videreførte dette arbeidet. Delaunay var også påvirket av Kandinskij's bevegelse i retning av abstrakte uttrykk i arbeider som ble vist på *Salon des Indépendants*. I *St. Georg II* fra 1911 viste Kandinskij at form kunne defineres gjennom rene farger. Prinsipper for fargebruk og harmoni kunne erstatte linjer og volum i oppbyggingen av bildet. Våren 1912 skrev Delaunay til Kandinskij at han var inspirert av hans siste arbeider, og gjennom sin utforskning av fargenes gjennomskinnelighet hadde han oppdaget fargenes bevegelse. For ham ble dette simultanisme og simultanitet, og således nøkkelen til å gjengi former dynamisk.¹⁰⁰

Med *Simultane vinduer* og resten av Vindu-serien begynner Delaunay å frigjøre seg fra det figurative og nærme seg en total abstraksjon, men vi aner fortsatt konkrete objekter. Vi ser Eiffeltårnet reise seg som en mørk skygge midt i bildet. Tårnets nedre del antydes med svingen i det gule feltet på høyre side, med en mørk base under, og en overgang mellom grått og blått nederst til venstre. Men her går konturene i oppløsning. Det kan synes som om tårnet står på en udefinerbar base, og at den mørke toppen reiser seg stolt mot himmelen. Rundt tårnets topp er fargene mørke, blått og sort, mens det på sidene er brukt varmere farger, oransje, gult, grønt og rosa. Til høyre er det et mindre lyst felt i grønt, ispedd rosa. Det lyse feltet øverst til venstre finner sin motpol i farge og tyngde nederst til høyre. Dette danner en diagonal som skaper et inntrykk av at tårnet trekkes oppover og mister kontakt med den udefinerbare basen. Når fargefeltene skaper en rytmisk veksling mellom ugjennomsiktighet og transparens, lys og mørke, er hensikten at de skal oppfattes simultant og på den måten skape både bilde og rom i komposisjonen. Det blir en ren optisk erfaring. Dette er Delaunays

⁹⁹ Matthew Drutt. *Simultaneous Expressions: Robert Delaunay's Early Series*, 36

¹⁰⁰ Matthew Drutt. *Simultaneous Expressions: Robert Delaunay's Early Series*, 37.

nyskapning, en hittil ukjent vekt på farger oversvømmet av lys som det eneste element for å bygge opp komposisjonen. Her ville Delaunay skape en dynamisk kunst hvor visse fargekombinasjoner i harmonisk kontrast til hverandre kan skape bevegelse i lyset. Betrakteren vil da oppfatte en direkte effekt av farge og lys i ett enkelt øyeblikk som en enkeltstående simultan erfaring.¹⁰¹ Delaunay deler opp den helt todimensjonale flaten i avgrensede fargefelt, noen i nesten geometriske firkanter, andre har en mer buet form. Feltene er ikke malt i én helt ren farge. De er holdt i sjatteringer av samme farge slik at de skaper kontrast til feltene ved siden av. Feltene gir et transparent inntrykk med et tydelig skinn i overflaten. De får et eget spill i den todimensjonale overflaten.¹⁰² Det mer beskjedne formatet gjør bildet mindre overveldende enn Eiffeltårnserien og åpner for en større nærhet og kontemplasjon.

Med Vindu-serien kommer Delaunay enda et skritt videre i sin utforskning av *peinture pure*. Med vinduene har han funnet en ny uttrykksform som han beskriver som vinduer som åpner opp for en ny virkelighet. Han trekker på en rekke kilder som er nye for ham, blant annet Leonardos da Vincis skrifter, Mallarmés dikt «Fenêtres», og muligens Goethes fargelære. Dette var også denne tiden Delaunay var mest nær Apollinaire. Spate mener det er sannsynlig at hans malerier i rent lys sto i en viss gjeld til Apollinares dikteriske bilde av lyset som den ytterste konstruktive kraft. Disse rike og mangfoldige kildene ga Delaunay styrke og selvtillit nok til å videreutvikle fremstillingen av lys alene og å gå fra en heller bokstavtro modernisme til en nesten mystisk. Dette kommer frem i to artikler sommeren 1912, «La Lumière» og «Réalité, peinture pure», hvor han kritiserer kubistene og futuristene for basere sin kunst på en verden av gjenstander.¹⁰³

Første bilde. Simultane vinduer. By andre motiv første del (bilde 3) ansees av mange for å være det mest vellykkede i Vindu-serien. Gustav Vriesen kaller det juvelen i Delaunays oeuvre. Han fremhever dets krystallinske, nærmest magisk lysende romlighet som blir ytterligere aksentuert gjennom at bildet fortsetter fra lerretet over på rammen hvor fugene spiller med i fasettvirkningen. Bruken av rammen representerer i seg selv en grenseoverskridelse av det tradisjonelle maleriets form og skaper en ny enhet. Sannsynligvis kom idéen med å bruke rammen underveis. Det vil passe med Delaunays måte å arbeide og utvikle sine temaer på.¹⁰⁴

¹⁰¹ Lisa Dennison. 1912, 117.

¹⁰² Virginia Spate. *Orphism*, 196-97.

¹⁰³ Virginia Spate. *Orphism*, 187-88.

¹⁰⁴ Gustav Vriesen og Max Imdahl. *Robert Delaunay – Licht und Farbe*, 46.

Delaunay malte dette bildet under et opphold i Chevreuse-dalen våren 1912. Det er fylt av rike og strålende farger som nå var blitt fremtredende i hans arbeider. Han hadde overvunnet den koloristiske tilbakeholdenheten fra tidligere stadier i sin utvikling. Fargenes lysende spill får motivene i bildet, gardinene, vindusruten og utsikten til byen, til å smelte sammen. Gjennom å komponere med brytning og demontering av form og farge oppnår Delaunay en abstrahering og slepen krystallin struktur i lyset av det reflekterende vindusglasset og de skaper byggsteinene i en konstruksjon av vektløs fasthet. I bildet opptrer referansene til gjenstander bare enkeltvis og meget forenklet avtegnet. Nederst i bildet ser vi antydninger av vinduer og tak. Over troner den slanke grønne silhuetten av Eiffel-tårnet. Med både tårnet og deler av et bybilde i syne innfører Delaunay et flertydig perspektiv. Vi ser byen fra toppen av Eiffel-tårnet, samtidig ser vi tårnet fra siden. Fra toppen av tårnet skuer vi ut på en nesten ikke gjenkjennelig og uryddig samling av bygninger. Vi blir tvunget til å oppfatte fragmenter som leder oss til å bruke hukommelsen og referanse til kjente elementer for å sette sammen et forståelig bilde over tid. Hukommelsen, eller vår kunnskap, strir med persepsjonen for å få bevisstheten til å arbeide seg frem til et forståelig bilde av Paris. Ved å åpenbare en synlig struktur krever dette utsynet ovenfra at sinnet arbeider sammen med øyet i en prosess med visuell fortolkning. Hjernen skiller ut og regrupperer, beveger seg mellom gjenkjennelige fragmenter og deres plassering i hele strukturen, og må finne vei mellom det som er kjent og det som er ukjent for å skape en mening. Visuell persepsjon, slik det oppleves fra toppen av Eiffeltårnet, blir til en prosess som finner sted over tid mens hjernen setter sammen alle delene i et visuelt puslespill idet den beveger seg mellom hukommelsen av tidligere erfaringer og det som er gitt for synet.¹⁰⁵

Det er toppen av tårnet som er mest tydelig mens bunnen løser seg opp i lyse fargefelt. Tårnet inntar en stabiliserende midtstilling. Denne stabiliteten forsterkes av rammen. Sidene av rammen er holdt i mørkere sjatteringer, men linjene fra lerretet fortsetter ut i den bemalte rammen. Innerst ligger lerretet og rammen på samme nivå. Men rammen faller av og fremhever på den måten, sammen med kontinuiteten i linjene, lerretets antydninger av gjenstandene. De noe lysere fargene bidrar også perseptuelt til at selve lerretspartiet trer frem i et svakt relieff hvis fasettform samsvarer med den krystallinske strukturen. De mørkere fargetonene i rammen er lagt tynnere på og treet i den ugrunnete rammen blir synlig i visse partier. Bildet domineres av rene farger, og vekselvirkningene mellom komplementærfargene danner grunnpilarene i dets oppbygging. Hele palettens uttømmende samspill blir renere mot

¹⁰⁵ Gordon Hughes. *The Simultaneity of Robert Delaunay's «First Disk»*, 314-316.

midten og oppover. Gult og fiolett kommer ut på siden, og oransje rammer inn feltene i dype blåtoner og skaper en ramme rundt tårnets grønne silhuett. Den grønne silhuetten trer frem som et svar på de røde feltene. Noen farger stilles i kontrast, andre glir over i hverandre i tilliggende fargeverdier, blant annet brune og fine gråtoner, i et mangfold av sjatteringer etter intensitet og temperatur. Dette får frem spenninger, bevegelse og dybde i fargene. Delaunay har gått vekk fra en lineærperspektiv fremstilling. Grensene mellom flatene kommer ikke frem som et resultat av en tegning. Det er fargene i sin mengde, bevegelse og innbyrdes forhold som skaper bildet. Rommet oppstår uten tegning og modellerende lys og mørke, utelukkende ut av fargenes dynamikk. Slik både lukker og åpner billedflaten seg. Ved hjelp av flate og dybde opphever fargene denne motsetningen. Lyset kommer ikke lenger fra en ytre belysning inn på bildet, men ut fra fargene. Gjennom å oppheve det tradisjonelle perspektivet er denne muligheten fjernet. Lyset kommer også ut fra de ikke-statiske fargene som beveger seg og blir forsterket eller dempet i sin vekslende påvirkning. Dette bildet, hvor bevegelse, rom og lys utfolder seg fra farger, kaller Delaunay *simultanéisme*, siden det baserer seg på virkningene fra simultane kontraster som oppstår gjennom at rene farger opptrer ved siden av hverandre på samme tid, uten å blande seg i øyet. Dette er hans måte å applisere sin forståelse av Eugène Chevreuls teorier. Det betyr likevel ikke at Delaunay holdt seg strikt til Chevreuls vitenskapelige utlegning. Hans vitenskap ga heller Delaunay intellektuelle impulser til å modne sin egen kunstneriske utvikling til et nytt, og på mange måter, endelig avklart nivå. Med unntak av bildet *Le premier disque* (1913), spiller resten av hans produksjon på de samme uttrykk og fargebruk. Hans egne skriftlige utlegninger er spontane og til tider motsetningsfylte, og representerer ikke noe fullstendig lukket vitenskapelig system.¹⁰⁶ Forfatterskapet om farger er intuitivt, selv om inspirasjonen er vitenskapelig. Det er tilfeldige utsagn som knytter seg til en tro på at farger er et fenomen i seg selv med sin egen styrke til å skape både uttrykk og form. Han skriver at maleri er en ren visuell kunst som ikke er avhengig av intellektuelle faktorer, og at selve det å sanse ligger i det fargede lysets effekt på øyet.¹⁰⁷

2. Umberto Boccioni.

Byen reiser seg (bilde 4) ble ferdig i april 1911 etter nesten et års arbeid med skisser og studier. Dette er det første store bildet Boccioni gir seg i kast med som futurist og det har

¹⁰⁶ Johannes Langner. *Zu den Fenster-bildern von Robert Delaunay. I: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Band 7.* (Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co. Verlag, 1962), 76-77.

¹⁰⁷ Herschel B. Chipp. *Orphism and Color Theory*, 58-59.

blitt stående som et symbol på den futuristiske revolusjonen. Riktignok holder formspråket fortsatt fast ved tradisjonene i valget av et sosialt rettet tema som det byggeplassen representerer. Bildet har også elementer av figurativ formalisme i bakgrunnen i form av husene som er under oppføring. Her har ikke Boccioni helt gitt slipp på linjen som et konstruktivt element. Men bildet er likevel en nyskapning og representerer starten på en helt ny utvikling for Boccioni og det futuristiske maleriet.¹⁰⁸

Bildet ser ved første øyekast kaotisk ut. Midt i bildet ser vi en dominerende masse som ved første øyekast kan virke udefinerbar. Det viser seg å være en hestekropp, dominerende fremstilt med former i oppløsning. Kroppen er malt i rødt, blått og fiolett. Det blåfiolette feltet tar form av vinger som spenner seg for å fly. I fortsettelsen av denne massen ser vi hestehodet som bøyer seg nedover mot bakken idet kroppen ser ut til å spenne fra for å slite seg løs. Det er holdt i rødt og noe gult. Det ser ut som hesten forsøker å sprengte seg frem mot venstre. Videre mot venstre ser vi en noe mindre hest med hodet motsatt vei. Manen og hodet på denne er malt i flere farger, først og fremst gult og beige. Bak denne hesten ser vi et mindre hode av en hest som steiler. Den er malt i rødt. Til venstre i forgrunnen ser vi tre menn og til høyre nok en mann. Kroppene deres ligger diagonalt i bildet. Det er tydelig at de alle bruker all sin kraft for å få kontroll over hestene som vil sprengte seg fri. Hele dette nedre feltet er fremstilt uten tydelige linjer. Det understreker kraften, kaoset og bevegelsen i bildet. Penselstrøkene her tyder på inspirasjon fra divisjonistene Previati og Segantini som Boccioni flere ganger erklærte seg å stå i gjeld til. I bakgrunnen ser vi bygningsstrukturer som reiser seg. Det er bygg under oppføring som gir referanse til forgrunnen og antyder at de mennene vi ser, er bygningsarbeidere og at hestene forsøker å slite seg løs fra det de skal brukes til. Byggene er formet med linjer. Bakgrunnen viser også skorsteiner som slipper ut røyk og skaper en industriell innramming. Til venstre i bakgrunnen ser vi også en elektrisk sporvogn og telegrafstolper. Fargebruken er ikke naturalistisk og bidrar til å aksentuere den kraftfulle stemningen.

Fra 1910 arbeidet Boccioni intenst med å utvikle en særegen, futuristisk ikonografi. Han skiftet fra sine tidligere rolige og nesten kontemplative urbane temaer¹⁰⁹ til å uttrykke voldsomme konflikter eller dynamiske bevegelser. *Byen reiser seg* tar opp temaet moderne industriell byggevirksomhet, og viser et elektrisitetsverk som akkurat da ble renovert ved Piazza Trento i Milano i nærheten av der Boccioni bodde. Forstudiene og bildet gir uttrykk

¹⁰⁸ Charles Harrison. *Art of the Twentieth Century. 1900-1919. The Avant-garde Movements.* (Milano: Skira Editore), 235.

¹⁰⁹ Et eksempel på denne tidligere ikonografien finner man i *Fabrikker ved Porta Romana* fra vår/sommer 1910.

for en betydelig utvikling mot en futuristisk forestilling av den nye metropolen, bruken av elektrisk kraft og proletær arbeidskraft. Her blir menneskenes og hestenes arbeid smeltet sammen i et bilde på dynamiske krefter, og seletøyet fremstår som temmet energi som må gi opp for de blå vingebladene som symboliserer vinger på hestekroppen. Denne pegasusfiguren virker umiddelbart anakronistisk i et bilde som skal fremstille den moderne metropolens fremvekst og dynamikk. Man kunne ha forventet en maskin i stedet for en Pegasus. Men den bevingede hesten skaper en diagonal rytme og en kraftfull energibruk, i stedet for det trivielle slitet som et menneske-maskin forhold kan uttrykke. Det gir også assosiasjoner til metaforer i Marinettis tidlige skrifter. I det grunnleggende manifestet og andre skrifter hyllet han maskinen og bilen som skapninger som utstråler en kvasi-organisk vitalistisk kraft. Han snakket om å være vitne til en centaurs fødsel, snøftende villdyr, bilen som havarerte som en hai som har gått på grunn eller som en stor metallisk jaguar. I en diskusjon om Boccionis forhold til Bergsons filosofi viser Brian Petrie også til at den menneskelige kroppen har en spesiell betydning. Kroppen skaper en forbindelse i en ånd-materie dualisme siden den rommer den rene persepsjonen og dens bevegelse forstås gjennom intuisjonen. Det ligger i intuisjonens natur at den kan få grep om det unike. Kroppen kan derfor formidle noe annet enn en bil eller maskin fordi de muskelkreftene som settes i bevegelse, også har den kvaliteten at de samtidig kan representere muskulære sansninger, hukommelse og intuisjon og gi en komplett erfaring om hvordan vi lærer å utføre komplekse handlinger. Så selv om bevegelser kan brytes ned i enkelte deler, er det bare når de muskulære fornemmelsene blir fullt og virkelig erfart at de kan bli til liv og farge og på den måten skape en syntese. Da blir bevegelsen ikke lenger bare analytisk, men settes sammen gjennom intuisjonen til et simultant hele.¹¹⁰ Dette er for øvrig et tankesett som kan overføres på *Kontinuitetens unike former i rommet*.

I den futuristiske modernitetens mytologi var oppbyggingen av byen, og ikke minst et elektrisitetsverk, et eksempel på det berusende potensialet for å fange og mangfoldiggjøre energien som er iboende materien. Referansen til telegrafstolpene og trikken på broen oppe til venstre forsterker dette temaet. Dette reflekterer futuristenes interesse for vitenskap og pseudo-vitenskap og ønsket om å favne de siste vitenskapelige erkjennelser som de mente kunne gi overmenneskelige og til og med overnaturlige krefter.¹¹¹ Spillet i de komplementære fargene på de delvis oppløste kroppene leder tanken mot futuristenes visjoner om en ny vitenskap med vekt på materiens flyktighet og tendens til å løse seg opp.

¹¹⁰ Brian Petrie. *Boccioni and Bergson*, 146.

¹¹¹ Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 309-310.

Ikke ulikt Petrie argumenterer Harrison for at det sentrale temaet med hestene som forsøker å løpe sin vei og mennene som strever med å få kontroll over dem, blir et påskudd for å reflektere over begrepet simultanitet i overført betydning. Han ser at de ulike plasseringene og repetisjonene av temaet gir verket en viss dynamikk og bevegelse. Men man ser en bevegelse som fortsatt er basert på en observasjon av virkeligheten ført over på lerretet og ikke Bergsons totale syntese av bevegelse og hukommelse. Måten å fremstille simultane erfaringer mener Harrison skulle bli utviklet videre i senere verk.¹¹² Bevegelsene, det flimrende lyset, en utpreget visuell struktur og de tilfeldige beskjæringene viser en påvirkning fra impresjonismen, men helhetsinntrykket er ikke impresjonistisk. Dertil er avviket fra en objektiv virkelighet for stort. Menneskekroppene er i en unaturlig sterk diagonal posisjon. Der hvor det er bevegelse, er proporsjonene forvrengt og formene er delvis i oppløsning. Boccioni har søkt å fjerne seg fra impresjonismens statiske øyeblikksbilder. De flytende bevegelsene og oppløste konturene har ingen beskrivende funksjon og er fjernt fra en fysisk virkelighet. De fremstår mer som kraftfelt løst fra sitt objekt og kan sies å uttrykke en dynamisk kontinuitet.¹¹³

Boccioni har begynt å forme et billedmessig manifest for å visualisere den utopiske drømmen om den futuristiske metropolen. Bildet hyller livskraften (*élan vital*) i denne gruppen av arbeidere mens de kanalisere den bølgende energien fra de gigantiske bevingede hestene. Det er en heroisk kamp for å dominere naturkreftene. For Boccioni tok det lang tid å prøve ut forskjellige tilnærminger og konstellasjoner i bildet før han kom frem til dette resultatet. Det speiler hvor viktig det var for ham å skape et bilde av den moderne metropolen etter futurismens ånd og program og de nye erfaringene som det moderne livet førte med seg. Dette innbar også å kaste over bord enhver form for historisk nostalgi, også turismen som var opptatt av det gamle antikverte Italia.¹¹⁴ Bildet hyller det motsatte. Det er en monumental sammenfatning av folks opplevelse av det nye moderne samfunnet som vokser frem i overgangen mellom by og land. Boccioni sa at han ville skape en stor syntese av arbeid, lys og bevegelse. Det er en hyllest til byen som er gjenoppstått gjennom industrialiseringen og det moderne progressive Italia og det arbeidende folket som bygger landet.¹¹⁵

Simultane syn (bilde 5) ble malt i 1911. Midt i bildet ser vi to kvinnehoder i to ulike vinkler eller profiler. Likheten tyder på at det må være en og samme kvinne, i profil og forfra,

¹¹² Charles Harrison. *Art of the Twentieth Century. 1900-1919. The Avant-garde Movements*, 235.

¹¹³ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen*, 154-55.

¹¹⁴ Christine Poggi. *Inventing Futurism*, 65-67.

¹¹⁵ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen*, 154- 55.

sett delvis ovenfra. Profilene står i skjæringspunktet mellom et interiør og et gatemiljø som flettes sammen. Interiøret befinner seg i nedre høyre hjørne mens eksteriøret strekker seg i en diagonal fra nedre venstre hjørne mot øvre høyre hjørne. Edwards kaller dette barokt svindelperspektiv. Interiøret og gatemiljøet omfavner de to kvinneprofilene. Strukturen er kubistisk. Huden er oransje og håret fiolett. En fotgjenger er på vei inn i det venstre ansiktet, og en trikk, med utbrettede plan på kubistisk manér, er på vei inn i bakhodet på kvinnen til høyre. Husfasadene i eksteriøret er brutt og vridd på en måte som minner om Delaunays Eiffel-tårn-serie med forvridde fasader i en slags dramatisk, kubistisk brytning av billedflaten. Nederst ligger fasaden nesten horisontalt. Ansiktene kan sees på som to simultane versjoner av en og samme person. Likeledes er interiøret nederst til høyre i bildet, med en stol, et fat og et krus fremstilt på en dynamisk måte hvor fatet og kruset er trukket opp i en spiralform, nesten på vei ut av seg selv. Det er ingen faste punkter i bildet, kanskje med unntak av kvinneansiktene. Resten av bildeelementene gir ikke noen faste holdepunkter og går søkende rundt og rundt i bildet og skaper en kontinuerlig forandring. Tradisjonelle billedkonvensjoner med en egen indre logikk, komposisjon og perspektiver har brutt sammen. Renessansens statiske, analytiske og entydige perspektiv og romforståelse er erstattet av futurismens dynamiske og splittede bevissthet.¹¹⁶ Rommet dirrer og faller ikke til ro. I dette bildet støtter Boccioni seg på divisjonismens vitenskapelige undersøkelser av lys og farge. Som i *Byen reiser seg* er det spesielt de italienske divisjonistene Giovanni Segantini og Gaetano Previati som har inspirert ham. De utforsket lys og farger og sto for viktige moderne gjennombrudd og fornyelse i italiensk maleri. For Boccioni var divisjonismen en forutsetning for den nye måten å se på og dermed for å kunne utvikle sine idéer og teser om simultanitet. Chevreuls fargeteorier, som lå til grunn for både italienske og franske divisjonister, åpnet muligheter for å bryte med den tradisjonelle bruk av linjene og skape nye måter å komponere bildene og å se på. Flatene brytes av komplementære fargekomposisjoner, simultan kontrast. Lys og farger brukes ikke lenger naturalistisk. Elementer kan lettere gå i hverandre og skape simultane kontraster og foranderlighet gjennom mer abstrakte konturer. Det er dette som fikk futuristene til å bruke divisjonismen som et utgangspunkt for å kunne gripe den simultane virkeligheten og skape formale fornyelser.

Divisjonismen representerte altså en teknikk som kunne bidra til å overføre futurismens visjoner til maleriet. Først og fremst representerte den en mulighet for å analysere energi gjennom å komme rundt problemet med en iboende ubevegelighet i et bemalt

¹¹⁶ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen*, 165-66.

todimensjonalt lerret. Men den var også sterkt politisk ladet siden den ble sett på som den fremherskende radikale stil som lå nært opp til anarkisme og sosiale reformer. For Boccioni skjedde dette tett oppunder den verdenskrig som i manges øyne, også futuristenes, skulle representere sivilisasjonens hygiene. Dette er tydelig i *Byen reiser seg* fra 1910. Men futuristene syntes å hente inspirasjon fra flere steder i sin søken etter å finne uttrykk for fart og bevegelse. Her ble også primitiv kinematografi og seriebilder, som hos Eadweard Muybridge, inspirasjon og forbilder.¹¹⁷ Men divisjonismen innebar også et annet radikalt brudd. Ved å gå så definitivt bort fra linjen går den også bort fra den tradisjonelle måten et bilde kan være meningsbærende på. Når former og relieffer ikke lenger skapes med linjer, men med en teknikk som forsverger linjen og snarere antyder bildeelementenes tilstedeværelse på en mer abstrakt måte, åpnes det for et billedmessig uttrykk som skapes i rommet mellom lys og mørke. Det var opprinnelig en platonsk idé at tegning med linjer var essensielt for å uttrykke det guddommelige i mennesket. Linjene fikk derfor både en moralsk og billedskapende verdi. Eisenman hevder at når linjene oppløses og forsvinner, forsvinner også bildets tradisjonelle meningsbærende og moralske budskap ut av verkets eget rom og rammer. Slik kan det i stedet gjenskape en sosial og politisk mening i møtet med et bredt publikum som kan tre inn i en dynamisk interaksjon med bildet og selv gi det sin mening.¹¹⁸ Slik understøttet divisjonismen futuristenes manifeste mål om å sette betrakteren i sentrum for bildet. Bildet kunne spille en radikaliserende rolle ved at det ikke lenger kunne kontrollere meningsinnholdet. Det kan vel derfor hevdes at den simultanitet som ble oppnådd på den måten, kanskje var den mest dyptgripende i det futuristiske verk. Opphevelsen av tid-rom-kategoriene muliggjorde en syntese av det som hadde skjedd, og det som ble tenkt. Betrakteren kunne skape en syntese av det som er objektivt gitt for blikket og de subjektive tankeassosiasjonene som blir stimulert gjennom egne sanseinntrykk. Dette kommer ikke som resultat av en eksplisitt tankevirksomhet, men ligger utenfor logiske forankringer.¹¹⁹

Boccioni var skeptisk til kubismen. Men han ble likevel influert av den, blant annet slik vi ser det i *Simultane syn*. Den ga ham muligheter til å eksperimentere med løsninger for å løse opp forholdet mellom et objekt og dets omgivelser. Det kunne han ikke oppnå med divisjonismen alene, med den kunne han bare løse opp linjene gjennom fargebruken. Med kubistisk formspråk kunne han også smelte sammen rom med kryssende plan og bruke ulike

¹¹⁷ Robert Hughes. *The Shock of the New*, 43-44.

¹¹⁸ Stephen F. Eisenman. *Nineteenth Century Art. A Critical History. Third Edition*. (London: Thames and Hudson Ltd., 2007), 368-71.

¹¹⁹ Christa Baumgarth. *Die Anfänge der futuristischen Malerei*. (Firenze: Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz, 11. Bd., H. 2/3 (Nov., 1964), pp. 167-192. Max-Planck Institut.), 178-79.

perspektiver. I sin søken etter å finne dynamiske komposisjoner begynte han å skape spiralbevegelser, rotasjoner og vektor-kraftlinjer. Oppe i dette ble det futuristiske språket beriket med en teori om simultanitet. Kubismen hjalp Boccioni til å strukturere motivet i ulike visuelle plan som han ønsket å fremstille samtidig fra ulike sider. Men her lener Boccioni seg på Bergsons postulat om at tid ikke er en matematisk størrelse, men selve essensen i livet, og den skal defineres som varighet. Tiden kunne også sees på som bevissthetens standhaftighet uttrykt gjennom hukommelse. Slik kan man se på de to profilene i *Simultane visjoner* som aspekter ved en tid-hukommelse-akse.¹²⁰ Men selv om han låner fra det kubistiske formspråket, betydde simultanitet noe helt annet for Boccioni enn for kubistene. For ham var simultanitet en syntese av det som hadde skjedd og det som ble tenkt.¹²¹

Sinnstilstander II (bilde 6 a, b, c.). a) *Avskjeden*. b) *De som reiser*. c) *De som blir igjen*. Når vi går et steg videre i Boccionis produksjon, til dette triptyket, så endrer uttrykket seg betraktelig. Bildene viser hans inntrykk fra den store jernbanestasjonen i Milano. Dette er den andre versjonen av *Sinnstilstander*. Den ble vist på futuristenes store utstilling på Berheim-Jeune galleriet i Paris februar 1912, og var Boccionis hovedverk der. Sammen med *Kontinuitetens unike former i rommet* kan dette betegnes som hovedverk i hans kunstnerskap. Til denne utstillingen forfattet Boccioni manifestet *The Exhibitors to the Public* i oktober 1911, og fikk tilslutning fra de andre fire futuristiske utstillere: Balla, Carrà, Russolo og Severini. I manifestet skriver han at de simultane sinnstilstandene i et kunstverk er det berusende målet for deres kunst. Det er simultaniteten i atmosfæren av det bildet tar for seg som er viktig. Det kan innebære sammenbrudd og oppbrytning av gjenstander, spredning eller sammensmelting av detaljer, fjernet fra enhver logikk og uavhengig av hverandre. En person på en balkong, sett fra innsiden av et rom, vil ikke bare fremstilles sett i rammen av en dør og skuende ut mot omgivelsene. Futuristene vil forsøke å gjengi hele summen av de visuelle sansningene som personen på balkongen har opplevd. Med et mål om å forsterke de estetiske sinnsbevegelsene ved å blande det malte lerretet med betrakterens sjel, har futuristene erklært at han i fremtiden må bli satt i sentrum for bildet. Han skal ikke bare være tilstede, men delta i handlingen. Det er kraftlinjene som må omslutte og involvere betrakteren slik at han på en måte vil bli tvunget til selv å kjempe med personene i bildet. I samsvar med hva Boccioni kaller fysisk transcendentalisme beveger alle gjenstander seg mot det uendelige

¹²⁰ Charles Harrison. *Art of the Twentieth Century*, 236, 238.

¹²¹ Christa Baumgarth. *Die Anfänge der futuristischen Malerei*, 178-180.

gjennom sine kraftlinjer og kontinuiteten av disse blir målt av vår intuisjon.¹²² Disse kraftlinjene tar en sentral plass i *Sinnstilstander II* og kontinuitetsbegrepet finner vi igjen i *Kontinuitetens unike former i rommet*.

Toget og jernbanen var for futuristene et symbol på teknisk fremskritt og det moderne livets dynamikk. Men ved å velge temaene og titlene i dette triptyket gir Boccioni også uttrykk for menneskers stadige oppbrudd, avganger og ankomster som utspiller seg midt oppe i dette inferno av damp og støy. Denne andre utgaven av serien, som befinner seg på MOMA i New York, er den mest kjente og anerkjente, og er en meget kompleks og gjennomartikulert kreativ utvikling fra tidligere arbeider. Samtidig som divisjonismen ga Boccioni et uttrykksmessig løft og virket radikaliserende og frigjørende, heftet det likevel en viss idealistisk spiritualisme og symbolisme ved dette uttrykket. I Italia kom dette først og fremst til syne i Previatis arbeider. Boccioni hadde behov for å uttrykke en fysisk overskridelse av dette for å komme videre. Det var blitt viktig for å kunne uttrykke dikotomien materie-energi klarere. Selv om Boccioni beholder en viss skepsis til kubismen, er det fremdeles visse kubistiske elementer i *Sinnstilstander* som er med på å bringe ham videre i sitt uttrykk. Den dynamiske rytmen i bildene skilles av kubistiske volumer.¹²³ Her viser Boccioni en sammensmeltning av et kubistisk rutenett og en struktur med følelsesladde linjer som fases inn i rutenettet. Bildene har ulike innretninger på linjene som skal uttrykke ulike sinns-, eller følelsesmessige tilstander.

I triptykets oppstilling er *Avskjeden* senterbildet, *De som reiser* er plassert til venstre, og *De som blir igjen* til høyre. Temaet tog og jernbanestasjoner var ikke nytt i kunsten. Men det som er nytt med Boccionis verk, er at han ikke interesserer seg for de ytre omstendighetene og inntrykkene som disse omgivelsene uttrykte. Han ville forsøke å vise hva som skjer med mennesket som blir utsatt for den moderne tilværelsens påvirkninger, endringer og brudd.¹²⁴

Avskjeden er malt i fine strøk, men i enkelte partier ser vi spor av flekkmønstre og divisjonistisk teknikk. Bildet domineres av et dampende lokomotiv som nærmest trenger seg ut av midten på bildet som en grå og svart masse og splitter en gruppe av mennesker og deres omgivelser. Vi ser toget både frontalt og i profil, men kun i bruddstykker. Kjennetegnet på lokomotivet står i store tall sentralt i bildet. Grå damp stiger opp fra skorsteinen, men utover i

¹²² Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, and Gino Severini. *The Exhibitors to the Public*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 106-107.

¹²³ Charles Harrison. *Art of the Twentieth Century*, 236.

¹²⁴ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen*, 173.

bildet antar dampen andre farger og går over i bølgende formasjoner. Øverst i bildet ser vi antydninger til industrielle bygg, kraftmaster og ledninger. Sammen med dampen danner dette et dramatisk og ganske dystert tak over resten av bildet. Mastene og ledningene danner sammen med streker i bildet et uregelmessig rutemønster. På hver side av lokomotivet ser vi mennesker. De er malt i grønt, og fremstilt på en måte som nesten får dem til å ligne roboter i tilnærmet kubistiske former. Menneskene omfavner hverandre, men de har ikke personlige trekk og ser ut til å være mangfoldiggjort. Fargevalg og billedspråk gir et svært upersonlig inntrykk. Derfor gir de heller ikke noe tydelig følelsesuttrykk. Figurene står ikke i noe naturlig romlig forhold til lokomotivet eller de andre elementene i bildet. Det understreker at bildet representerer noe allment. Som en motsetning til det ufullstendige rutemønsteret ser vi diagonalt oppadstigende bølgemønstre mot høyre. De ender opp i øverste høyre hjørne. Til venstre i bildet ser vi bølgemønstre som stiger rett opp mot venstre hjørne. Bølgene er stort sett holdt i varme farger som rødt og rosa, og de omslutter de grønne menneskefigurene. Vi får et klart inntrykk av at mennesket er underordnet toget, det maskinelle og det industrielle som står opp i bakgrunnen. Det er lokomotivet som har initiativet der det står dampende midt i bildet. Menneskene må bare følge med. Det er den nye tiden som trenger seg frem. Men likevel: de oppadstigende linjene i varme farger signaliserer en optimisme. Bevegelse og dynamikk er fremtidens tegn.

I *De som reiser* uttrykker Boccioni en målrettet kraftfølelse og fart. Det er en tett strøm av diagonale linjer som flyter gjennom fragmenter av et urbant landskap mens vi ser passasjerenes hoder spredt rundt i bildet i ulike vinkler. Linjene stiger opp mot høyre. Det ser ut som passasjerenes hoder lar seg rive med i reisen. De ser nesten bevisstløse ut, og fremstår som fullstendig passive. De har overgitt seg til større krefter enn de selv og blir bare transportert. Farten fremstilles som en flytende bevegelse, og den tar over for den menneskelige vilje og kraft. Bildet uttrykker en målrettet og kraftfull fart, og farten fremstilles som kontinuerlig og flytende. Blått, grått, grønt og svart er de dominerende fargene. Venstre billedflate er overveiende blå, menneskehodene er grå og til høyre i bildet går de blå diagonale linjene over i svart. De diagonale linjene danner et tett mønster.

I *De som blir igjen* trykkes menneskene ned av den tette strukturen av loddrette linjer eller bånd. De triste grå menneskene mot en like grå antydning av et dystert bylandskap med vaklende husfasader øverst i bildet ser ut til å være uten håp og glede. Linjene virker nærmest som et stengsel som hensetter menneskene i en handlingslammelse eller mangel på retning. De bringer tankene hen på et fengsel. Deres virkelighet har ikke noe forlokkende ved seg. Sorgen er overveldende. De går med bøyd hoder og ser ut som roboter av metall. Tretthet,

tristhet og handlingslammelse er assosiasjoner som kommer frem ved å betrakte dem. Det skal nok symbolisere at de som ikke kan, eller vil, være med på den nye tiden, farten og energien, ikke har noe å glede seg over og mye å miste. Både menneskene og den vertikale strukturen er fremstilt i et kubisert mønster.

Edwards fremholder *De som reiser* som en meget komplisert studie av relativ bevegelse, og hevder at vi kan se fire ulike bevegelsessjikt som Boccioni har forsøkt å skape en syntese av i bildet. Det *første*, forgrunnssjiktet, er toginteriøret med de sovende passasjerene som gjengis som en rekke dobbelteksponeringer der de beveges horisontalt og vertikalt i forhold til kupéen. Det *andre* sjiktet vises i passasjerenes opplevelse av togets bevegelse ved hjelp av de lyse diagonale fartsstrekene som, først og fremst i nederste venstre hjørne, dekker store deler av bildet som en flimrende flate. Denne dynamiske fremstillingen er en videreføring av dynamikken i *Byen reiser seg*, men her er den gjort mye tydeligere. Det *tredje* sjiktet ligger i togets bevegelse i forhold til landskapet. I bakgrunnen får vi øye på noen hus og en stolpe som flimrer forbi. De bøyer seg mot høyre for å gi inntrykk av en bevegelse mot venstre, slik det oppleves fra et tog som er på vei mot høyre. Bygningene er dobbelteksponerte i flere simultane posisjoner for å indikere ristninger i toget i fart. Til slutt ser vi det *fjerde* sjiktet høyt opp til venstre i form av en svart struktur som blåser ut en grå røyk. Det er et tog i høy fart mot venstre. Det er altså et møtende tog som forsterker passasjerenes inntrykk av bevegelse. Dette er den ultimate opplevelse fart og dynamikk man kan oppleve på en togreise.¹²⁵

Boccioni har altså brukt simultane gjentakelser og bøyde deformerings for at vi skal leve oss inn i passasjerenes bevegelser. Det er passasjerenes opplevelse av bevegelse vi skal leve oss inn i. Til dette bruker han kraftlinjer, her ved strekene som uttrykker fart og strukturer som bøyer seg på vår netthinne når vi raser forbi i full fart.¹²⁶ I likhet med begrepet 'universell dynamisme', eller 'plastisk dynamisme', henter Boccioni begrepet 'sinnstilstander' fra Bergsons *Matter and Memory*.^{127, 128} Plastisk dynamisme uttrykker den simultane effekten av den absolutte fart hos en gjenstand eller et menneske og den omvandlingen det gjennomgår relativt til sine mobile og immobile omgivelser. Dette medfører en viss dekomponering eller endring av de opprinnelige former og bryter opp linjer. Ingenting blir endelig og fast. Som i så mye av sin tenkning ellers henter Boccioni tankegods

¹²⁵ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen*, 174-175.

¹²⁶ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen*, 175.

¹²⁷ Caroline Tisdall og Angelo Bozzola. *Futurism*, 43-44

¹²⁸ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen*, 174-75.

fra Bergsons filosofi som han hele tiden søker å omsette i sitt billedspråk. Bevegelsen er kontinuerlig, og dens vesen er kontinuitet.

Edwards argumenterer for at triptyket *Sinnstilstander II* kan tolkes symbolsk eller mystisk ved å se på sidebildene *De som reiser* og *De som blir igjen* som antitetiske. De representerer ikke bare to forskjellige hendelser som finner sted simultant, men også to forskjellige veivalg, livsstiler og vurderingsmåter. Det konservative stilles opp mot det progressive som det onde skilles fra det gode. Da blir senterbildet det avgjørende. Det blir her den avgjørende handlingen finner sted. Det blir som en kristen dommedagsscene, men her er det den nye religionen, det revolusjonerende fremskrittet, som dominerer. Det er lokomotivet, symbolet på den nye teknologien og vitenskapen, som inntar rollen som dommer. Det skiller det gode fra det onde der det kløyver menneskemassen i to, noen til venstre, noen til høyre. Det er vårt forhold til teknologien og vitenskapen som avgjør hvilken side vi hører hjemme når dommedag kommer. Vil vi bli igjen i det gamle og forkastelige, eller vil vi favne det nye og fremskrittrettede og bli med inn i fremtiden? I *De som reiser* ser vi hoder uten kropper og i *De som blir igjen* ser vi kropper uten hoder. De representerer to motsetninger, men logisk sett blir dette to motsetninger som trenger hverandre. Er det en splittet person hvor delene kompletterer hverandre? En del som med sitt intellekt kaster seg inn i det nye og ukjente, og en del som representerer det grunnleggende vegetative som instinktivt søker det trygge i fortidens kjente landskap? Alle figurene i de to sidepanelene er malt i samme gråfarge, mens i senterpanelet er alle grønne. Ut ifra dette kan det hevdes at triptyket ikke bare skildrer tre ulike sinnstilstander i to menneskegrupper, men tre sinnstilstander i en og samme gruppe mennesker. Da skildrer triptyket ikke bare et ytre oppbrudd, men også den indre konflikten som mennesket erfarer i møtet med en ny og krevende virkelighet og et annet virkelighetssyn. I så fall blir triptyket også en tydelig fortelling om futuristenes eget virkelige dilemma i møtet med det italienske samfunnet de ville revolusjonere.¹²⁹ De ytre oppbruddene og indre konfliktene som skaper dette dilemmaet blir også en annerledes simultan opplevelse enn futuristene hadde forestilt seg.

Med *Kontinuitetens unike former i rommet* (bilde 7) kom Boccioni til et endepunkt i utviklingen av sitt uttrykk. Ikonografien i *Sinnstilstander II* var ikke uten betydning for skulpturen som på en måte syntetiserer de ulike former for bevegelse som Boccioni utforsket i disse maleriene. Figurene i *Sinnstilstander II* synes også å ha et nært slektskap til skulpturens gestalt og kan derfor ha vært et utgangspunkt for Boccioni til å utvikle formen videre.

¹²⁹ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen*, 175.

Figuren i *Kontinuitetens unike former* dramatiserer et maskulint vesen på vei til å bli maskin. I retrospekt kan det kalles en futuristisk bionisk skapning. Skulpturen forsøker å uttrykke Nietzsches ideal for et heroisk overmenneske ved å virkeliggjøre en etterlengtet sammensmelting av menneskelig kjøtt og metall. Det er et helt upersonlig, ikke-menneskelig vesen med lemmer som er konstruert for fart. Boccioni kom til å betrakte dette som sin mest frigjorte skulptur, løsrevet fra alle tidligere konvensjoner og retningsgivende for en ny skulpturkunst.¹³⁰

Figuren står på to blokker som gir en solid støtte til føttene. Den ene blokken er noe mindre enn den andre. De gir en sterk strukturell støtte til figuren, samtidig som de løfter den og forsterker vårt inntrykk av den kraftfulle måten den skrider fremover på. Benas form gjentas flere ganger i simultane posisjoner mens armene ikke fungerer, men er bygget inn i kroppsvolumet. Kroppsformene er stramme og skulpturerte, men det negative rommet er vel så viktig for å skape en helhet som gir et inntrykk av vektløshet og en berusende fartseufori. Vi føler at det er en form for bevegelse som er uvant, noe nytt som kommer fra en maskin/menneske-skapning. Det er en umenneskelig kraft. Man kan nesten forestille seg at figuren hvert øyeblikk som helst kan komme til å ta av og fly, eller oppnå uante hastigheter langs bakken. I sin fusjon av menneskelige og maskinmessige eller utopiske former uttrykker den ikke menneskelige krefter. Muskler og maskinmessige flater er vevd sammen i et flammeligende mønster. Det er et uttrykk som til fulle uttrykker de futuristiske manifestene der de hyller fartens og kraftens herlighet. Vi ser et skremmende overmenneske som varsler den nye tiden og krigens hygiene som futuristene hadde hyllet. Kraften bare presser seg fremover som et prosjektil, helt uavhengig av alt annet. Det er lett å la tankene ledes hen på utsagn om krigen som verdens eneste sanne hygiene.

Igjen bryter Boccioni linjene i sitt formspråk. Flatene som bryter ut, peker ut i rommet. Linjene fortsetter ut fra figuren som åpner seg og tar i bruk det imaginære rommet som dannes gjennom vår fantasi og assosiasjoner. Som Golding sier: "The final armless image with its muscular contortions reminiscent of fluttering wet drapery owes more than a little to the originally despised form of antiquity. The Victory of Samothrace and the speeding automobile have in a sense become one."¹³¹ Boccioni hadde skapt sitt ultimate futuristiske mesterverk. I det ser vi både klassiserende former og noe helt nytt.

Boccionis tilnærming til å uttrykke dynamikk var radikalt forskjellig fra andre futurister som Severini og Balla. Han søkte å komme frem til en syntese av bevegelse som

¹³⁰ Christine Poggi. *Inventing Futurism*, 170.

¹³¹ John Golding. *Boccioni. Unique Forms of Continuity in Space*. (London: The Tate Gallery, 1985), 23-28.

kunne fange opp både gjenstanders absolutte og relative bevegelse. Han fikk inspirasjon av idéene fra Henri Bergson og Marinettis litteratur-manifest fra 1912. I Boccionis forståelse fremkom absolutt bevegelse som et resultat av materiens iboende flyktighet med sine virvlende elektroner og tilbøyelighet til å gå i oppløsning. På den annen side innebar relativ bevegelse fortrenghingen av en gjenstand i forhold til en annen. Han teoriserer at kunstnere intuitivt kunne forstå den absolutte bevegelsen av et tilsynelatende stillestående objekt ved å identifisere seg med dets kjerne på en empatisk måte for å fornemme de dynamiske kreftene som var iboende dens skikkelse og materialitet og måten disse kreftene ville drive gjenstanden til å smelte sammen med sine omgivelser. Hans søken etter å fremstille unike former for kontinuitet står i kontrast til for eksempel kronofotografi som Boccioni hevdet så absolutt ikke kunne gi uttrykk for kontinuerlig og udelelig bevegelse. For å kunne fremstille denne bevegelsen måtte man ikke multiplisere statiske øyeblikk. Å søke etter unike former for kontinuitet var syntesens triumf over analysen og det enhetliges over det fragmenterte.¹³²

Boccioni meldte seg til krigstjeneste i 1915 og produserte lite etter dette før han døde av skader 17. august 1916. Han kan ha nådd slutten av sin utvikling som futurist, ute av stand til å drive sitt dynamiske simultane uttrykk videre. Det vil vi ikke få vite. Men han hadde opplevd krigens brutale virkelighet. Det kan ha fått ham til å tvile på dens hygiene og ført ham til et annet uttrykk og bort fra den fascismen som Marinetti skulle bli en del av. Det kan forklare uttrykket i det siste bildet han malte som var et portrett av musikeren Ferruccio Busoni i 1916 (bilde 8). Her gikk han vekk fra tidligere formuttrykk og presenterte et portrett som ligner Cézanne i stil og uttrykk.

VI Delaunay, Boccioni og simultaniteten i kunsten

Vi har sett at simultanitet var et utbredt begrep i de første årene på 1900-tallet. Det hadde sine røtter i vitenskap, filosofi, persepsjonsteori og fargeteori. Mange var kommet til den overbevisningen at positivismen ikke strakk til for å forklare mange fenomener, som blant annet menneskets vesen og dets forhold til sin samtid. Troen på at det skulle være mulig å finne objektive kriterier for å forstå mennesket og dets rolle og utvikling i et moderne samfunn var vesentlig svekket. Boccioni og Delaunay sitt begrep om simultanitet og hvordan de utviklet det i sine kunstnerskap støttet seg på nye innsikter, først og fremst Bergsons filosofi, Chevreuls fargeteori og von Helmholtz' psykofysiologiske persepsjonsteori.

¹³² Lawrence Rainey, Christien Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 317-319.

Mennesket i den moderne metropolen hadde en helt forskjellig opplevelshorisont enn de som levde under mer tradisjonelle kår. Dets sansning og opplevelser av fenomener i livet gikk over i hverandre og dannet et mentalt hele som hele tiden var i bevegelse.

Spate påviser hvordan det moderne livets fenomener påvirket både Delaunay og Boccioni. I april 1912 var det en solformørkelse som skal ha hatt en stor innvirkning på samtidens kunstnere. En avis beskrev hvordan øyeblikket rett før solen forsvant bak månen skapte regnbueeffekter som lignet på en glorie, og hvordan de radiobølgene som samtidig strålte ut fra Eiffeltårnet med nyhetene, kunne skape de samme assosiasjonene og gi verden en simultan opplevelse av det som skjedde. Sammen med det moderne livets fart påvirket dette samtidskunstneres sansning og fantasi. De så at fart kunne gi et menneske opplevelsen av at dets egen bevissthet ble fanget opp i energiene som omslutter universet. I Octave Mirbeaus roman *La 628-E8* fra 1908 beskriver en bilfører hvordan han blir veldig opprømt over farten til biler, fly og båter, og hvordan

each turn of the wheel , each beat of the propeller, each pulse of the sail multiples to infinity the circles of air or water which are concentric to my gaze and their dizzy addition creates my sense of moving space I feel that I am a particle of this motor-force which makes all the organs, the springs, and wheels of this inconceivable factory, the universe, beat, expand, contract, and turn.¹³³

Spate mener at denne type opplevelser og erfaringer helt klart inspirerte futuristene og Delaunay, som for eksempel i Boccionis *De som reiser* og i Delaunays *Hommage à Blériot*.¹³⁴ Men selv om fart og moderne transport påvirket begge, hadde de ikke et sammenfallende kunstsyn, og de var uenige om hvem som ledet an i kunstutviklingen, ikke minst når det gjaldt bruk og forståelse av simultanitetsbegrepet.

1. Debatten mellom Boccioni og Delaunay

Det har alltid vært et stridsspørsmål hvorvidt Delaunay hadde lånt fra futuristenes kaotiske og destruktive billedspråk da han skapte Eiffel-tårn-serien. Apollinaire hadde vært inne på dette, noe som ikke falt i god jord hos Delaunay. Han hevdet gjentatte ganger at dette ikke var tilfelle, og uttalte at futurismen var en maskinistbevegelse som manglet vitalitet. Delaunay hadde en stund hang til komposisjoner som uttrykte en atmosfære av destabilisering, blant annet i sin *By*-serie som ledet opp til *Eiffel-tårn-serien*, som kunne leses som å ha en futuristisk ånd. Futuristene stilte ikke ut i Paris før i februar 1912, og det er ingen tegn til at Delaunay var kjent med Boccionis produksjon før det. For Delaunay kan inspirasjonen snarere ha kommet fra impulser i tiden, ikke minst fra litteraturen, blant annet

¹³³ Sitert i: Virginia Spate. *Orphism*, 45.

¹³⁴ Virginia Spate. *Orphism*, 45.

fra Romain Rollands og andres forfatterskap. Boccioni på sin side hadde vært i Paris tidlig i 1911, og det er ganske sannsynlig at han hadde sett Delaunays *By-serie* under dette oppholdet og blant annet hentet inspirasjon til *Simultane visjoner*. Delaunay uttalte at han hadde vært drevet av et behov for å uttrykke bevegelse og den type bevegelse han uttrykker i *By-serien* og *Eiffel-tårn-serien* kan ha inspirert Boccioni.¹³⁵ Edwards mener også at Boccioni under sitt opphold i Paris i 1911 må ha fått sine første impulser fra Delaunays Eiffel-tårn-serie til å skape absolutt bevegelse ved hjelp av diagonale komposisjonsprinsipper, som i *Simultane visjoner*. Men hna sier at Boccioni uansett utviklet denne komposisjonsmåten mye lengre, blant annet med hjelp av spiralformer.¹³⁶

Det er ingen faste holdepunkter for hvem som kan ha sett hva og til hvilken tid og ingen av dem ville innrømme noen innflytelse fra den andre. Uansett kom det til en debatt eller korrespondanse mellom Boccioni og Delaunay i det tyske tidsskriftet *Der Sturm* i desember 1913 og januar 1914.¹³⁷ I det italienske kulturtidsskriftet *Lacerba* kom Boccioni i 1913 også med ganske harde utfall mot Apollinaire, Delaunay og det han kalte de franske kubistene etter en artikkel av Apollinaire i tidsskriftet *Montjoie!* som Boccioni kalte organet til den franske kunstimperialismen.¹³⁸ Det var denne og en annen artikkel i *Lacerba* som ga støtet til utvekslingen i *Der Sturm*. Delaunay hadde også skrevet om *Vindus-serien* at farger nå kunne bli det som var selve gjenstanden for hans arbeid, men likevel på en måte som hadde en rot i den materielle verden. Her refererte han til fargenes simultane kontrast.¹³⁹

I likhet med ulike *arts and crafts*-bevegelser i det nittende århundret var Delaunay og hans kone Sonia opptatt av å føre design med røtter i hans maleriske formuttrykk fra den konstruktive fasen over i daglig bruk. Men til syvende og sist begrenset det seg til klær som ble brukt i en engere krets i avantgarden i Paris. Futuristene på sin side hadde gjennom sine manifeste fra årene 1909 til 1913 gitt klare uttrykk for hvordan de ville påvirke samfunnet til grunnleggende endringer på områder som malerkunst, musikk, fotografi, skulptur og film. Men de var ikke opptatt av design og dekorasjon. Det kan nok henge sammen med at deres stiluttrykk ikke egnet seg så godt til dekorative uttrykk. Like fullt var deres mål å

¹³⁵ Matthew Drutt. *Simultaneous Expressions: Robert Delaunay's Early Series*, 28.

¹³⁶ Folke Edwards. *Den barbariska modernismen*, 228.

¹³⁷ Umberto Boccioni. *Simultanéité futuriste*. I: *Der Sturm*. Nummer 190/91, desember 1913. (Berlin: Verlag der Sturm).

Robert Delaunay. *Lettre ouverte au Sturm*. I: *Der Sturm*. Nummer 194/95, januar 1914. (Berlin: Verlag der Sturm.)

¹³⁸ Umberto Boccioni. *I futuristi plagiati in Francia*. (I: *Lacerba*, 1. april, 1913), 66-68.

¹³⁹ Eric Robertson. *Painting Windows: Robert Delaunay, Blaise Cendrars, and the Search for Simultaneity*. *The Modern Language Review*, Vol. 90, No. 4 (Oct., 1995), pp. 883-896. (Modern Humanities Research Association), 896.

revolusjonere kunstneriske medier og det var vel knapt noen bevegelse som gikk så langt i dette som futuristene. Delaunay var mer privat, elegant og elitistisk mens futuristene tok i bruk alle påvirkningskanaler for å nå frem til et bredt publikum. Etter at Sonia Delaunays simultane kjoler ble kjent i Milano, følte riktignok futuristene at det var på sin plass å utarbeide et manifest om klær, men det var lite og kom sent. Det var vel likevel et uttrykk for den konkurransen som hadde begynt å vokse mellom orfistene, spesielt Delaunay, og futuristene, først og fremst Boccioni. Futuristenes virkemåte og mål var politisk. Derfor var det nok viktigere for dem å se seg selv som ledende i et altomfattende kulturprosjekt og bli oppfattet slik av omverdenen.¹⁴⁰ Forskjellene i både form og formål var meget stor mellom dem.

Sett i lys av deres politiske kampformål må den dårlige mottagelsen av deres store utstilling i Paris i 1912 ha vært ekstra forsmædelig for futuristene. De ble kritisert for å servere impresjonistisk oppkok. Dette ble naturlig nok tatt svært fornærmende opp. Apollinaire ga dem anerkjennelse for til en viss grad å ha tatt opp i seg fauvismen og kubismen, men var tydelig på at de ikke var noe annet enn imitatorer.¹⁴¹ Denne provokasjonen, sett med futuristenes øyne, fikk Boccioni til å slå tilbake mot Apollinaire, orfistene og Delaunay og det han kalte deres kunstimperialisme i artikkelen i *Lacerba* fra 1. april 1913 med tittelen *Futuristene plagiert i Frankrike*. Han skrev blant annet at orfismen ikke er noe annet enn en elegant maskerade av de grunnleggende prinsippene i futurismen. Denne nye tendensen viser bare hvor mye orfistene hadde hatt utbytte av å trekke på inntrykkene fra den første futuristiske utstillingen i Paris. Han skrev videre at utvidelse av legemer i rommet som en stilisering av impresjonismen, at simultanitet og den derav følgende gjennomskjæring av flater, at dynamikken i maleri og skulptur, at den kraftfulle linjen og religiøse beruselse av den nye grunnleggende urokkelige vissheten om moderniteten, alt sammen er futuristenes idéer og kommer fra deres rene og uuttømmelige italienske genialitet. Han argumenterte videre for hvordan italiensk futuristisk ideologi hadde banet veien for orfismen.¹⁴² Intet mindre. Boccioni slo til igjen i august 1913 i artikkelen *Den futuristiske dynamikken og det franske maleriet*. Der skrev han at selv om Apollinaire og orfistene hevdet å være opphavet til begrepet dynamisme gjennom Apollinaires poetiske definisjon av dette, basert på komplementære farger og simultane kontraster, så var det futuristene som fra starten

¹⁴⁰ Sherry A. Buckberrough. *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*. (Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1982), 215-216.

¹⁴¹ Sherry A. Buckberrough. *Robert Delaunay*, 216.

¹⁴² Umberto Boccioni. *I futuristi plagiati in Francia*, 68.

av hadde vært bærere av det italienske geniet og alltid fremhevet den uoppløselige simultaniteten som består av dynamismen i form og farge.¹⁴³ Debatten dreide seg først og fremst om terminologi. Hvem hadde den rette forståelse og tolkning av begrep som *dynamisme*, *simultanitet*, *simultan* og *simultanisme*. Ja, det kunne nesten oppfattes som en krangel om hvem som hadde eierskap til simultanitetsbegrepet.

I forbindelse med *Herbstsalon* i Berlin 1913 var både futuristene og Delaunay representert, og Delaunay følte et press fra publikum og kunstkritikere på å avklare hvem som sto for hva i forbindelse med disse begrepene. Ikke minst ble det en slags konkurranse både om hvem som hadde vært først ute, og hvem som hadde den rette forståelsen. Det var ved denne anledningen at Delaunay slo tilbake og kalte futurismen for en maskinistbevegelse. Apollinaire hadde kreditert futuristene for å ha funnet på begrepet *simultan* i billedkunsten, men sa at det var Delaunay som gjennom sin kunst hadde gjort det til sitt eget og derfor gjort seg fortjent til å bli kalt den simultane (*Le Simultané*).¹⁴⁴ Boccioni grep begjærlig Apollinaires anerkjennelse for å ha funnet opp begrepet, og benyttet anledningen til å publisere sin artikkel *Simultanéité futuriste* i *Der Sturm* i desember 1913. Han åpnet med å slå fast at en av de viktigste forskningstemaene i futuristisk malerkunst, skulptur og litteratur er undersøkelsen av simultaniteten som et av de essensielle elementene i den nye futuristiske sensibiliteten som springer ut av alle moderne fenomener som moderne maskineri, telegrafi, simultaniteten i raske kommunikasjoner, elektrisitet og det nattlige livet, og mye annet. Han snakket blant annet om simultaniteten i sinnstilstandene i et kunstverk som det berusende målet for futuristisk kunst. Mye av teksten refererer til deres første utstilling i Bernheim-Jeune Galerie i Paris i februar 1912 hvor de sentrale begrepene i de futuristiske teoriene går igjen i titlene på verkene. Han brukte omtrent hele teksten på å insistere på futuristene som de nyskapende som først og fremst hadde utviklet simultanitet i kunsten og endte opp med å stemple Delaunay, som han mener var blitt besatt av og hadde spesialisert seg på simultanitet, som en plagiator. Boccioni sluttet med å si hvor glad han er for at deres gode venn Apollinaire, denne alkoholens poet¹⁴⁵, har gitt dem rett.¹⁴⁶ Det hører med til historien at Apollinaire hevdet at idéen om simultan skulptur først var hans, lenge før utstillingen i Paris og hadde formidlet dette til både Delaunay og andre orfister og kubister. Han påsto samtidig

¹⁴³ Umberto Boccioni. *Il dinamismo futurista e la pittura francese*. . I: *Lacerba*. Firenze, 1. August, 1913, s 169-171.

¹⁴⁴ Sherry A. Buckberrough. *Robert Delaunay*, 218.

¹⁴⁵ Dette referer seg til tittelen på en diktsamling som Apollinaire utga under tittelen *Alcools*.

¹⁴⁶ Umberto Boccioni. *Simultanéité futuriste*. I: *Der Sturm*. Nummer 190/91, desember, 1913. (Berlin: Verlag der Sturm), 151.

at futuristenes kunst var et tydelig eksempel på den verdensomspennende påvirkningen fra fransk kunst fra impresjonismen til kubismen.¹⁴⁷

Delaunay svarte Boccioni i et åpent brev til *Der Sturm* i Januar 1914. Det var avmålt i tonen og skapte en kontrast til Boccionis harde utfall på en måte som nok var til Delaunays fordel. Han argumenterte for at Boccioni har mistolket Apollinaires uttalelse om at han skulle ha lånt begrepet simultanitet fra futuristene, og at Apollinaire skulle ha vært den første til å lansere begrepet.¹⁴⁸ Delaunay ga også belegg for at Apollinaire hadde lansert en idé om en simultan skulptur noen måneder før Boccioni hadde stilt ut sin første simultane skulptur. Noe senere, da Delaunay stilte ut sin *Hommage à Blériot*(1914), beskrev Apollinaire stilen som en virvlende eller bølgende futurisme. Krangelen om hvem som hadde rett til å kalle seg opphavsmann til bruk av begrepet simultanitet i billedkunsten gikk frem og tilbake, uten naturlig nok å komme til en konklusjon. Delaunay så ingen hensikt i å fortsette. Men i sin publikasjon av Delaunays skrifter påpekte Francastel at Delaunays inspirasjonskilder var helt ulike futuristenes. Han mente at for futuristene var begrepet bevegelse knyttet til forflytning, at det var analytisk og utledet av en helt lineær synsmåte. For Delaunay mente han at det først og fremst var basert på lysets og fargenes dynamiske egenskaper. I dette lå Delaunays helt spesielle originalitet. Dette lå svært fjernt fra futuristenes fundamentale påstand om at den fjerde dimensjon er bevegelsens dimensjon. For Delaunay sto bevegelse også sentralt, men ikke forstått som en filmatisk bevegelse nedfelt på lerretet, men på et mer dypereliggende plan som persepsjon.¹⁴⁹ Francastels påstand om at futuristenes tilnærming til den fjerde dimensjon var analytisk gikk helt klart imot deres egen oppfatning og harmonerer ikke med det bergsonske simultanitetsbegrep som Boccioni hadde adaptert. Det strider også mot selve essensen i rombegrepet som den fjerde dimensjon innebærer. Det i så fall et spørsmål om Boccioni virkelig evnet å finne et uttrykk som reflekterte Bergsons postulat om at enhver bevegelse fra en stillstand til en annen er absolutt udelelig. Francastel mente tydeligvis ikke det. Men hans påpekning av at Delaunays inspirasjonskilde lå i lys og farge markerer en avgjørende forskjell fra Boccionis kunstteori. Delaunay var en koloristisk innovatør.

¹⁴⁷ Sherry A. Buckberrough. *Robert Delaunay*, 219.

¹⁴⁸ Sherry A. Buckberrough. *Robert Delaunay*, 219-220.

¹⁴⁹ Pierre Francastel, red. *Robert Delaunay. Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel.* (Paris: S.E.V.P.E.N., 1958), 136-137.

2. To simultanitetsbegrep

Uansett hva Boccioni og Delaunay selv tenkte i prosessen med å søke etter stadig nye kunstuttrykk så var ikke begrepet simultanitet deres oppfinnelse. Det sto sentralt i modernismen før første verdenskrig og hadde eksistert en stund som en reaksjon på et behov for å finne uttrykk for den nye tiden. Som vi har sett, hadde det ulike opprinnelser. Boccionis og Delaunays diskusjon om hvem som hadde funnet det opp innenfor billedkunsten førte ikke noen vei. Hundre år i ettertid kan den debatten kanskje virke noe meningsløs. Hvem som eventuelt måtte ha påvirket hvem til hvilken tid vil forbli et åpent spørsmål. Uansett, deres arbeid med å finne et uttrykk for den nye tiden og den nye mentaliteten som det moderne livet i metropolen og tidens nye kunnskap og innsikter førte med seg, ledet dem til å sette simultanitet som begrep og fenomen sentralt i sine tanker og formale utvikling.

På begynnelsen av det tyvende århundret fikk den visuelle kunsten et slags forsprang over litteraturen i å uttrykke det samtidige livets fenomener. Som vi har nevnt tidligere hadde enkelte strømninger innen malerkunsten begynt å bli litterær. Linda Goddard påviser at en rekke forfattere følte en utilstrekkelighet ved å ha blitt hengende fast i sine språklige konvensjoner. I møte med Delaunay og Apollinaire hadde dikteren Blaise Cendrars blitt bevisst på litteraturens og poesiens binding til det lineære, tings rekkefølge i tid, og hvordan det begrenset uttrykket i det skrevne ord. For Apollinaire og andre forfattere åpnet Delaunay deres øyne med sin *Vindu-serie*. Simultane handlinger, dynamiske uttrykk, og dermed forkastelse av fortellingen, ga dikterne i avantgarden nye utfordringer. Dikterne ville også «male». Malerkunsten fikk en ledende posisjon. Fra 1912 ble simultanitet et estetisk ideal, enten som en måte å formidle dynamikken i det moderne livet som hos futuristene, eller som å gjøre det lettere å få frem en ren syntese av billedmessige elementer som i orfismen.¹⁵⁰ Simultaniteten i det moderne maleriet var blitt toneangivende. Det kan være nærliggende å tenke seg at en vesentlig grunn til at debatten mellom Delaunay og Boccioni ble så viktig for dem, var en kamp om hegemoni på hver deres side. Delaunay sto sentralt i det intellektuelle miljøet i Paris, blant malere, forfattere, diktere og kritikere. For ham må det ha vært viktig å innta en fremtredende posisjon som innovatør i dette engere miljøet og få gjennomslag for sitt kunstneriske nybrottsarbeid og påvirke både malerkunsten og litteraturen. Boccionis forsøk på å ta fra ham denne etterstrebet posisjonen må naturlig nok ha falt ham tungt for brystet. Det var dessuten et angrep på miljøene i Paris som hadde et selvilde som kulturelt ledende

¹⁵⁰ Linda Goddard. *Aesthetic Rivalries: Word and Image in France, 1880-1926*. (Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2012), 233-235.

internasjonalt, noe som ikke var helt uten grunn. For Boccioni og futuristene ble kritikken fra Paris tatt ille opp. For en politisk bevegelse som futurismen tross alt var, kunne man ikke la den nedlatende kritikken hvile på seg. Det ville ha svekket kraften i deres kamp for å skape et nytt dynamisk samfunn og etablere en ny kulturell og politisk orden. Delaunay var den maleriske poeten som ville tale gjennom bildene og la dem nå frem til oss gjennom vår egen konstruktive persepsjon og hukommelse.

Delaunay skriver i en tekst i oktober 1913 om simultanskildring i det moderne samtidsmaleriet. Han kaller den det simultane yrket i maleriet, ikke den simultane synsmåten som han mener alltid har eksistert i kunsten. Han gir eksempler fra sin egen produksjon opp gjennom sin karriere som han mener representerer hans egen utforskning av simultane skildringer. Med *Vindu-serien* fra 1912 mener han å ha nådd frem til simultane kontraster hvor kunsten ikke lenger er en fortelling av suksessive hendelser, men en kunst av fargenes former som skaper bevegelse. Simultanskildring ved hjelp av farger skaper en formal estetisk totalkonstruksjon som kan anvendes i alle uttrykk: maleri, skulptur, plakater, bøker, klær og så videre. I det simultane vandrer øynene helt til stjernene. Linjen er ytterkanten, men fargene skaper en simultan dybde, ikke perspektivisk, ikke suksessiv, men i form og bevegelse. Fra og med *Vindus-serien* var det fargekonstruksjonene som opptok Delaunay. I motsetning til sitt eget ståsted, sa Delaunay at futuristenes simultane synsmåte representerte noe helt annet. De ga uttrykk for en suksessiv dynamikk, et mekanistisk maleri som han mente var reflektert i deres manifeste. Det var maskinmessig og uten liv.¹⁵¹ Som vi har påvist, sto Chevreuls fargeteori helt sentralt i Delaunays begrep om simultanitet, med Bergsons filosofi og von Helmholtz' persepsjonsteori som viktige påvirkninger, sammen med impulser fra samtidens intellektuelle strømninger i Paris.

Boccioni simultanitetssyn var preget av en fascinasjon av farten som han så preget livet i den moderne metropolen. For ham var simultanitet nærmest en lovmessighet for dette livet og dermed for den kunsten som skulle reflektere det. Han så for seg et samfunn hvor mennesket skulle underkaste seg denne lovmessigheten, slik *Kontinuitetens unike former i rommet* bærer vitne om. Langt på vei blir tids- og rombegrepet opphevet av den bergsonske intuisjonen som hos Boccioni etter hvert baserer seg på fart og teoretiseringer om kraftlinjer.

For både Delaunay og Boccioni var det klart at de mente de hadde funnet et uttrykk for simultanitet som ikke var analytisk. Men måten de ville vise det moderne livet på, som en flytende sammenheng av inntrykk, hukommelse og bevissthet, var blitt svært forskjellig.

¹⁵¹Robert Delaunay, I: Pierre Francastel, red. *Robert Delaunay*, 109-111.

3. Tekst og bilde

Futuristene, og spesielt Boccioni blant malerne, skrev sitt virke gjennom manifestene. Fra Boccionis første futuristiske verk *Byen reiser seg* kan vi følge utviklingen gjennom skrift først og bilde som en konsekvens av manifestene og i en viss grad andre skrifter. Manifestene inneholder begrep som vi senere finner igjen i flere av verkenes titler. Men som et bakteppe lå naturlig nok innflytelse fra ulike kunstuttrykk, samtidige teoretikere og ikke minst futuristenes eget politiske virke og mål. Har man et klart politisk engasjement tilpasser man ulike kilder til sitt eget formål.

Boccionis første futuristiske maleri, *Byen Reiser seg*, ble til i 1910. I februar samme år ble *Manifest for futuristiske malere* publisert. Denne epoken startet med at futuristene hadde tatt avstand fra det kontemplative maleriet som blant annet preget Boccionis produksjon rett før. I følge manifestet skulle man nå rive ned all forbindelse til fortiden og tilvante former og glorifisere samtidens liv og alle vitenskapens seire og fremskritt. Kunsten skulle være en del av sine omgivelser.¹⁵² Det tekniske manifestet ble publisert i april samme år og erklærer at kunsten må komme seg forbi de enkelte øyeblikk og søke å uttrykke dynamikken i det moderne livet hvor alt er i bevegelse og rask endring og rommet må oppheves. Samtidig må man forlate konvensjonell fargebruk. Betrakteren skal settes i sentrum.¹⁵³ Som vi så, svarer *Byen reiser seg* på disse kravene. Miljøet er urbant, moderne og voldsomt og dynamisk i uttrykket. Fargebruken har løsrevet seg fra en naturalistisk fremstilling for å reflektere omgivelsene og understøtter den dynamiske sansningen som Boccioni ville få frem. Samtidig trer det frem et menneskesyn som riktignok vil sette betrakteren i sentrum, men som ikke uttrykker humanisme, men snarere ser på betrakteren som et politisk redskap. Menneskets smerte berører en like mye som glødelampens tilværelse. Verket henger fortsatt mye igjen i det divisjonistiske formspråket. Det er en hyllest til den fremvoksende metropolen og uttrykker en slags suksessiv fortelling. Man kan ane de første ansatser til uttrykk for simultanitet og spor av Bergsons filosofi som senere verk vil vise mye tydeligere. Men det narrative elementet er fortsatt for tydelig.

Samme år, eller året etter,¹⁵⁴ malte Delaunay *Eiffeltårnet*. Det gir et voldsomt inntrykk fra et tydelig urbant miljø med Eiffel-tårnet som beveger seg eksplosivt gjennom bylandskapet. Delaunay kalte det katastrofekunst, full av dramatik og voldsomme

¹⁵² Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini. *Manifesto of the Futurist Painters*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 62-64.

¹⁵³ Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini. *Futurist Painting: Technical Manifesto*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 64-67.

¹⁵⁴ Usikker datering. Delaunay daterte det til 1910.

brytninger. Hele denne perioden var preget av destruksjon med hva han kalte en profetisk visjon av katastrofer med store sosiale følger.¹⁵⁵ Han har en sterkere fargebruk enn i den samtidige kubismen som han skulle ta avstand fra. Det urbane i miljøet er meget sterkt skildret i denne serien. Det reflekterer en tydelig urban bevissthet. Han har forlatt tidligere statiske uttrykk og ville vise Paris simultant og innlemme Eiffel-tårnet i dets omgivelser. Som i *Vindus-serien*, ser vi ikke menneskeskikkelser. Men i hans uttalelser om katastrofer ligger det en sterk bekymring for menneskene i samtiden. Når Delaunay går videre, forlater han dette uttrykket totalt.

Simultane syn fra 1911 fortsetter på det samme grunnlaget i manifestene som *Byen reiser seg*. Her har Boccioni brukt tittelen til å gjøre det klart at det er fenomenet simultanitet han arbeider med. Blant annet den doble versjonen av kvinneansiktet tydeliggjør dette, sammen med de unaturlige formene på interiørdetaljene og de sammensatte handlingene hvor hendingen i byen går sammen med det doble kvinneansiktet og gjennom vinduet til interiørdetaljene som er trukket ut i unaturlige former og farger. Bildet gir ingen faste holdepunkter og tvinger betrakteren stadig å la blikket vandre rundt i søken etter mening og innhold. Fargene skaper simultan kontrast og lys og farge har ingen naturlig referanse. Tid og rom oppheves og betrakteren må selv skape en syntese av det som gis for blikket og de subjektive assosiasjonene som stimuleres gjennom egne sanseinntrykk. I bergsonsk forstand har Boccioni kommet et godt stykke videre mot et mer fullstendig simultant uttrykk. Det er en syntese av det som har skjedd og det som blir tenkt. Betrakteren befinner seg midt i bildet ved å måtte bruke sine tanker og evner til å iakttas til å skape mening og innhold i bildet.

I sine to *Vindu*-bilder gikk Delaunay i en helt annen retning. Om man tidligere skulle kunne påstå at det var likheter i uttrykk og tankesett mellom ham og Boccioni, er dette helt visket bort. De går hver sin vei. Delaunay støtter seg nå fullt og helt på von Helmholtz' fysiopsykologiske persepsjonsteori og ikke minst Chevreuls lov om fargenes simultane kontrast. Han uttrykker energien i metropolen på en helt annen måte. Billedflaten blir et handlingsfelt, en komprimert observasjon. Men det er betrakteren som skal skape bildet over tid. Det er en innadvendt erfaring. Delaunay er inne en kontemplativ fase, noe futuristene så absolutt forkastet. Det er blitt noe poetisk over disse bildene. De blir til underveis, hvert bilde for seg, og fra bilde til bilde utvikler han sitt uttrykk. Lys og farge har blitt hans konstruktive elementer. Det er så fjernt fra futuristenes politiske kunst som man nesten kan komme. Vinduet som metafor skal åpne for en ny virkelighet. Med det orfistiske *peinture*

¹⁵⁵ Robert Delaunay, I: Pierre Francastel, red. *Robert Delaunay*, 62

pure skaper kunstneren et ståsted utenfor seg selv. Som hos Boccioni er det den komplekse erfaringen det er å leve i den moderne verden Delaunay også vil finne et uttrykk for. Men for ham blir den moderne bevisstheten en innadvendt erfaring som han ikke kan uttrykke i presise bilder fordi det ville binde ham til verbale konsepter. Det mystiske blir ståstedet for å kunne nå en slik tilstand for sitt uttrykk. For å kunne uttrykke ikke-konseptuelle erfaringer ved det moderne livet henter han sine ressurser i det underbevisste. Det blir til denne verden betrakteren skal hentes inn for å skape sitt eget bilde og tolkning for å skape mening ut av maleriet. Det blir et veldig personlig og intimt resepsjonsforløp over tid. Hvor futuristene ville forandre og skape det nye mennesket gjennom sine bilder og propaganda, ville Delaunay sette betrakteren istand til å skape sin egen persepsjon av den moderne virkeligheten.

Delaunay hadde et relativt spontant eller ustrukturert forhold til teorier. Han bestrebet seg ikke på å utvikle og skrive ned en konsistent filosofi for sin malerkunst. Som vi har vært inne på, fikk han inspirasjon fra ulike kilder. Han reflekterte over sitt kunstnerskap i sporadiske artikler og en ganske omfattende korrespondanse. For ham var det viktig å hente inspirasjon og lærdom som kunne hjelpe ham videre i å utvikle sitt uttrykk. Dette står i klar kontrast til futuristene som ville skape et helhetlig tankesystem for sin bevegelse.

I sin omtale av *Vindu-serien* kalte Delaunay sitt uttrykk for spiren til *Farge for farge*. Verbet farge, formen farge, selve grunnlaget som bringer ham mot den store realismen, men en realisme som er skapt og levende. En menneskelig realisme. Han sammenligner det med den første musikalske følelse slik Bach fikk det frem: fugene, fraseringene i farger. Det er ren poesi, plastisk og lyrisk i motsetning til den gamle enstemmige suksessive sangen. Det er i fargene han frigjør seg fra tidligere konvensjoner. Fargene er ikke lenger dekor. Vinduene i hans poesi er store og åpne elastiske dikt, sier han.¹⁵⁶ For orfistene representerte lyset det moderne livet og for Delaunay var det fargene og lyset som ble de bærende elementene i det som kan kalles Delaunays modne simultane periode 1912-14.

De siste futuristiske verkene av Boccioni, *Sinnstilstander II* og *Kontinuitetens unike former i rommet*, representerer høydepunktene og for så vidt sluttpunktet i hans kunstnerskap. De kommer til uttrykk i *Futuristisk skulptur* og *De plastiske grunnlag for futuristisk skulptur og maleri* som Boccioni forfattet alene og publiserte i april og mars 1912. Riktignok ble *Sinnstilstander* påbegynt på slutten av 1911, så her er det en parallellitet mellom verk og skrift. *Sinnstilstander* var ferdig til den store futuristutstillingen i Bernehim-Jeune Galerie i Paris i februar 1912. Han vil levendegjøre sine objekter ved å vise deres forlengelse i

¹⁵⁶ Robert Delaunay, I: Pierre Francastel, red. *Robert Delaunay*, 63, 123.

rommet. Fornyelsen i kunsten må komme gjennom å søke etter en stil for bevegelse og en skulptur må åpnes opp og omslutte sine omgivelser. Det vil gjøre betrakteren til en del av handlingen og tvinge ham til å kjempe med personene i verket. Han siterer Bergson og tar hans filosofi til inntekt for hvordan de skal utforske moderniteten i det moderne livet. Futuristene skal vise den levende gjenstanden i sin dynamiske vekst og det er gjennom utforskningen av dette at de har kommet frem til forestillingen om kraftlinjene. Ingen ting er gitt på forhånd.¹⁵⁷ Kunsten er en kamp, og betrakteren skal kjempe med. Boccioni hadde skapt sitt ultimate futuristiske verk og visjonen om det nye samfunnet hvor menneske og maskin begge skulle gå i ett.

Futurismen og orfismen hadde på hver sin måte svart på modernismens krav om å bryte med fortellingen og den sekvensielle logikken gjennom å utvikle kunstneriske uttrykk som kunne ta opp i seg den endeløse strømmen av inntrykk som møtte mennesket i den moderne metropolen. Illusjonen om en stabil og forutsigbar verden basert på hensikter og kausalitet hørte ikke hjemme i livet der. Boccioni og Delaunay hadde funnet hvert sitt svar på det gjennom å utvikle sine tanker ulike tanker og oppfatninger om simultanitet. Delaunays betrakter var blitt sin egen poet og Boccionis en medkjemper i kampen for de nye samfunnet.

¹⁵⁷ Umberto Boccioni. *Futurist Sculpture*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 113-119.

Umberto Boccioni. *The Plastic Foundations of Futurist Sculpture and Painting*. I: Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, red. *Futurism: an Anthology*, 139-142.

Litteratur

- Antliff, Robert Mark. *Bergson and Cubism: A Reassessment*. Art Journal, Vol. 47. No. 4, Revising Cubism (Winter, 1988), pp. 341-349. College Art Association. Nettligang: <http://www.jstor.org/stable/776983>, 29.09.2011, kl. 06:01.
- Antliff, Mark. *Inventing Bergson*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
- Antliff, Mark. *The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space*. The Art Bulletin, Vol. 82, No. 4 (Dec., 2000), pp. 720-733. College Art Association. Nettligang: <http://www.jstor.org/stable/3051419>, 12.09.2011, kl. 04:48.
- Baumgarth, Christa. *Die Anfänge der Futuristischen Malerei*. Firenze: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 11. Bd., H. 2/3 (Nov., 1964), pp. 167-192. Nettligang: <http://www.jstor.org/stable/27652148>, 29.09.2011, kl. 06:08.
- Bergman, Pär. «Modernolatria» et «Simultaneità». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Stockholm: SVENSKA BOKFÖRLAGET/Bonniers, 1962.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, Inc., 2004.
- Bergson, Henri. *Time and Free Will*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, Inc., 2001.
- Birren, Faber. *Color Perception in Art: Beyond the Eye into the brain*. The MIT Press: Leonardo, Vol. 9, No. 2 (Spring, 1976), pp. 105-110. Nettligang: <http://www.jstor.org/stable/1573116>, 18.06.2014, kl. 07:45.
- Boccioni, Umberto. *I futuristi plagiati in Francia*. I: *Lacerba*, Firenze, 1. april, 1913, s. 66-68.
- Boccioni, Umberto. *Il dinamismo futurista e la pittura francese*. I: *Lacerba*. Firenze, 1. August, 1913, s 169-171.
- Boccioni, Umberto. *Simultanéité futuriste*. I: *Der Sturm*. Nummer 190/91, desember, 1913, p. 151. Berlin: Verlag der Sturm.
- Braun, Emily, red. *Italian Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988*. München: Prestel Verlag, 1989.
- Brettell, Richard R. *Modern Art 1851 – 1929. Capitalism and Representation*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Buckberrough, Sherry A. *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1982.
- Burrow, J.W. *The Crisis of Reason. European Thought, 1848-1914*. New Haven: Yale University Press, 2000.

- Chipp, Herschel B. *Orphism and Color Theory*. The College Art Association: The Art Bulletin, Vol. 40, No.1 (Mar., 1958), pp. 55-63. Nettligang: <http://www.jstor.org/stable/3047747>, 22.01.2014, kl. 10:49.
- Clarke, Melissa. *The Space-Time Image: the Case of Bergson, Deleuze, and Memento*. The Journal of Speculative Philosophy, New Series, Vol. 16, No. 3 (2002) pp. 167-181. Penn State University Press. Nettligang: <http://www.jstor.org/stable/25670415>, 29.09.2001, kl. 05:59.
- Complete Dictionary of Scientific Biography, 2008. *Michel Eugène Chevreul*. Nettligang 4. august, 2014. <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-2830900884.html>.
- Delaunay, Robert. *Lettre ouverte au Sturm*. I: Der Sturm, nummer 194/195, 15. januar 1914. Berlin: Verlag der Sturm.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. New York, N.Y.: Zone Books, 1988.
- Dennison, Lisa. *1912. I: The Guggenheim Collection*, s. 95-139. New York, N.Y.: Guggenheim Museum Publications, 2006.
- Drutt, Matthew. *Simultaneous Expressions: Robert Delaunay's Early Series. I: Visions of Paris. Robert Delaunay's Series*. Berlin: Deutsche Guggenheim, 1997-98.
- Durie, Robin, red. *Duration and Simultaneity. Bergson and the Einsteinian Universe*. Manchester: Clinamen Press, 1999.
- Edwards, Folke. *Den barbariska modernismen. Futurismen och 1900 – talet*. Malmø: Liber, 1987.
- Eisenman, Stephen F. *Nineteenth Century Art. A Critical History. Third Edition*. London: Thames and Hudson Ltd., 2007.
- Einstein, Carl og Charles W. Haxthausen. *Notes on Cubism*. October, Vol. 107, Carl Einstein (Winter, 2004), pp. 158-168. The MIT Press. Nettligang: <http://www.jstor./stable/3397600>, 30.08.2011, kl. 09:03.
- Francastel, Pierre, red. *Robert Delaunay. Du cubisme á l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel*. Paris: S.E.V.P.E.N., 1958.
- Gage, John. *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*. London: Thames and Hudson, 2001.
- Goddard, Linda. *Aesthetic Rivalries: Word and Image in France, 1880-1926*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2012.
- Golding, John. *Boccioni. Unique Forms of Continuity in Space*. London: The Tate Gallery, 1985.

- Hamilton, George Heard. *Painting and Sculpture in Europe 1880 to 1940*. I: Pevshner, Nikolaus, red. *The Pelican History of Art*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1993.
- Harrison, Charles. *Art of the Twentieth Century. 1900-1919. The Avant-garde Movements*. Milano: Skira editore, 2006.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art. Volume IV. Naturalism, Impressionism, the Film Age*. London: Routledge, 1999.
- Henderson, Linda Dalrymple. *Italian Futurism and "The Fourth Dimension"*. *Art Journal*, Vol. 41, No. 4, Futurism (Winter, 1981), pp. 317-323. College Art Association. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/776440>, 12.09.2011, kl. 04:56.
- Herbert, Robert L. *The Arrival of the Machine: Modernist Art in Europe, 1910 – 25*. *Social Research*, Vol.64, No. 3, Technology and the rest of culture (FALL 1997), pp. 1273-1305. The New School. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/40971211>, 15.02.2012, kl. 10:05.
- Hughes, Gordon. *Coming into Sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision*. *October*, Vol. 102 (Autumn, 2002), pp. 87-100. The MIT Press. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/779132>, 21.09.2011, kl. 11:11.
- Hughes, Gordon. *Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's "First Disk"*. *The Art Bulletin*, Vol. 89, No. 2 (Jun., 2007), pp. 306-332. College Art Association. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/25067319>, 17.08.2011, kl. 10:10.
- Hughes, Robert. *The Shock of the New: Art and the Century of Change*. London: Thames and Hudson, 1991.
- Kolstad, Hans. *Tid og intuisjon. To studier i Henri Bergsons filosofi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1998.
- Kuspit, Donald. *Delaunay's Rationale for Peinture Pure, 1909-15*. *Art Journal*, Vol. 34, No. 2 (Winte4r, 1974-1975), pp. 108-114. College Art Association. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/775884>, 05.11.2011, kl. 10:26.
- Kwinter, Sanford og Umberto Boccioni. *Landscapes of Change: Boccioni's "Stati d'animo" as a General Theory of Models*. *Assemblage*, No. 19 (Dec., 1992), pp. 50-65. The MIT Press. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/3171176>, 29.09.2011, kl. 05:54.
- Langner, Johannes. *Zu den Fenster-Bildern von Robert Delaunay*. I: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Band 7*. Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co Verlag, 1962.

- Lawlor, Leonard. *Henri Bergson*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Revision Tue. Jul. 12, 2011. Nettilgang: <http://plato.stanford.edu/entries/bergson/>, 09.10.2011., kl.12:22.
- Lyttleton, Adrian. *Society and Culture in the Italy of Giolitti*. I: Emily Braun, red. Italian Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988. München: Prestel Verlag, 1989.
- Martin, Marianne W. *Futurist Art and Theory. 1909-1915*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Patton, Lydia. *Hermann von Helmholtz*. Kapittel 2: *Helmholtz's sign theory and the nativism debate*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edvard N. Zalta, ed. Nettilgang: <http://plato.stanford.edu/entries/hermann-helmholtz/>, 18.06.2014, kl 10:23.
- Petrie, Brian. *Boccioni and Bergson*. The Burlington Magazine, Vol. 116, No. 852, Modern Art (1908-25) (Mar., 1974); pp. 140-147. The Burlington Magazine Publications, Ltd. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/877621>, 08.09.2011, kl. 11:04.
- Poggi, Christine. *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- Rainey, Lawrence, Christine Poggi, Laura Wittman, red.. *Futurism: an Anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Robbins, Daniel J. *Sources of Cubism and Futurism*. Art Journal, Vol. 41, No. 4, Futurism (Winter, 1981), pp. 324-327. College Art Association. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/776441>, 30.08.2011, kl. 08:57.
- Robertson, Eric. *Painting Windows: Robert Delaunay, Blaise Cendrars, and the Search for Simultaneity*. The Modern Language Review, Vol. 90, No. 4 (Oct., 1995), pp. 883-896. Modern Humanities Research Association. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/3733064>, 17.08.2011, kl. 09:56.
- Roque, Georges. *Chevreul and Impressionism: A Reappraisal*. The Art Bulletin, Vol. 78, No. 1 (Mar., 1996), pp. 26-39. College Art Association. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/3046155>, 18.06.2014, kl. 07:47.
- Savitt, Steven. *Being and Becoming in Modern Physics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Revision Tue Sep 5, 2006. Nettilgang: <http://plato.stanford.edu/entries/spacetime-become/> 28.09.2011, kl. 07:38.
- Sellin, Eric. *Simultaneity: Driving Force of the Surrealist Aesthetic*. Twentieth Century Literature, Vol. 21, No. 1, Essays on Surrealism (Feb., 1975) pp. 10-23. Hofstra University. Nettilgang: <http://www.jstor.org/stable/440525>, 17.08.2011, kl. 10:05.
- Spate, Virginia. *Orphism. The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris 1910-1914*. Oxford: Clarendon Press, 1979.

Stigen, Anfinn og Knut Erik Tranøy. *Henri Bergson*. Oslo: Store norske leksikon, 2011.

Nettilgang: http://snl.no/Henri_Bergson, 27.07.2014, kl. 12:28.

Stromberg, Roland N. *European Intellectual History Since 1789*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1990

Tisdall, Caroline and Angelo Bozzolla. *Futurism*. London: Thames & Hudson, 1977.

Vriesen, Gustav og Max Imdahl. *Robert Delaunay – Licht und Farbe*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1967.

Bilder:

Robert Delaunay:

1. *Eiffeltårnet. (La Tour Eiffel)*, 1911 (datert 1910 av kunstneren). OPL 198,7 x 136,2 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
2. *Simultane vinduer, (andre motiv, første del). (Les fenêtres simultanées (2é motif, 1re partie))*, 1912. OPL 55,2 x 46,3 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
3. *Første bilde. Simultane vinduer. By andre motiv første del. (1re représentation. Les fenêtres simultanées. Ville 2e motif 1re partie)*, 1912. OPL 46 x 40 cm. Kunsthalle, Hamburg.

Umberto Boccioni:

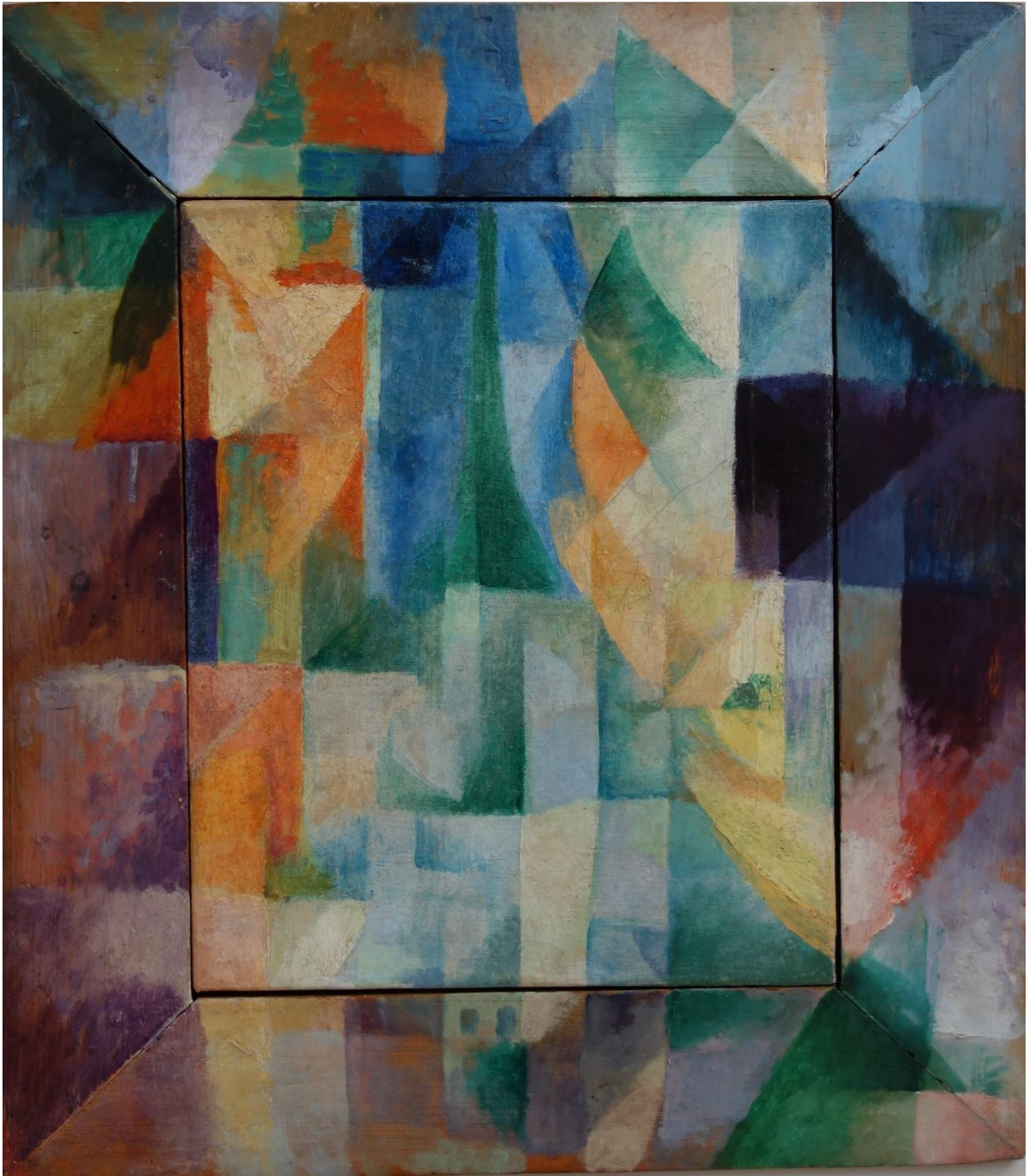
4. *Byen reiser seg. (La città sale)*, 1910. OPL 199,3 x 301 cm. MOMA, New York
5. *Simultane syn. (Visioni simultanee)*, 1911. OPL 70 x 70 cm. Von der Heydt Museum, Wuppertal.
6. *Sinnstilstander II: a) Avskjeden. b) De som reiser. c) De som blir igjen. (Stati d'animo II: a) Gli adii. b) Quelli che vanno. c) Quelli che restano.)*, 1911-12. MOMA, New York. Triptyk. Hvert bilde: OPL 71 x 96 cm.
7. *Kontinuitetens unike former i rommet. (Forme uniche della continuità nello spazio)*, 1913. Skulptur, bronse, h: 111 cm. MOMA, New York.
8. *Ferruccio Busoni.*, 1916. OPL 176 x 120 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



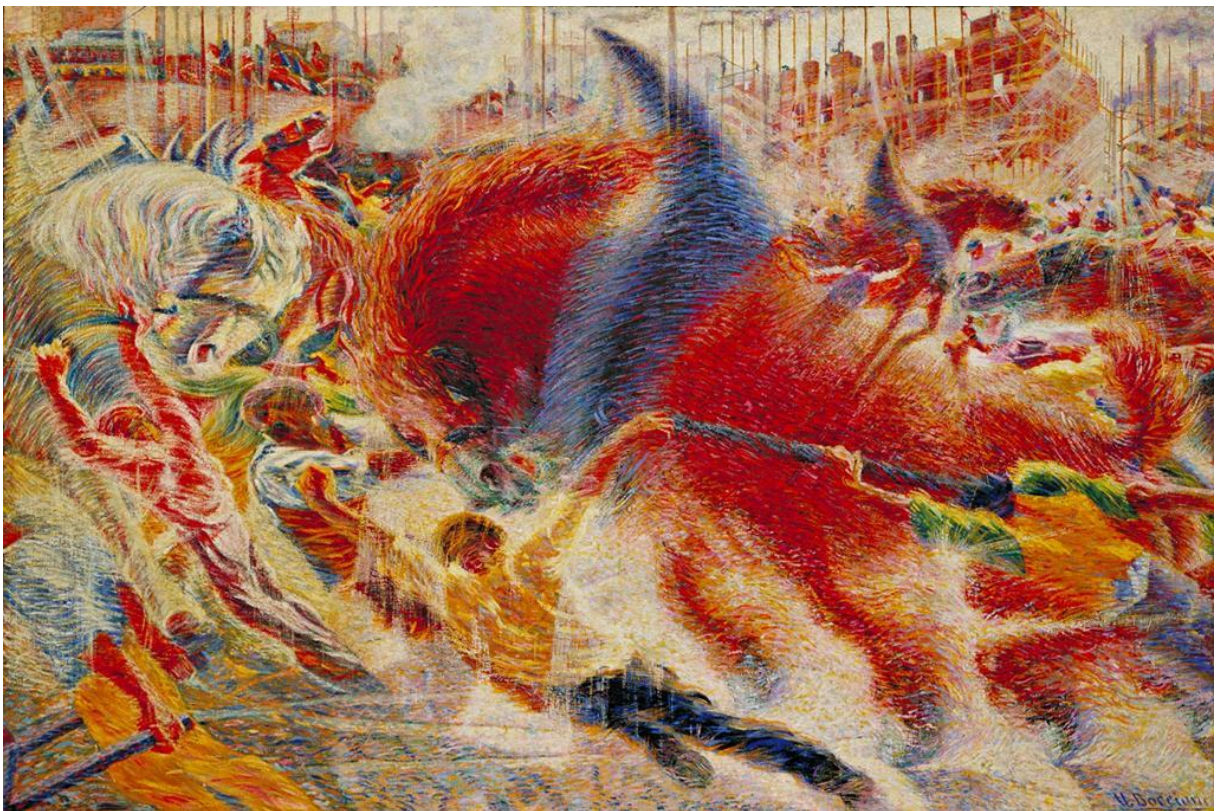
Bilde 1. *Eiffeltårnet.*



Bilde 2. *Simultane vinduer, (andre motiv, første del).*



Bilde 3. *Første bilde. Simultane vinduer. By andre motiv første del.*



Bilde 4. *Byen reiser seg.*



Bilde 5. *Simultane syn.*



Bilde 6 a). *Sinnstilstander II: Avskjeden.*



Bilde 6 b). *Sinnstilstander II: De som reiser.*



Bilde 6 c). *Sinnstilstander II: De som blir igjen.*



Bilde 7. *Kontinuitetens unike former i rommet.*



Bilde 8. *Ferruccio Busoni.*