

Kritikk av kunst

*En undersøkelse og diskursanalyse av kunstkritikk
under Norges Jubileumsutstilling 1914.*

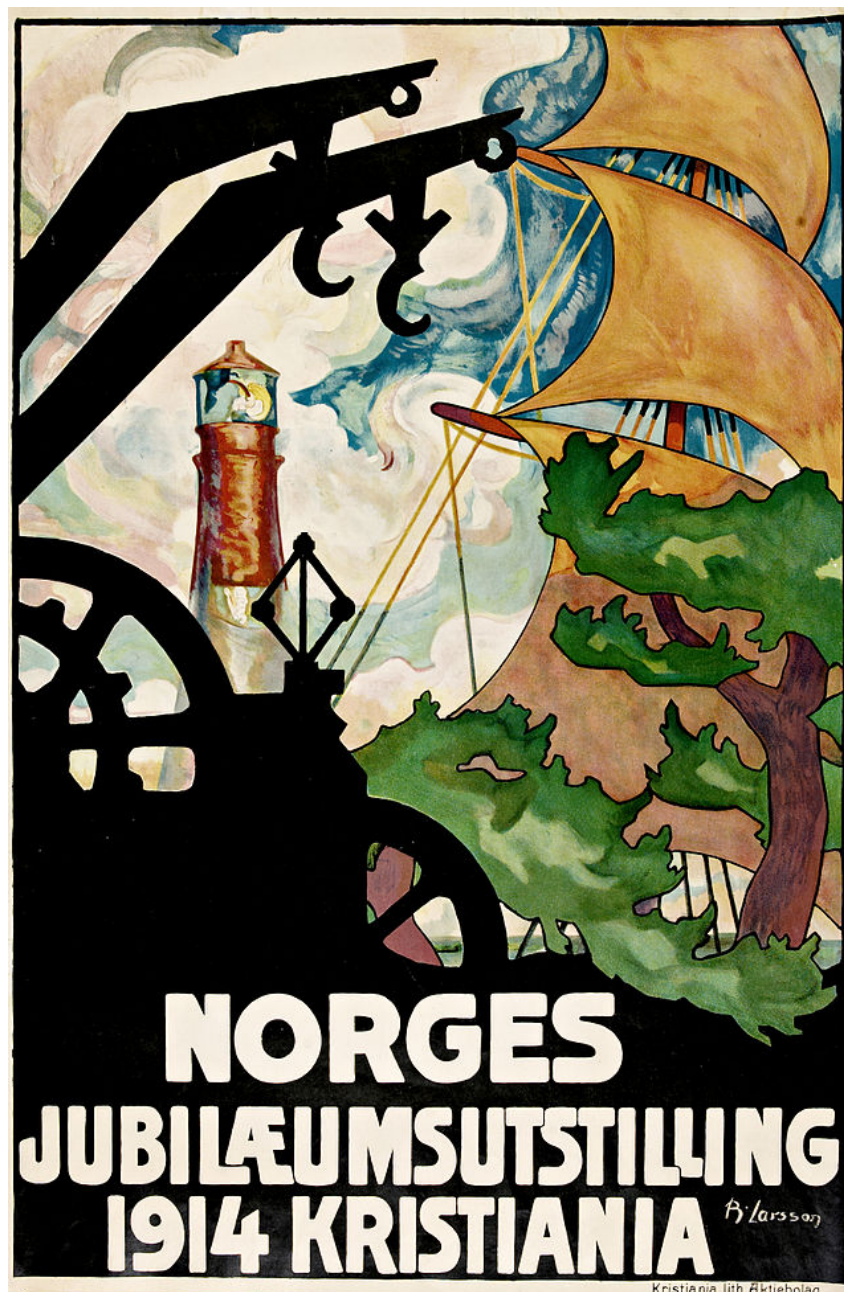
Av Siri Wolland



Masteroppgave i kunsthistorie
Det humanistiske fakultetet
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk.

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2015



Kritikk av kunst

En undersøkelse og diskursanalyse av kunstkritikk under Norges Jubileumsutstilling 1914.

Av Siri Wolland

Masteroppgave i kunsthistorie
Det humanistiske fakultetet
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk.

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2015

© Forfatter

2015

Kritikk av kunst - *En undersøkelse og diskursanalyse av kunstkritikk under Norges Jubileumsutstilling 1914.*

Siri Wolland

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

Sammendrag

Norge markerte hundreårsjubileet etter 1814 med en formidabel jubileumsutstilling som ble bygget på Frogner i 1914. Det ble også en mediebegivenhet uten sidestykke, og dermed et godt studieobjekt for kunstkritikk i avis.

Maleriutstillingen under Norges Jubileumsutstilling 1914 viste for første gang 400 verk av Norges mest sentrale kunstnere gjennom tidene. Utstillingen markerte forskjellen mellom de eldre og de nye malergruppene gjennom inndelingen av de to offisielle avdelingene for malerkunst under utstillingen, den retrospektive maleriavdeling, og den moderne maleriavdeling. En utbrytergruppe, «De 14», fikk i tillegg laget sin egen paviljong.

Gjennom blant annet diskursanalyser av kunstkritikken under jubileumsutstillingen, undersøker jeg hvilke kriterier som lå til grunn for kunstkritikk i 1914. Og funnene viser at kriteriene for kunstkritikk i 1914 er preget av subjektive, estetiske smaksdommer og sanseopplevelser av kunsten. Det finnes tre typer kunstkritikere som hver påvirker kritikken ut fra sitt ståsted. Kunstkritikkens særegenhet og egenart kunne være kodete, lukkede artikuleringer og bruk av positive, affektive adjektiver, høystemt ordvalg, metaforer og affirmative sammenligninger, med annen kunst eller virksomheter, for å få fram et budskap. Kunstkritikkens formål og dermed funksjon var ofte en intermediær posisjon mellom kunsten og målgruppen, gjennom avisen. Men kunstkritikken kunne også aktivt prøve å bevege utvalgte målgrupper i en kunstpolitisk diskurs. Kunstkritikk var allerede i 1914 avhengig av kanal/avis for å formidle sitt budskap til ønsket målgruppe. Kunstkritikeren og kunstkritikken ville oppnå godt omdømme og høy prestisje. Diskursanalysene viser at det er stor sannsynlighet for at personlig prestisje og maktkamp i miljøet preget kunstkritikk.

Kunstkritikkens særpreg og funksjon i 1914 var beskrivende, engasjerende, begeistret, bevegende kunstkritikk, for utvalgte målgrupper. Kritikkk av kunst i avis kunne være politisk førende.

Forord

Arbeidet med masteroppgaven har vært veldig spennende og lærerikt, så tusen takk til min veileder prof. Øivind Storm Bjerke for gode diskusjoner og veiledning.

Det er mange som har vært til uvurderlig støtte og hjelp. Først av alt vil jeg rette en takk til min arbeidsgiver, Riksantikvaren, som har gitt meg fleksibilitet til å studere. Mine supre kolleger Turid Årsheim og Karen Thommesen, som ikke bare har vært gode samtalepartnere og korrekturlesere av avhandlingen, men de har også vært mine stedfortredere på jobb.

En spesiell takk til min positive familie, Tom, Maja, William, Lilli og Theodor som hele tiden har heiet på meg.

Oslo, juni 2015

Siri Wolland

Innholdsfortegnelse

Introduksjon	XI
Del 1. Diskursanalyse, kunstkritikk og estetikk	1
Definisjoner, avklaringer, oppsummering og operasjonalisering	1
1.1 <i>Diskursanalyse som metode for undersøkelse av utvalgte kunstkritikker</i>	1
1.1.1 Om diskursanalyse	1
1.1.2 Teorier om kultur og samfunn	2
1.1.3 De tre tilganger i diskursanalysen	4
1.1.4 Filosof Michel Foucault	5
1.1.6 Kunstkritikkens kretsløp	9
1.2 <i>Kunstkritikk</i>	11
1.2.1 Sjanger – type kritikk	14
1.2.2 Kunstkritikerens rolle	16
1.2.3 Kunstkritikkens formål, funksjon og effekt	18
1.2.4 Nyhetskriterier versus kunstkritikk-kriterier	20
1.3 <i>Estetikk</i>	22
1.4 <i>Oppsummering og operasjonalisering</i>	23
Del 2. Bakgrunn, kontekst og presentasjon av materiale	25
2.1 <i>Det norske kunstfeltet før og rundt 1914</i>	25
2.1.1 Institusjoner	27
2.1.2 Matisse-elevene	28
2.1.3 Kunstkritikeren	29
2.1.4 Medier i 1914, og mediebegivenheter	30
2.1.5 Kunstpolitikk gjennom presse	31
2.2 <i>Norges Jubileumsutstilling 1914</i>	33
2.2.1 Pressens egen deltagelse	33
2.2.2 Kunstpaviljongene	34
2.2.3 Konflikten og juryeringen	36
2.2.4 Utstillingens avslutning, ettermæle og forsvinning	37
2.3 <i>Presentation av kritikkene</i>	38
Del 3. Diskursanalyse av utvalgte tekster	41
3.1 <i>Første diskursanalyse; av tre generelle kunstkritikker</i>	42
3.2 <i>Andre diskursanalyse; av tre spesifikke artikler</i>	54
3.3 <i>Tredje diskursanalyse; av to nordiske kunstkritikker</i>	60
Del 4. Oppsummering, resultater og avslutning	66
4.1 <i>Oppsummering</i>	66
4.2 <i>Resultater. Diskursanalysene har vist:</i>	67
4.3 <i>Andre resultater og funn</i>	72
Litteraturliste	76

Introduksjon

Norge markerte hundreårsjubileet etter 1814 med en formidabel jubileumsutstilling som ble bygget på Frogner i 1914. For første gang ville Norge vise seg fram for en hel verden med det beste vi hadde innen blant annet teknologi, industri, landbruk, kunst og kultur. Vi står på terskelen til modernismen og vi møter ekspresjonismen. Tiden omkring 1914 var en brytningstid i norsk kunst. Det er derfor et egnet tidspunkt for analyse av kunstkritikk fordi fraksjonene trer tydelig frem.

Maleriutstillingen under Norges Jubileumsutstilling i 1914 viste for første gang 400 verk av Norges mest sentrale kunstnere gjennom tidene. Man markerte forskjellen mellom de eldre og de nye malergruppene gjennom inndelingen av de to offisielle avdelingene for malerkunst under utstillingen, den retrospektive maleriavdeling, og den moderne maleriavdeling. En utbrytergruppe, «De 14», fikk i tillegg laget sin egen paviljong.

Det ble også en mediebegivenhet uten sidestykke, og dermed et godt studieobjekt for kunstkritikk i avis. Dette var nok første gang en maleriutstilling fikk så stor oppmerksomhet i mediene i Norge.

I masteravhandlingen «Kritikk av kunst, en undersøkelse og diskursanalyse av kunstkritikk under Norges Jubileumsutstilling i 1914» er målet å finne hvilke kriterier som lå til grunn for kritikk av kunst under jubileumsutstillingen i 1914, for å få en bedre forståelse av kunstkritikkens særegenhet, funksjon, og egenart i 1914.

Problemstillingene vil gjennom diskursanalysene og undersøkelsen avdekke de vurderingskriterier som preget og dominerte kunstkritikken under Norges Jubileumsutstilling i 1914. Det som kjennetegnet vurderingene av god eller dårlig kunst, ny eller eldre kunst.

1. Når jeg undersøker hvilke kriterier som synes å ligge til grunn, preget og dominerte i kunstkritikk under Norges Jubileumsutstilling 1914, vil jeg se på typer utsagn i diskursanalysen som knytter seg til; temavalg, diskursiv kamp, ordvalg/språk og jeg vil kunne drøfte kunstkritikerens makt og rolle.

2. Jeg undersøker også om kunstkritikk har en funksjon og dermed et formål, som kan være å gjøre kunst (og utstillingen) til interessant lesning for avislesere. Gjennom diskursanalyser av kunstkritikk anno 1914, og en komparativ undersøkelse der jeg inndeler kunstkritikken fra 1914 inn i en moderne sjanger eller typeinndeling, vil jeg gjennom påviste mønstre kunne kaste lys over kunstkritikkens særpreg i aviser 1914, og se endring over tid. I den samme

diskurs som ovenfor, vil jeg vite hvordan problemstillinger og temaer omkring denne brytningstiden blir omtalt i kunstkritikken.

Hypotese: Jeg har en hypotese om at vurderingskriteriene i kunstkritikk under jubileumsutstillingen i 1914 var varierte, individuelle og dels uklare, fordi kunstkritikk kunne arte seg som en blanding av subjektiv estetisk dom, noen få formelle maleriske kriterier, og flere meningsytringer. Når den nye og den eldre kunsten sto sammen på utstillingen i 1914, vil kunstkritikerne av den ene eller den annen gruppe (eller institusjon) kunne være tydelige i sin divergens over hvilken kunst de mente var god kunst, og den rettferdige plasseringen av den i utstillingen. Jeg har en formening om at kunstkritikken avspeiler brytningstiden gjennom den enkelte kunstners virke eller nivå. Kunstkritikernes egen syn og tilhørighet avgjør vinklingen, og at modernismen/ekspresjonismen/brytningstiden som fenomen i tiden ikke blir omtalt like konkret. Svarene fra denne undersøkelsen kan være med å belyse kunstkritikerens makt og rolle i 1914.

Valg av kildemateriale: Etter lesning av ca 100 artikler og kunstkritikker fra jubileumsutstillingen 1914, som er samlet i PIRO-arkivet¹ i Nasjonalmuseets bibliotek, har jeg valgt ut åtte artikler som representanter for kunstkritikk under jubileumsutstillingen 1914. Jeg har valgt disse åtte artiklene fordi de innehar de forskjellige elementene jeg vil undersøke med utgangspunkt i den valgte problemstillingen. Det er tre artikler som analyseres hver for seg. Disse tre artiklene omtaler utstillingen på generelt grunnlag. Deretter vil jeg analysere tre artikler som omhandler hver og én av avdelingene. Disse tre artiklene analyseres samlet for å undersøke om de understøtter de tre hovedartiklene. Så vil jeg på samme måte analysere to nordiske artikler, for å drøfte om de har et samme eller avvikende kriterier for sitt syn på kunsten under Jubileumsutstillingen 1914. Artiklene i PIRO-arkivene er valgt fordi de omtaler jubileumsutstillingens kunst i det korte tidsrommet kunsten samlet sto utstilt. Andre artikler i tidsskrifter og aviser generelt, omtaler jubileumsutstillingens kunst over lengere tid. Jeg har valgt å konsentrere meg om den korte intense utstillingsperioden fra mai til oktober i 1914, som vil kunne vise et spisset utdrag av det norske kunstfeltet i perioden.

Det teoretiske og det metodologiske rammeverk: Jeg har valgt en diskursanalyse for å undersøke hvordan mening og kritikk produseres i artiklene, hvordan noen tolker den, hvordan mening endres eller fryses fast og sementeres i ulike områder og kontekster. Hvilke mulige konsekvenser eller effekter får vi av bestemte måter å forstå og presentere verden?

¹ Omfattende samling av avisartikler fra perioden, samlet av Christian Piro, jurist og journalist.

Filosofen Michel Foucaults diskursanalytiske metodologi ligger til grunn for særlig diskursteori, men også diskurspsykologi og kritisk diskursteori, som danner utgangspunktet for mine diskursanalyser. For å operasjonalisere den diskursanalytiske metode, tar jeg utgangspunkt i boken «Diskursanalyse som teori og metode» skrevet av Jørgensen og Phillips² og deres utlegging om hvordan anvende en multiperspektivistisk ramme på diskursanalyse. Michel Foucaults tanker om utelukkelsesprosedyrer og maktdannelser, som ikke er undertrykkende nødvendigvis, men gir kraft til nye meninger, er interessant for oppgaven.³ Jeg vil i tillegg anvende en av kunstkritikkens moderne sjangerkategori-inndeling komparativt med kunstkritikk 1914. Derfor har jeg også innblandet et kontemporært syn på kunstkritikk gjennom nyere litteratur, som bakgrunn for, eller inn i diskursanalysen.⁴

Kort om avgrensninger i problemstillingen: Kunstkritikk og diskursanalyse er store tema. Derfor er det viktig med følgende avgrensninger. Analysen avgrenses til kunstkritikk og omhandler ikke andre litterære og journalistiske sjangre. Analysen er ikke en verks-analyse eller en analyse om ett kunstnerskap. Oppgaven vil ikke ha en semiotisk tilnærming, selv om jeg vil drøfte enkelte begreper og deres betydning i kunstkritikken anno 1914. Jeg vil ikke bevege meg inn i en historisk-sosiologisk analyse av kunstkritikeren/forfatteren som person, selv om det er interessant å vite hvilken status, rolle eller subjektposisjon han eller hun tar eller er gitt i teksten og i avisen.

Tidligere forskning: Forskning som omhandler diskursanalyse er stort og omfattende og involverer mange akademiske fagdisipliner som filosofi, sosiologi, historie, litteraturvitenskap og kunsthistorie. Jeg har valgt ut noen sentrale bøker som viser debattens bredde på noen punkter, og som har gitt meg noen nyttige føringer og perspektiver om diskursteori, diskurspsykologi og kritisk diskursanalyse i tillegg til Jørgensens og Phillips bok. Se litteraturlisten. Særlig Marit Werenskiolds bøker *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914* og *Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses* har vært viktige for utgreiingen om det norske kunstfeltet i 1914. Det har også Espen Ytrebergs bok *En forsvunnet by, Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*, som tar utgangspunkt i Nils A. Brinchmanns to bind om jubileumsutstillingen som ble skrevet i 1923.

² Jørgensen Marianne Winther, Phillips Louise, *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur Roskilde Universitetsforlag, 1999.

³ Foucault Michel, *Diskursens orden*. Norsk utgave (1999), Spartacus Forlag as. (originaltittel: L'ordre du discours) Oversatt av Espen Schaanning. s. 9,13,14,15.

⁴ Multiperspektivet er blant annet inspirert av; Jørgensen Marianne Winther, Phillips Louise, *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur Roskilde Universitetsforlag (1999), og Foucault Michel, *Archaeology of knowledge*, Routledge, (1989) og *Diskursens orden*, Spartacus forlag as, Oslo (1999).

Når det gjelder forskningen innen kunstkritikk, så er den nært knyttet til språk og litteraturvitenskap, filosofi og sosiologi, og jeg har anvendt relevante moderne bøker som bakgrunn for min avhandling.

Det finnes ikke forskning på kunstkritikk under jubileumsutstillingen 1914 så vidt meg bekjent. Men prof. Øivind Storm Bjerke har skrevet en artikkel; *The Pavilion of De 14 (A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925)* som omhandler utbrytergruppen «De 14», og gir en analyse av makt og kunsternes nye rolle i 1914.

Definisjoner og forståelse av sentrale begreper:

Diskurs: En diskurs i denne oppgaven forstås som en bestemt måte å snakke og forstå en del av verden på. En diskurs blir ofte brukt som forklaring på ideen om at språket er strukturert i forskjellige mønstre som våre utsagn følger, når vi agerer i forskjellige sosiale områder.

Mønstrene kan være kodet. Vi har politiske diskurser, medisinske diskurser og kunsthistoriske diskurser.

Diskursanalyse: En diskursanalyse er da analysen av disse mønstre. Diskursanalyse kan ikke brukes som en analysemetode løsrevet fra det teoretiske og metodologiske grunnlaget. Teori og metode er bundet sammen. Jeg vil kombinere elementer fra flere forskjellige diskursanalytiske perspektiver.

Kunstkritikk: Er en offentlig diskurs, en bedømmelse, en vurdering (uavhengig og begrunnet) av kunst som tekst, skrevet av en kunstkritiker med kunnskap om kunsthistorie og samtidskunst. Kunstkritikk handler om kunstens innhold (teknisk gjennomføring, form, og kvalitet), og er publisert i en avis eller annet massemedium (altså offentlig). Formålet er å øke forståelsen for kunst, gi kunnskap om kunst og verdsetting av kunst.

Tradisjon: Vi snakker her om malertradisjoner og kritikktradisjoner. Det er mening som er overført gjennom tid, fra deltager til deltager, fra ledd til ledd.

Kriterier: Kriterium er kjennetegn, noe som gir grunnlag for bedømmelse og klassifisering.⁵ Oppgavens diskursanalytiske begrepsapparat er på side 41, tett knyttet til analysene.

Avhandlingens kompleksitet: Oppgaven er kompleks fordi kunstkritikk har kriterier for eller krav til innhold, form og funksjon/utførelse, for å kunne karakteriseres som kunstkritikk. Kunstkritikk er avhengig av utenforstående elementer for å kunne utøves. Kunstkritikk er for eksempel avhengig av publiseringskanal/avis for å kunne nå ut til ønsket målgruppe med sitt budskap. Kunstkritikk er en del av et kretsløp, med et slags gjensidig avhengighetsforhold mellom flere aktører/elementer, som jeg undersøker og redegjør for i denne avhandlingen.

⁵ www.snl.no, Kriterier

Kretsløpet vil kort kunne forklares slik; en kunstner lager et kunstverk som hun eller han får utstilt. En kunstkritiker er helt avhengig av hele eller deler av denne hendelsen for å skrive sin kunstkritikk, og kritikerens gruppetilhørighet, kunnskap, og posisjon vil være avgjørende for innholdet og vinklingen i kritikken. Videre vil publiseringskanalen/avisens redaksjon bestemme om den vil anta artikkelen, for å kunne tilfredsstillere sine lesere/målgrupper. Lesere, som i mer eller mindre grad, også er målgruppen til kunstkritikerens kunstkritikk (og kunstnerens kunst), er dermed også målgruppe for et potensielt marked. Kunstkritikkens formål, funksjon og makt kan således følges og undersøkes.⁶ Jeg har laget en matrise over kunstkritikkens kretsløp. Se fig. side 10. Kan den i tillegg beskrive moderne kunstkritikkens kretsløp?

Oppgavens struktur: Jeg har valgt å starte avhandlingen med å skrive om diskursanalyse, kunstkritikk og estetikk på et bredt, generelt grunnlag. Deretter vil jeg bevege avhandlingen nærmere og nærmere oppgavens korpus, selve diskursanalysene av åtte kunstkritikere fra 1914. I min figur over kunstkritikkens kretsløp, gir jeg et bilde av kunstkritikkens og oppgavens kompleksitet, og jeg bruker figuren også som en forklaringsmodell og begrunnelse for hvorfor jeg ikke skriver mer utdypende om interessante emner som det norske kunstfeltet 1914, eller mer fylldig om jubileumsutstillingen. Dette for å gjøre de avgrensninger som må til for å holde meg til oppgavens problemstilling. Jeg kunne ha startet rett på oppgavens kjerneområde, diskursanalysene, men jeg har kommet til at spørsmålene blir for mange underveis, slik at jeg har valgt å redegjøre for avhandlingens mange nødvendige innholdsdelene først. Diskursanalysene har en systematikk som jeg mener utgjør poenget ved en slik analyse.

⁶ Jeg har lest Hans Jauss og hans resepsjonsteorier, men ikke funnet anvendelse for dette. Diskursanalysene dekker bedre.

Del 1. Diskursanalyse, kunstkritikk og estetikk

Definisjoner, avklaringer, oppsummering og operasjonalisering

1.1 Diskursanalyse som metode for undersøkelse av utvalgte kunstkritikker

En diskursanalyse er valgt for å analysere kunstkritikken i denne avhandlingen, som er avisartikler fra PIRO-arkivet. Diskursanalyse er studiet av hvordan vi skaper vår forståelse av verden.⁷ Det teoretiske rammeverket jeg vil bruke i undersøkelsen og analysene er tett knyttet opp til teoretikerne Ernesto Laclau og Chantal Mouffes diskursteori, diskurspsykologi og forskeren Norman Faircloughs kritisk diskursteori. Den franske filosofen Michel Foucaults diskursanalytiske metodologi er en forløper og er utgangspunkt og referansepunkt for alle diskursanalytiske tilganger, og særlig hans betraktninger omkring makt og utelukkelsesprosedyrer har vært interessant å anvende i denne avhandlingen.

Diskursanalysen som teori og metode er en moderne øvelse og tilnærming til kunsten, og jeg redegjør kort for den generelle metodiske og teoretiske tilnærmingen.

1.1.1 Om diskursanalyse

Diskursteori, kritisk diskursanalyse, og diskurspsykologi deler noen hovedpremisser for å lage kritisk forskning. Disse tilgangene eller tilnærminger ville alle kunne undersøke hvordan valg av tema, ordvalg/språk og subjekt skal forstås, hvordan utforske og kartlegge maktrelasjoner gjennom diskursiv kamp, og perspektivene har noen filosofiske og teoretiske premisser, det vil si oppfattelser av diskurs, diskursiv og sosial praksis som kan brukes i en analyse.

En diskurs blir ofte brukt som forklaring på ideen om at språket er strukturert i forskjellige mønstre som våre utsagn følger, når vi agerer i forskjellige sosiale områder. Vi har politiske diskurser, medisinske diskurser og kunsthistoriske diskurser, som tidligere nevnt.⁸

Diskursanalysen er da analysen av slike mønstre.

Diskursanalyse kan ikke brukes som en analysemetode løsrevet fra det teoretiske og metodologiske grunnlaget. Men man kan kombinere elementer fra flere forskjellige diskursanalytiske perspektiver, og da kreves det en sammenhengende og tydelig teoretisk ramme. Denne «pakken», sier Jørgensen og Phillips, inneholder filosofiske (ontologiske og

⁷Jørgensen Marianne Winther, Phillips Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur, Roskilde Universitetsforlag (1999). s.9

⁸IBID s. 9.

epistemologiske) premisser, teoretiske modeller og metodologiske retningslinjer, samt teknikker for språkanalyse. Teori og metode er bundet sammen.⁹ Hvordan dette arter seg i denne avhandlingen, drøftes under 1.4 Oppsummering og operasjonalisering.

Statsviter og sosialantropolog Iver Neumann skriver i sin bok *Mening, Materialitet, Makt: en innføring i diskursanalyse* at «selve poenget med diskursanalyse er å analysere meningen som en del av det generelt sosiale der mening dannes. Man ser først og fremst på språket, for mens andre sosiale praksiser (fengselsvesenet, media, skolen, familien) produserer mening som et biprodukt, er språkets oppgave primært å skape mening.¹⁰ «Sprog er tvers igjennom metaforisk», sier Neumann.¹¹ Metaforbruken i artiklene vil jeg undersøke i analysene. Jeg leser jubileumsutstillingen som en særskilt sosial praksis, der mening produseres.

Diskursanalytikeren bør ha et pluralistisk forhold til metodebruk, inkludert bruken av begrepet diskurs, sier Neumann. «Definisjoner skifter med tid og rom. I denne skrivesituasjonen kunne man for eksempel sammenfatte det slik; En diskurs er et system for frembringelse av et sett utsagn og praksiser, som ved å innskrive seg i institusjoner og framstå som mer eller mindre normale, er virkelighetskonstituerende for sine bærere og har en viss grad av regularitet i et sett sosiale relasjoner.»¹² Denne mer spissede definisjonen kan jeg ha med meg som utgangspunkt for utvelgelsen av kunstkritikk 1914, fordi jeg må anta at juryens utvelgelse av utstillingens kunst, er det normale akkurat da. *Normalt* må vi anta, fordi juryen har fått en myndighet, men det er ikke nødvendigvis konsensus, som vi skal se senere.

1.1.2 Teorier om kultur og samfunn

Diskursanalyse er bare én av flere sosialkonstruksjonistiske tilnærmelser.

Sosialkonstruksjonsme er en fellesbetegnelse for flere nyere teorier om kultur og samfunn.

Særlig den engelske psykolog Dr. Vivien Burr har 4 karakteristika for de generelle filosofiske antagelsene:

1. En kritisk innstilling til selvfølgelig viten. At virkeligheten ikke er et objektivt fenomen, men er sosialt konstruert.
2. Historisk og kulturell spesifisitet. Som betyr at våre forståelser av verden er foranderlige fordi de kan variere med ulike kulturer og gjennom historien.
3. Sammenheng mellom viten og sosiale prosesser. Siden kunnskap om verden ikke er objektive

⁹ Jørgensen Marianne Winther, Phillips Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur Roskilde Universitetsforlag (1999). s.9

¹⁰ Neumann Iver B. *Mening, Materialitet, Makt: en innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget (2001), s 38

¹¹ IBID s 45

¹² IBID s 21, 18

fakta, skapes den gjennom sosial interaksjon. 4. Sammenheng mellom viten og sosial handling. Det vil si at disse sosialt skapte sannhetene får konsekvenser fordi noen sannheter oppfattes som naturlige, mens andre oppfattes som gale.¹³

Derfor vurderer jeg det slik at selv om jeg har valgt å analysere kunstkritikk av Norges Jubileumsutstillings kunst, vil kunnskap om det norske kunstfeltet rundt 1914 og forståelsen og konseptet for jubileumsutstillingen være viktig som bakteppe for utredningen.

Sosialkonstruksjonismens prinsipper har sitt opphav i fransk poststrukturalistisk teori, som tok et oppgjør med totalitære universelle teorier som marxisme og psykoanalyse. Begrepene er omstridt.¹⁴ Jørgensen og Phillips i nevnte bok forstår sosialkonstruksjonisme som en bredere kategori, som poststrukturalisme er en del av.

Kritikere av sosialkonstruksjonisme mener at hvis all viten og alle sosiale identiteter er kontingente, så er konsekvensen at alt flyter. Regelmessighet i det sosiale er dermed oppløst. De fleste sosialkonstruksjonister oppfatter derimot at det sosiale feltet er meget regelbundet og regulerende. Selv om viten og identiteter i prinsippet er kontingente, er de i konkrete situasjoner alltid relativt fastlåste.¹⁵ Grunnen til at jeg vil ha med dette avsnittet om sosialkonstruksjonismen, er at vi må kunne anta at kunstkritikkens kriterier er i endring i 1914, selv om jeg ikke kan følge tråden i for eks. en ekvivalenskjede over tid.

Jeg vil ikke gå nærmere inn på poststrukturalisme og strukturalisme, av plasshensyn.

Alle diskursanalytiske tilnærmelser bekjenner seg ikke til poststrukturalismen skriver Jørgensen og Phillips, men alle tilnærmelser kan tilslutte seg dette:¹⁶

- språket er ikke en avspeiling av en allerede eksisterende virkelighet.

-språket er strukturert i et mønster eller diskurser. Ikke som i ett generelt betydningssystem i Saussures tradisjon, men et antall systemer der betydningene skifter fra diskurs til diskurs.

-disse diskursive mønstre vedlikeholdes og forandres i diskursive praksiser.

-vedlikeholdelsen og forandringen av mønstrene skal derfor søkes i de konkrete kontekster, der språket settes i spill.¹⁷ Slik diskursanalysene framover i avhandlingen vil vise.

-Sproget er et representerende ledd, for det kan ikke være tomt, men vil strukturere det som

¹³ Jørgensen Marianne Winther, Phillips Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur Roskilde Univerisitetsforlag (1999). s. 14

¹⁴ IBID s. 15.

¹⁵ IBID s. 14,15

¹⁶ IBID s. 21

¹⁷ IBID s. 21

sies, blant annet i kraft av de metaforer som tas i bruk, sier Iver Neumann. Poenget er å stille til skue hvorledes et spesifikt sett metaforer er med på å konstruere en fortelling eller narrativ som teksten presenterer. Et spesifikt sett metaforer bøyer narrativen i en bestemt retning, til forkleinelse for andre mulige narrativer.¹⁸ En hypotese kan være at språkbruk kan opprettholde, styrke eller svekke maktbærende relasjoner. Iver Neumann mener at poststrukturalismen har et fokus på maktdimensjonen til forskjell fra strukturalismen. Poststrukturalister ser for eksempel i større grad på at opprettholdelsen av normalitet og unormalitet hos ulike subjektposisjoner og relasjonene i mellom dem skyldes diskursiv makt.¹⁹ Det ligger et maktspill til grunn som gjør opprettholdelsen av fremstillingen mulig. Det ligger makt i å få eller ta ordet i offentligheten, en definisjonsmakt. Makt i det man utelater eller inkorporerer argumenter eller problemstillinger i en diskurs. Makt er også en kraft i sin utøvelse. Diskursanalysene vil tilkjennegi maktposisjonen til kunstkritikeren, i mer eller mindre grad.

1.1.3 De tre tilganger i diskursanalysen

Det er altså tre ulike tilnærmelser eller innfallsvinkler til diskursanalysene.

1. Ernesto Laclau og Chantal Mouffes *diskursteori* er den «reneste» post-strukturalistiske diskursteori, som forstår at diskurs konstruerer den sosiale verden og betydning ikke kan fastlåses på grunn av språkets ustabilitet. Ingen diskurs er en lukket enhet. Makt og diskurs er tett sammenknyttet, og nøkkelordet er diskursiv kamp. Kampene kjempes for å oppnå hegemoni. For å kunne fastlåse språkets betydning. Hegemoni kan forstås som et bestemt synspunkts overherredømme. Subjektet er ikke autonomt i sine handlinger, for alle handlinger betinges av diskurser. Subjektposisjonen er en diskursiv posisjon.

2. *Kritisk diskursanalyse* er Norman Faircloughs teori og fokuserer på hvordan diskursive praksiser har ideologiske virkninger. Men i motsetning til Laclau og Mouffe mener Fairclough at diskurs bare er ett av mange aspekter i sosial praksis. Fairclough er opptatt av å undersøke forandring og forandringsprosesser gjennom diskursiv- og annen sosial praksis. Konkret språkbruk viser alltid tilbake til tidligere diskursive struktureringer og betydningsformasjoner. Man trekker videre på betydninger som allerede er etablert. Fairclough er opptatt av intertekstualitet, for slik å kunne se på reproduksjon av diskurser og forandring av diskurser gjennom nye sammensetninger. Kritisk diskursanalyse har røtter i lingvistikk, og kan brukes som ramme og metode til tekstanalyse.

¹⁸ Neumann Iver B. *Mening, Materialitet, Makt: en innføring i diskursanalyse*, Fagbokforlaget (2001), s 41, 46

¹⁹ IBID s 133

3. *Diskurs-psykologiens* empiriske fokus er på spesifikke tilfeller av språkbruk i konkret sosial interaksjon, uten egentlig å ville analysere forandringer i samfunnets diskurser. Formålet er heller å undersøke hvordan folk aktivt, kreativt og strategisk bruker diskurser til å framstille seg selv eller andre på bestemte måter, og hvilke sosiale konsekvenser dette har.

Diskurspsykologi er ikke en form for psykologi i tradisjonell forstand, men den vil undersøke relasjonene mellom individers og gruppers betydningsdannelser og handling på den ene siden og bredere samfunnsmessige strukturer og prosesser på den andre siden. Diskurspsykologi har røtter i sosialpsykologi. Diskurspsykologien brukes til å kaste lys over de måter folk som språkbrukere er diskursive subjekter, men samtidig agenter i reproduksjon og transformasjon av diskurs, og dermed i sosial reproduksjon og forandring. Hvordan skaper folk identiteter og grupper i den diskursive praksis?²⁰ Diskursanalysene vil gi noen svar på det spørsmålet.

1.1.4 Filosof Michel Foucault

Filosofen og idéhistorikeren Michel Foucault regnes som en av de mest sentrale tenkerne innen poststrukturalismen som vokste fram i Frankrike på 1960-tallet. Poststrukturalismen bygger på strukturalismen, men videreutvikler den. Det kalles «den språklige vending». Språket kommer i sentrum.

Foucault følger det generelle sosialkonstruksjonistiske premisset om at viten ikke bare er en avspeiling av virkeligheten. Sannheten er en diskursiv konstruksjon, og forskjellige vitenregimer utpeker hva som regnes for riktig og galt. Foucaults forfatterskap inndeles ofte i arkeologisk fase og genealogisk fase, selv om de to overlapper hverandre til dels.

Poenget til Foucault er å vise at historievitenskapens base kan forskyves for å gi plass til et annet fundament som han kaller et nytt mulighetssystem som reorganiserer ordene og kan forandre virkelighetsoppfatningen. Foucault lager begrepet *epistemet*, som menes det system, det totale sett av relasjoner som ligger under en periodes viten. All prat om mennesket er og forblir historisk relativ og det som blir sagt om det i en periode gjentas ikke nødvendigvis i perioder etterpå. Genealogien går motsatt vei, nemlig med utgangspunkt i i dag. Genealogien ser på verdien ut fra en bestemt situasjon og rekonstruerer hendelsesforløpet bakover. Den genealogiske analysen er et tolkende prosjekt. Som metode kan den forstås som en historie om samtiden.²¹ Poenget er å bruke det historiske materialet for å gi perspektiver på samtiden.

²⁰ Jørgensen Marianne Winther, Phillips Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur Roskilde Universitetsforlag (1999). s. 114

²¹ Neumann Iver B. *Mening, Materialitet, Makt: en innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget (2001), s 154

Inspirert av dette vil jeg anvende moderne elementer inn i en komparativ undersøkelse av kunstkritikk anno 1914.

Foucault er opptatt av maktdannelse gjennom strukturen. Oppdeling i sant og falskt er en form for utelukkelsesprosedyre. Han viser vilkårligheten ved skillet gjennom den historiske utviklingen av hva som ligger til grunn for anerkjennelsen av sant. Jørgensen og Phillips vil avgrense seg fra Foucaults monolittisme, som de kaller det. Det er ikke slik at vi kan identifisere kun ett kunnskapsregime innenfor en historisk epoke, mener de.²² Foucaults teori krever at man følger utsagn over tid, noe som ikke passer direkte inn i min avhandling heller, idet jeg analyserer kunstkritikk i en kort tidsperiode. Jeg må anta at ekvivalenskjeder (kjede av likeverdige betydninger over tid) og endringer, skjer før, under og etter Norges Jubileumsutstilling.

Systemkontrastering er et annet grep Foucault tar i bruk for å synliggjøre diskurser. Historisk systemkontrastering der man kan sammenligne et nåtidig system med et tidligere system for å se diskursive konstruksjoner, slik jeg gjør i denne avhandlingen når jeg bruker kunstkritiker James Elkins 7-delte kunstkritikk-kategori-inndeling i en komparativ undersøkelse. Se. s.16.

I senere genealogiske arbeider utviklet Foucault en teori om makt og kunnskap/viten. Han mener at slik som diskurs, er makt ikke noe som tilhører bestemte grupper menneskers interesser. Han mener at makt ikke er noe noen grupper utøver overfor andre passive subjekter. Makt er spredt over forskjellige praksiser og skal ikke forstås som utelukkende undertrykkende, men som produktiv. Diskurser er i stor grad med på å produsere de subjekter som deltar og de objekter vi skal vite noe om.²³ Et viktig fokus i analysen er hvordan den sosiale verden konstrueres med dens subjekter og objekter i diskursen. Det går tydelig fram i mine diskursanalyser også, gjennom hvilke valg av tema kunstkritikeren tar.

Iver B. Neumann sier om makt at en av de viktigste maktrelasjonene er hva slags kunnskapsproduksjon som til enhver tid regnes for relevant. Kunnskap står sentralt fordi det er her man finner kriterier for hva som skal gjelde som sant og hva som skal gjelde som normalt.²⁴ Det er imidlertid en grunnleggende diskursiv innsikt at hvem som sier noe, ofte er

²² Jørgensen Marianne Winther, Phillips Louise, *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur Roskilde Univerisitetsforlag (1999). s. 23

²³ IBID s. 23

²⁴ Neumann Iver B. *Mening, Materialitet, Makt: en innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget (2001), s 154

viktigere enn hva som sies, og hvorledes det sies, mener Neumann.²⁵ Det er et sentralt punkt i avslutningen.

1.1.5 Makt

En kunstkritiker som får eller tar ordet i et massemedium har makt. Makt til å endre dagsorden. Maktbegrepet og forståelse for makt, må berøres i denne avhandlingen fordi kunstkritikk har en funksjon og et formål som skal overbevise/informere/handle med et publikum, og dermed vil kunstkritikk ha, få eller ta makt. Kunstkritikk får verdi gjennom publikasjonskanal. En og samme ytring vil kunne tillegges forskjellig verdi alt etter hvor den er publisert. Prestisje gir makt, og makt gir innflytelse.

Den franske sosiolog, antropolog og filosof Pierre Bourdieu er opptatt av sosialkonstruert makt. Pierre Bourdieu er mest kjent for sine arbeider innenfor sosiologisk teoridannelse, særlig teoriene om habitus og kulturell kapital. Bourdieu hevdet at særlig overklassen omgir seg med mange kulturelle symboler som er ment å signalisere sosial tilhørighet heller enn egentlig en bestemt smak. Disse kulturelle symbolene for sosial tilhørighet finnes i det norske kunstfeltet i 1914 som i 2015, men jeg vil ikke sette et skarpt skille mellom smak og kulturelle symboler. Heller begge deler, at det er to sider av samme sak.

Når analysene er gjort vil jeg undersøke hvordan man kan anvende deler av teoriene til Pierre Bourdieu, inn i min multiperspektivistiske undersøkelse og diskursanalyse for å kunne danne et bilde av kunstkritikerens maktkonstruksjoner.

Boken *Distinksjonen*²⁶ av Bourdieu handler om hvordan smak og behag er forskjellig innen hver enkelt av samfunnets klasser og lag. Det er en bok først og fremst om estetikk og sosiologi. Bourdieu legger vekt på lukningsstrategiene i yrkesliv og kulturliv, som også Foucault gjør. Markedet er gjennomtrengt av forskjellige stilltiende overenskomster som gjør det vanskelig for uvedkommende å hevde seg. Det finnes lukkede kretser med egne stikkord og koder. Inflasjon får betydning idet flere oppnår eller skaffer seg overklassens ting, så faller verdien. Bourdieu er opptatt av at den gruppebestemte, klassemessige habitus, tenke- og væremåte, lar seg endre gjennom bevisstgjøring.²⁷

Jeg vil ikke si at det franske klasses skillet på 1960-tallet lar seg umiddelbart sammenligne med det norske kunstfeltet 1914, men det etablerer seg raskt et gruppepreget og elitistisk syn på

²⁵ Neumann Iver B. *Mening, Materialitet, Makt: en innføring i diskursanalyse*, Fagbokforlaget (2001), s 116

²⁶ Bourdieu Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax forlag as, Oslo (1995). Innledning av Dag Østerberg

²⁷ Avsnittet baseres på boken: Bourdieu Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax forlag as, Oslo (1995). Innledning av Dag Østerberg. s. 11, 19, 21

kunst, som har med tilhørighet, smak og kunnskap å gjøre. Det har de felles. Habitus skal være det formidlende leddet mellom feltets strukturer og menneskers handle- og tenkemåter, på ny i analogi med skillet mellom grammatikken og talevirksomheten. Slik grammatikken muliggjør en uendelig mengde setninger av samme struktur, muliggjør også habitus en uendelig mengde handlinger og tenkemåter ut fra samme struktur. – Det finnes ingen uskyldig smak, sier Bourdieu i boken²⁸. Innledningen er skrevet av sosiolog og filosof Dag Østerberg. Det finnes ikke en uskyldig smak i kunstkritikk anno 1914, skal vi se senere.

Smaksretninger er mange, men 3 nivåer eller universer av smak går igjen, som grovt sett svarer til utdanningsnivåene og samfunnsklassene: Øverst eller først har vi den legitime, «rene smak» for overklassen. Dernest finner vi en «middels smak». Denne smaken er vanligere i middelklassen enn den er i folkelige lag eller innen den intellektuelle deler av den herskende klasse. Så har vi den «folkelige smak», som til dels er representert gjennom et utvalg av lettere type kunst. Den avtar med stigende utdanningskapital ifølge Bourdieu.

Den rene smak står i motsetning til den lettvinde smak, som har betydningen enkel. Denne lettvinde kunsten er uten dybde, billig, lett å tyde, ikke høye kulturelle kostnader, umiddelbar tilgjengelig, barnslig og primitiv.²⁹ Smak er pr definisjon en ervervet disposisjon for å kunne «differensiere» og «verdsette», som Immanuel Kant sier,³⁰ eller om en vil, for å etablere eller markere forskjeller ved å kunne skjelne mellom gjenstander og verker, ved å distingvere, men ikke nødvendigvis i kraft av distinkt kunnskap. Smak er en form for praktisk mestring av samfunnsmessige fordelinger som gjør en i stand til å føle eller forutane hva som vil komme eller ikke komme. Smaken går alltid sammen med en følelse for hva som vil passe eller ikke passe for et individ som har den eller den posisjonen i det sosiale rommet. Smaken virker som en slags sosial stedsans.³¹ Det er makt i god smak.

Det foregår en kamp om klassifikasjonene; Det er i kampens formål de sosiologiske inndelingsprinsippene er virksomme. Stridens eple i kampene om den sosiale verdens mening er makten over de klassifikasjonsskjemaene og det klassifikasjonssystemet som ligger bak forestillingen om ulike grupper, og dermed også bak mobiliseringen eller demobiliseringen av dem. En gruppes nærvær eller fravær i den offisielle klassifiseringen avhenger av gruppens evne til å bli anerkjent, til å bli lagt merke til og godtatt, og følgelig til å oppnå, vanligvis

²⁸ Bourdieu Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax forlag as, Oslo (1995). Innledning av Dag Østerberg. s. 24

²⁹ Bourdieu Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax forlag as, Oslo (1995). s. 249, 250

³⁰ Se s. 22 om Immanuel Kant og estetikk.

³¹ Bourdieu Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax forlag as, Oslo (1995). s. 217, 218

gjennom aktiv kamp, en plass i samfunnsordenen. Faktisk beror gruppens makt til å bli anerkjent på dens evne til å samle seg rundt et felles navn, og dermed tilegne seg og mobilisere den kraften som skaper et forbund. Institusjonaliserte iscenesettelser³² er for eksempel i denne oppgaven 1880-talls kunstens forkjempere, som motsetter seg nye trender. Eller 1914-talls ekspresjonisme i kunsten som beskrives som nytt, ungt og fremtidsrettet, og for noen er det uforståelig og dårlig. (se neste avsnitt om det norske kunstfeltet omkring 1914)

Pierre Bourdieu har det franske samfunnets hierarkiske oppbygning på 60-tallet som utgangspunkt for sine teorier. Den norske sosialdemokratiske tradisjon og struktur er annerledes enn den franske adelsinndelte tradisjon. Likevel kan man ikke se bort fra at vi i Norge har et klassesdelt samfunn om enn særegent norsk, sammenlignet med det franske. Jeg lar meg inspirere av noen av Bourdieus teorier når jeg ser på gruppeinndelingen som foregår i diskursanalysene, og hvordan makten og smaken farger, påvirker og former kunstkritikkens kriterier.

1.1.6 Kunstkritikkens kretsløp

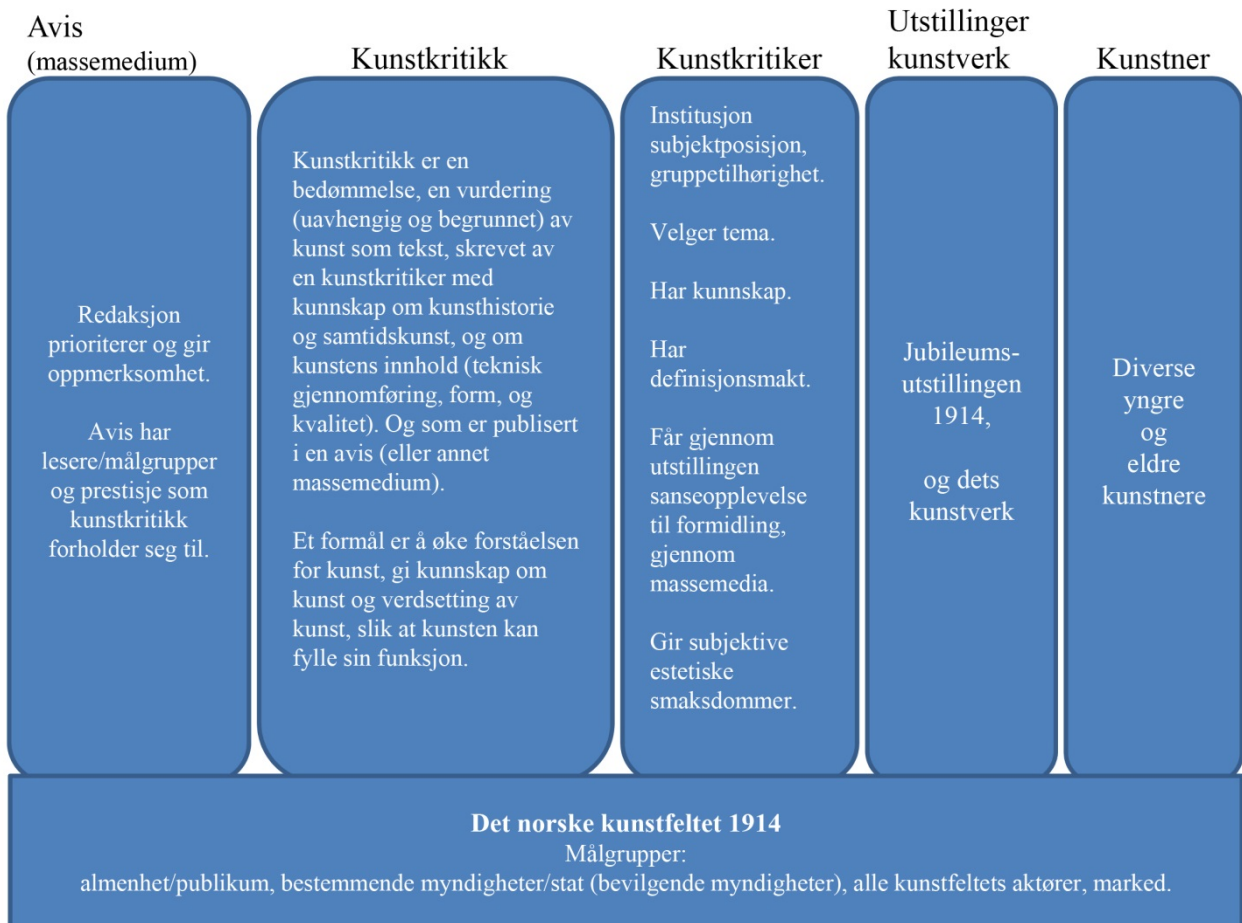
Tidligere i denne avhandlingen påpekte jeg oppgavens kompleksitet fordi kunstkritikk har en gjensidig avhengighet av flere av kunstfeltets deler/elementer. Jeg har samlet og inndelt kunstkritikkens aktører i et Bourdieu-inspirert hierarki, som jeg har kalt et kretsløp, for å se og forstå målsettingene eller formålet til de forskjellige aktørene, og for undersøke mønsteret i kunstfeltets makt og kunnskapsproduksjon. Det er på ingen måte uttømmende.

Forklaringen er slik at jeg i denne avhandlingen tar utgangspunkt i kunstkritikk som har visse karakteristika og definisjoner som undersøkes. Se tilhørende boks i figuren. Hvis vi leser figuren mot høyre, er kunstkritikk helt avhengig av en kunstkritiker som igjen er helt avhengig av kunsten som er utstilt for å kunne utøve sin kunstkritikk. I mitt tilfelle er det kunsten på Norges Jubileumsutstilling 1914 som omtales. Kunstnerne vil selvfølgelig være viktige i kretsløpet. Lengst til venstre i bildet er *avis* oppført. Nederst har jeg plassert målgruppene og kunstfeltet, som er felles for alle i tiden, og øverst målsettingen eller formålet med kunstkritikk. I dette kretsløpet som består av mange viktige komponenter, vil jeg måtte både se en overordnet sammenheng, men også kunne undersøke kunstkritikkens særegenhet og egenart, uten å miste avhandlingens problemstilling av syne.

³² Bourdieu Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax forlag as, Oslo (1995). s. 240, 241

Kunstkritikkens kretsløp

Mål for alle parter i tilfeldig rekkefølge: å få innflytelse, være betydningsfull, ha troverdighet.
Effekt/resultat: Det vil gi mer-salg, mer interesse, mer oppmerksomhet og mer makt.



Vi kan se at de forskjellige aktørene som inngår i kretsløpet har ganske mange sammenfallende mål, om enn i forskjellig rekkefølge. De opererer i det samme kunstfeltet og har samme målgrupper, om ikke til samme tid. Derfor kan aktørene fungere i en symbiose eller avhengighetsforhold. Her oppstår det et hierarki og maktdannelser. Denne figuren er viktig for å forstå kunstkritikk, dens særegenhet, egenart og funksjon, men den fungerer også som et verktøy eller argumentasjon for å forklare hvorfor jeg ikke kan fordype meg mer i andre viktige og interessante temaer, som for eksempel det norske kunstfeltet 1914 og jubileumsutstillingen. Disse er med, men som bakgrunn og av konseptuelle grunner. Figuren kan leses mot høyre og mot venstre.

1.2 Kunstkritikk

Kunstkritikk er i ytterste konsekvens en tekst om kunst og kunstutstillinger publisert i en avis eller et annet massemedium, skrevet av en person med kunnskap om kunst. Fordi kunstkritikk publiseres i en avis eller i et annet massemedium, vil den derfor kunne forveksles med andre typer tekster som kan true dens særpreg, slik at den mister sin funksjon. Det kan være en lanseringstekst eller anmeldelse.³³ Jeg vil komme tilbake til funksjon, som henger tett sammen med formål og ønsket effekt. På den andre siden kan man spørre om hvor avhengig er kunstkritikk av sitt medium for å ha ønsket funksjon og påvirkning? Andre litterære og journalistiske tekster og sjangre generelt vil jeg i mindre grad komme inn på i denne avhandlingen.

Det store norske leksikons definisjon av kunstkritikk lyder slik:³⁴

«Kunstkritikk, offentlig vurdering av kunst, publisert i avis eller tidsskrift. Den bygger på kunsthistorisk kunnskap og kjennskap til samtidskunsten, og kan inneholde aspekter som kunstnerens intensjon (mening), teknisk gjennomføring og uttrykk, verkets estetiske form og dens mulighet for å fylle sin funksjon.» Denne definisjonen omfatter ikke et kunstverk sett i et kunsthistorisk perspektiv for eksempel, og er derfor mangelfull synes jeg. Norsk kunstkritikerlag har ikke en definisjon av kunstkritikk, men skriver i en mail; «Kunstkritikken er en diskurs hvis historie skriver seg tilbake til tidlig på 1700-tallet, og som ikke lar seg redusere til en definisjon. Hvis det du lurer på er om nettstedet Kunstkritikk opererer med noen bestemte parametere for kritikk som er satt på trykk i en formålsparagraf eller et program, så er svaret nei.»³⁵

Den internasjonale kunstkritikkforeningen, AICAs (International Association of Art Critics), skriver på sine nettsider at det har vært et behov for kunstkritikere å samle seg omkring en felles metodologi og terminologi som først ble beskrevet i en artikkel av Henry Meyric Hughes. Men dette arbeidet ble ikke fulgt opp.³⁶ AICA har en formålsparagraf som beskriver hva foreningen AICA skal gjøre, men det står hverken en beskrivelse eller definisjon av kunstkritikk.

³³ Se James Elkins kunstkritikkinnndeling s.16.

³⁴ www.sn1.no Kunstkritikk

³⁵ Krogvig Ingvild. (ansvarlig redaktør av Kunstkritikk.no) mail 21. oktober 2014. som svar på forespørsel om kunstkritikk.no har en definisjon av kunstkritikk. Se vedlegg.

³⁶ Hughes Henry Meyric. www.aicainternational.org. *The Language of Criticism*, <http://aicainternational.org/en/henry-meyric-hughes-art-criticism-comes-of-age-brasil-ia-aica-and-the-extraordinary-congress-of-1959/>

Kunstsosiolog og kunstkritiker Dag Solhjell har laget en sosiologisk studie av det norske kunstfeltet anno 2012, som jeg vil anvende deler av i denne avhandlingen. Dette er den eneste så godt som samlede oversikten som finnes, og deler i boken kan brukes til sammenligning med det norske kunstfeltet 1914. Solhjell har i sin bok «Det norske kunstfeltet» en definisjon av kunstkritikk: «En definisjon på den tradisjonelle kunstkritikk kan være at det er en uavhengig, begrunnet bedømmelse av en kunstutstillings kunstneriske kvalitet, publisert i en avis eller annet massemedium.»³⁷ Han sier videre at denne definisjonen er slik kunstkritikk bør være. Denne normative kunstkritikk er i praksis vanskelig å gjennomføre, og Solhjell sier at man ser tekster som betegnes som kunstkritikk som verken er uavhengige, begrunnede eller kvalitetsbedømmende. «Det kan endog handle mest om kritikeren selv», sier Solhjell.³⁸

Min innvending til denne definisjonen er at «uavhengig» er vanskelig å forstå, fordi det er naivt å tro at en kunstkritiker kan være uavhengig uansett intensjon og ståsted. Solhjell kan mene at en økonomisk uavhengighet vil øke tilliten til kunstkritikken. Men det behøver ikke å forringe en kunstkritikk, dersom en binding, økonomisk eller annet, er allment kjent.

Spørsmål omkring habilitet er selvfølgelig alltid utfordrende. Kritikerens dom er, som andre kvalitetsdommer, subjektive. Men kritikeren må gjøre sine kvalitetsvurderinger mest mulig objektive, mener Solhjell.³⁹

Igjen mener jeg de objektive kvalitetsvurderinger ikke kan være objektive for alle til enhver tid. (Den kantianske betraktningen er at objektivitet er konsensus over tid, som jeg drøfter senere.) Jeg har tidligere gjort rede for sosialkonstruksjonistiske endringer og Bourdieus teorier om kulturell kapital. Mange spørsmål om smak og tidsåndens og målgruppers oppfatninger om god kunst, er det en kunstkritiker må forholde seg til, gjennom sitt valg av målgruppe og medium. Men objektivitet er det knapt.

I en artikkel i Aftenposten, *Kunstkritikkens hellige skrift*,⁴⁰ fra januar 2014 skriver Solhjell at «en god kritikk bør føre til at kunstneren får høyere priser, økt salg, flere og større stipendier, flere utstillingstilbud, flere innkjøp til kunstmuseer og større interesse hos andre kritikere, og at gallerier får større fortjeneste, tilbyr sine kunstnere bedre økonomiske betingelser for å stille ut, kan argumentere bedre for økt offentlig støtte, og får flere kritikere på besøk til sine utstillinger. En dårlig kritikk bør ha motsatte virkninger». Derfor må leserne altså vite at

³⁷ Solhjell, Dag, Øien Jon. *Det norske kunstfeltet, en sosiologisk innføring*, Universitetsforlaget (2012). s. 116-119.

³⁸ IBID s. 117

³⁹ IBID s. 117

⁴⁰ Se pdf vedlagt (Solhjell aft. jan 2014).

kunstkritikere ikke har egeninteresser i det som omtales. Det vil svekke kritikerens troverdighet, mener Solhjell.

Om en kunstkritikk virkelig har denne effekten og påvirkningskraften, er høyst usikkert. Det er kanskje en ønsket effekt Solhjell beskriver. Det er ingen automatikk i at en kritikk i en avis får en slik effekt som beskrevet ovenfor, fordi det er mange andre mekanismer (psykologiske og media-tekniske) som har innflytelse på målgruppens holdninger og handlinger, som jeg ikke kan gå nærmere inn på i denne avhandlingen. Det er kanskje en uskreven regel at en kunstkritiker bare skal omtale et verks kunstneriske verdi og ikke pris eller markedsverdi. Men det er også en gammel kulturelitistisk regel at pris og penger ikke skal nevnes. Derfor er det er litt overraskende at sosiologen Solhjell forfekter denne «regel» om at økonomisk verdi skal holdes utenfor kritikk. Men Solhjell fikk svar fra redaktør Sarah Sørheim i Aftenposten i artikkelen; *Det norske kunstfeltet trenger en kritisk offentlighet. Nå.*⁴¹ Aftenposten vil absolutt la kunstkritikk omhandle alle sider ved kunsten, også den økonomiske siden av den. Dette kan leses som et innholdskrav avisens redaksjon har til kunstkritikken og kunstfeltet idag, som vil kunne forskyve mening inn i ny-gamle tradisjoner. Kunstkritikerne i 1914 omtalte pris, eierskap, kjøp og salg, og i Håkon Stenstadvolds bok; *Idekamp og stilskifte i Norsk malerkunst. 1900-1919*, fra 1946 er et helt kapittel viet temaet.⁴²

Dag Solhjell beskriver i sin sosiologiske studie tre typer kritikksjangre; den begrunnende, den subjektiverende og den beskrivende. Den *begrunnende kritiker* redegjør for sine kriterier for kunstnerisk kvalitet, og gir en bedømmelse. Dette er den tradisjonelle kunstkritikk, mener han. Den *subjektiverende kritiker* understreker det subjektive, ved å bringe seg selv inn i kritikken, som for å si: Den kunsten er god som jeg reagerer positivt på, og deri ligger både begrunnelsen og bedømmelsen. Mellom disse ytterpunkter står den *beskrivende kritiker*, som avholder seg både fra begrunnelse og bedømmelse.⁴³ Jeg vil anvende disse tre inndelingene i en komparativ undersøkelse sammen med James Elkins sju inndelinger, som jeg kommer tilbake til på neste side.

Direkte definisjon av kunstkritikk er vanskelig å oppdrive. Omtale av kunstkritikkens formål, anvendelse, troverdighet eller effekt skrives av mange. Men så langt kan jeg si at kunstkritikk er: En offentlig diskurs, en bedømmelse, en vurdering (uavhengig og begrunnet) av kunst,

⁴¹ Sørheim Sarah (Red) (Aftenposten 26.12.2014): <http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/Det-norske-kunstfeltet-trenger-en-kritisk-offentlighet-Na--7835236.html>

⁴² Stenstadvold Håkon. *Idekamp og stilskifte i Norsk malerkunst. 1900-1919*. F.Bruns Bokhandels Forlag (1946).

⁴³ Solhjell Dag, Øien Jon. *Det Norske Kunstfeltet*. Universitetsforlaget (2012). s. 117

utført av en kunstkritiker med kunnskap om kunsthistorie og samtidskunst, og om kunstens innhold (teknisk gjennomføring, form, og kvalitet). Denne kritikken publiseres i en avis eller annet massemedium (altså offentlig). Formålet er å øke forståelsen for kunst, gi kunnskap om kunst og verdsetting av kunst, slik at kunsten kan fylle sin funksjon. Denne presisering eller definisjon danner et fundament i min utvelgelse av artikler fra 1914 til diskursanalysen senere.

Har kunstkritikk et sjangerkrav som et kriterium? En kategorisering og sjangerinndeling er en moderne øvelse, men jeg vil gjøre en komparativ undersøkelse av kunstkritikk fra 1914 og moderne kunstkritikk, i min multiperspektivistiske undersøkelse i neste avsnitt. Derfor tar jeg med noen moderne betraktninger og kategoriseringer av kunstkritikkens sjangerinndeling, det vil si noe om kunstkritikkens innhold og om eventuell endring over tid.

1.2.1 Sjanger – type kritikk

«Art criticism is in worldwide crisis» skriver kunstkritikeren James Elkins i boken *What Happened to Art Criticism?* i 2005.⁴⁴ Krisesituasjonen er ifølge Elkins en kvantitativ økning i produksjonen av kunstkritiske tekster, og en senkning av kvalitetsnivået. Han etterlyser en mer ambisiøs kunstkritikk. Noen av Elkins kunstkritikksjangere er knyttet opp til mediebildet av i dag som ikke fantes i 1914. Men Elkins differensierer mellom sju typer kunstkritikk jeg synes gir et godt bilde av sjangeren-diskursen i dag, og er relevant også for kunstkritikk i 1914.

Elkins 7 typer kunstkritikk

1. *Catalog essay* som er den minst leste av de sju. Elkins forklarer at alle vet at denne teksten er bestilt av galleriet/utstilleren, og derfor ikke er uhildet. Det er forventet at denne teksten er beskrivende positiv til utstillingen, og blir ofte ikke vurdert som kunstkritikk per se.⁴⁵

2. *Academic treatise* er en akademisk avhandling som har en akademisk tone, men som ikke nødvendigvis har tilhørigheten til kunsthistorie. Elkins kaller slike tekster akademiske avhandlinger fordi de kan romme en blanding av fransk post-strukturalisme, marxisme, fenomenologi, semiotikk og psykoanalyse med mer, som igjen kan være knyttet opp mot moderne kunst, og dermed er relevant for kunstkritikk.

3. *Cultural criticism* er all kunstomtalen som er plassert i magasiner og aviser, men som ikke er kunstkritikk. Omtalen er kul og hip, ironisk og distansert. Helt uten interesse for å sette omtalen eller kunsten i et kunsthistorisk perspektiv. Et slags «her og nå»-utgangspunkt, sier

⁴⁴ Elkins, James. *What Happened to Art Criticism?* Prickly Paradigm Press, The University of Chicago Press, (2005).

⁴⁵ Elkins, James. *What Happened to Art Criticism?* Prickly Paradigm Press, The University of Chicago Press, (2005). s.20

han.

4. *Conservative harangue* er en konservativ ordflom, som ikke får sagt tydelig det forfatteren vil si. Budskapet er omgått og innpakket i mange ord, forklarer Elkins.

5. *The philosopher's essay* handler særlig om Arthur Dantos filosofiske påstand om kunsthistoriens endelikt og slutt etter Warhols *Brillo Boxes* i 1963. En gruppe lesere er kunstnere som vil bruke *end-of-history*-teorien til å frigjøre seg fra sammenligningen med andre kunstnere. Kunstnere som ikke vil ha forpliktelser til fortiden. Elkins mener at noe av det mest interessante av kunstkritikk kan kalles filosofisk.

6. *Descriptive art criticism* er typisk for den 20. århundrede, og mest brukt ifølge Elkins. Kunstkritikk som ikke skal dømme, er et fascinerende paradoks. En undersøkelse The Columbia University gjorde med USAs topp 230 kunstkritikere, viste at det viktigste en kunstkritiker gjorde i sin kunstkritikk var «providing an accurate, descriptive account.» Elkins mener at å sette ting i historisk kontekst udiskutabelt er en del av oppgaven, men det kan ikke være tilstrøkkelig i en kunstkritikk, for da ville kunstkritikk bare være kunsthistorie. Elkins beskriver *descriptive art criticism*, som på ene siden er vennligsinnet og prøver å forbedre en lezers kunnskap, mens den på den andre siden er destruktiv fordi slike tekster driver bort, og isolerer kunstkritikk fra både dom og kunsthistorien. Teksten blir diplomatisk og ufarlig, sier Elkins.

7. *Poetic art criticism* er den mest fremtredende kategorien ifølge Elkins. Å skrive godt er vel og bra, men det kan ikke være et mål for kunstkritikken. Den skriftlige kvaliteten er bare relevant der den blir brukt som en unnskyldning for ikke å ha andre formål med kunstkritikk, sier Elkins.

Disse forskjellige typer kunstkritikk av i dag tar jeg med i oppgaven fordi de innholdsmessig er sammenlignbare med kunstkritikk i 1914. Kan kunstkritikk anno 1914 kunne tilhøre flere av Elkins kategorier? Kunstkritikk i 1914 ble ikke kategorisert og typebestemt like konkret. Kunstkritikk i 1914 ble for det meste publisert i aviser og tidsskrifter, mens kunstkritikk i dag publiseres mye bredere, i flere typer medier og medieplattformer. Jeg har laget en matrise for den komparative undersøkelsen. Alle diskursanalysens artikler fra 1914 er lagt inn i både Elkins og Solhjells kategori-inndelinger. Når vi kommer til diskursanalysene skal vi se at artiklene fra 1914, passer godt inn i en moderne kategorisering av kunstkritikkens innhold.

Komparativ undersøkelse:

James Elkins inndelte typer kunstkritikk:

	Første diskursanalyse Artikkel nr. 1, 2, 3	Andre diskursanalyse Artikkel nr. 4,5,6	Tredje diskursanalyse Artikkel nr. 7,8
1 Catalog essay	Art. 3		Art. 7
2 Academic treatise		Art. 4	
3 Cultural criticism	Art. 1	Art. 6	
4 Conservative harangue	(Art. 3)		(Art. 7)
5 The philosophers essay			
6 Discriptive art criticism	Art. 2	Art. 5	
7 Poetic art criticism			Art. 8

Denne komparative undersøkelsen viser at Kristian Haug (art. 3) og svenske August Brunius (art. 7) kan inndeles i samme kategori 1 Catalog essay, og 4 Conservative harangue. Jappe Nilssen (art.1) og Kitty Wentzel (art.6) befinner seg i kategori 3 Cultural criticism. Morgenbladets kunstkritiker (art.4) kan tilhøre kategori 2 Academic treatise. Barbara Ring (art.2) og den ukjente kritiker i Aftenposten (art.5) er plassert i kategori 6 Discriptive art criticism. Pola Gauguin er plassert i kategori 7 Poetic criticism.

Dag Solhjells inndelte typer kunstkritikk:

	Første diskursanalyse Artikkel nr. 1,2 3	Andre diskursanalyse Artikkel nr. 4,5,6	Tredje diskursanalyse Artikkel nr. 7,8
1 Den begrunnede kritiker		Art. 4	Art. 7
2 Den subjektiverende kritiker	Art. 1, Art. 3	Art. 6	Art. 8
3 Den beskrivende kritiker	Art. 2	Art. 5	(Art. 8)

Denne komparative undersøkelsen viser at Jappe Nilsen (art.1), Kristian Haug (art.3), Kitty Wentzel (art.6), og Pola Gauguin (art.8) kan tilhøre i Solhjells kategori nr 2 den subjektiverende kritiker. Barbara Ring (art.2), Aftenpostens ukjente kritiker (art.5) og igjen Pola Gauguin (art.8) befinner seg i kategori nr 3 den beskrivende kritiker. Morgenbladets ukjente kritiker (art.4) og August Brunius (art.7) tilhører kategori nr 1 den begrunnende kritiker.

Jeg vil henvisne til denne matrisen underveis i avhandlingen.

1.2.2 Kunstkritikerens rolle

En kunstkritikers rolle, kritikkens funksjon, formål og effekt henger tett sammen.

«Kritikeren har fungert som den tolkende og vurderende formidleren mellom kunsten og publikum, og spiller således i første rekke en veiledende og opinionsskapende rolle», står det i Store norske leksikon. Lesningen kan indikere at målgruppen/leseren er passiv og uten kunnskap, og at kritikeren er en læremester-type. Det vil man kunne bestride. Kunstkritikeren som aktør og aktivist (forkjemper eller forsvarer) var ofte tilfelle i 1914, så vel i dag, uten at det gjenspeiles i definisjonen. Rollebegrepet er underkommunisert.

Sissel Lillebostad, Kunsthøgskolen i Bergen, sier i en debatt fra kritikeralongen 2011:⁴⁶

«Tradisjonelt har Kritikeren vært en som både har ivaretatt og formulert et verdisystem, et slags offentlig barometer på kunstens høy- og lavtrykk. For kunstneren har verdien av å få en kritikk, nesten alltid vært mye større enn å ikke få en kritikk, uansett kritikkenes innhold.» Her lager Lillebostad en hierarkisk inndeling av kunstkritikk, slik jeg også ser nytten av å gjøre.

Iver Neumann skriver at «Rollebegrepet er en av sosiologiens beste frembringelser. Man tenker seg at det finnes et sett av normer, relasjoner og handlinger knyttet til en spesifikk sosial kontekst og kaller det «rolle». Begrepet «subjektposisjon» går lengre enn dette. Roller er knyttet opp til institusjoner, subjektposisjoner til diskurser. Tanken er at diskursen stiller opp hele pakker på hvorledes man skal leve eller te seg, ikke bare i spesifikk sosiale kontekster, men rent generelt.»⁴⁷

Det virker for meg som om en kunstkritikers rolle og/eller subjektposisjon er varierende, individuell og noe udefinerbar, og at posisjonen er ganske åpen for den enkelte til å innholdsfylle etter eget behov. Hvilken rolle kunstkritikeren anno 1914 hadde, fikk eller tok, og hvilke subjektposisjoner som oppsto, fremgår i diskursanalysene. Dersom vi kjenner kunstfeltets forutsetninger og betingelser, vil vi få en dypere forståelse av spesifikke handlinger, skriver Iver Neumann.⁴⁸ Derfor blir kunnskap om bakgrunn og konsept viktig i forståelsen av kunstkritikerens rolle også i 1914. Jeg henviser til kunstkritikkens kretsløp. (se s. 10.)

⁴⁶ Lillebostad, Sissel. Debatt. http://www.kritikerlaget.no/nor/pages/592-kritikersalong_kunstkritikkens_plass_i_kunstliv_og_kunstpolitikk

⁴⁷ Neumann Iver B. *Mening, Materialitet, Makt: en innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget (2001). s. 116, 117

⁴⁸ IBID s.15

1.2.3 Kunstkritikkens formål, funksjon og effekt

Jeg har til nå drøftet kunstkritikkens innhold, men tett knyttet til kunstkritikkens «raison d'être», er dens formål, funksjon og effekt. Uten å ha et formål, en funksjon og avsenders ønske om resultat, kan kunstkritikk oppleve en marginalisering, i sin mangel på kontakt eller engasjement med omverden. Det gavner ikke kunstfeltet, og er selvfølgelig ikke ønskelig. En kunstkritikk er derfor avhengig av en publiseringskanal og dens målgruppe, for å få en verdi og kvalitet. Jeg vil redegjøre for noen relevante problemstillinger, som også var viktig for kunstkritikeren i 1914, om enn i litt mindre grad, når det gjelder kunstkritikk i avis.

Masseproduksjonens tidsalder i dag er krevende, og kritikeren skriver ofte for et anonymt større publikum. Denne mellomposisjonen og funksjonen som kunstekspert og folkeformidler er utfordrende. Spennet i kunstfeltet i dag er fra; «Alt er kunst, og kunsten er død⁴⁹». Og mediesituasjonen er i stadig endring. På kritikerlagets nettsider finnes en debatt under tittelen «Kritikksalongen» om hva formålet med kunstkritikk kan være.⁵⁰

- Øke interessen for kunstutstillinger hos det brede avislesende publikum.
- Bidra til den engere kunstdiskurs mellom kunstlivets deltagere.
- Kvalitetssikre kunstlivet
- Synliggjøre kunstlivet.
- Få flere utstillinger anmeldt.

Dette er generelle formål formulert slik at ønsket effekt oppnås gjennom kunstkritikk. Vi må anta at den gjør det på ulikt vis. Men disse punktene vil jeg si er passivt formidlende, selv om målet om å *øke interesse*, kan tolkes som et ønske om en dialog med en målgruppe. Man kan spørre seg om fagfeltet (egentlig) vil at kunstkritikk skal bevege eller engasjere målgrupper utenfor den engere krets av kunstlivets deltagere, når formålene med kunstkritikk er slik formulert. Passivt, enveis formidlende og ikke aktivt, toveis kommuniserende.

«Kultur kjennetegnes på sitt beste ved dristighet, kraft til å provosere, lyst til å sprengre grenser og stille spørsmål ved vedtatte sannheter. Når kunstnere tar oss med ut i ukjent terreng og utfordrer konvensjoner og selvtilfredse maktutøvere, fyller kulturen den viktige samfunnsrollen vi trenger den i», sier Torstein Hvattum, kommentator i Aftenposten.⁵¹

Ganske høye mål og forventninger til kultur, som jeg vil forstå at kunst er en del av. Kunst (som en del av kulturen) og kulturens funksjon skal altså kunne fylle uante rom i oss, og

⁴⁹ Jeg refererer til Arthur Dantos bok og tanker i *Kunstens avslutning*, og henviser til Visual Cultural, der alle uttrykk kan være kunst, litt enkelt sagt.

⁵⁰ Debatt: http://kritikerlaget.no/nor/pages/592-kritikersalong_kunstkritikkens_plass_i_kunstliv_og_kunstpolitikk

⁵¹ Vedlagt pdf (Aftenposten 26.11. 2014)

dersom vi/publikum ikke kan se utstillingen eller verket selv, vil en kunstkritiker da kunne gi oss en beskrivelse eller opplevelse som tilsvarer foregående mål/påstand, gjennom en kunstkritikk i en avis? Det står ikke oppført, ønsket, eller definert slik noe sted i formålene for kunstkritikk.

Tidsskriftet *Samtidens* daværende redaktør Knut Olav Åmås uttrykte noen tanker om kunstfeltets formål, og ønsket effekt. Han etterlyser kulturjournalistikkens betydning i samfunnet. Jeg antar at Åmås anvender et bredt begrep som kulturjournalistikk for å omtale hele kunstfeltet i avis, der kunstkritikk er en del. Som *Samtidens* redaktør skrev Knut Olav Åmås «Ti teser for en kritisk kulturjournalistikk» i 2002. Norske medier er preget av en ustoppelig søking etter det gjennomsnittlige og middelmådige, og norsk kulturjournalistikk er preget av stillstand. Alt bør være tilgjengelig for nesten alle. Dette er en holdning som bærer norsk kulturjournalistikk, skriver Knut Olav Åmås. Han betegner det som ambisjonsløshet forkledt som folkelighet. Utfordringen er å få ordene til å bety noe igjen.⁵² Åmås vil at massene skal beveges mer i lesning av kulturstoff. Kunstkritikk som er en del av kulturstoffet i en avis, skal kanskje inneha andre formål enn det uttrykte. Er kunstfeltet forberedt på det, kan man spørre seg? Under tese nummer 4 skriver han: «Kulturjournalistikk må igjen bli "en rapport fra fronten", fra stedene der kulturen griper inn i samfunnslivet og omvendt. All kultur må leses ideologisk og politisk - da blir den farlig. På samme vis må politikk og næringsliv leses kulturelt. En god redaktør pådrar seg så mange saklige uvenner som mulig.» Det er interessante aspekter og ønsker for kunstens betydning.

Men avisens generelle målgruppetenkning gir ofte føringer for det redaksjonelle kulturstoffet. Det er ofte ikke plass til faginterne akademiske formuleringer. Da kan lesergrupper falle fra, og det kan ikke dagspresse risikere. De fleste avisene foretrekker formidlende stoff som forhåndsomtale og lanseringer, framfor kommenterende og problematiserende stoff.⁵³ Avisenes krav om folkelighet, kunstkritikkens egne formål, andre aksjonisters ønske om handling er ikke umiddelbart forenlig. Avisene kan kutte bort redaksjonelt stoff som ikke engasjerer leserne. Det kan være en trussel mot kunstkritikken.

I den foregående formålslisten fra Kritikerlagets nettsider for eksempel, er det ingen punkter som omfatter målgruppenes engasjement, begeistring, aksjon, eller andre proaktive handlinger, følelser, eller dialog. Kan det bety at kunstkritikk ikke har slike formål? I 1914

⁵² Åmås Knut Olav. Aftenposten <http://www.aftenposten.no/kultur/Ti-teser-for-en-kritisk-kulturjournalistikk-6387159.html> Og Samtiden, nr. 2, (2002).

⁵³ Lund Cecilie Wright. *Kreditt og kommers, kulturdekning i norsk dagspresse*, Universitetsforlaget (2000). s. 113.

var avisene tydelig inndelt etter avisredaksjons og eieres (konservative) grunnsyn i samfunnet. Og kunststoff i avis engasjerte leserne i så stor grad at jubileumsutstillingen opplevde publikumsrekord. Selv om ikke kunststoffet i avis alene kunne ta æren for det.

Kunstkritikeren må ta målgruppene og avisene/massemediene med i sin betraktning for oppnå sine ønsker og ambisjoner om formål, funksjon og effekt. Målgrupper i kunstfeltet vil kunne være, almenheten/publikum, bestemmende myndigheter/stat/bevilgende myndigheter, kunstfeltets alle aktører, kjøpere/markedet. Igjen vil jeg henvise til figuren om kunstkritikkens kretsløp s. 10.

Målgruppen *lesere* er i vår tid en maktfaktor, og har en viss innflytelse på en avis' omdømme og prestisje, og dermed også en kunstkritikkens verdi, gjennom publiseringskanalen/avisen. Mer om dette i neste avsnitt.

1.2.4 Nyhetskriterier versus kunstkritikk-kriterier

En nyhet er noe som nettopp har skjedd, eller noe vi nettopp har fått vite om.

Avisredaksjonene legger vekt på flere *nyhetskriterier*. En nyhet må være aktuell. En nyhet må være vesentlig og ha informasjonsverdi. Synet på hva som er viktig, påvirkes av samfunnsendringer eller trender. Nyheter er en god målestokk på hva som blir sett på som viktig i samfunnet. En nyhet må oppleves som nær. Psykisk nærhet er vel så viktig som geografisk nærhet. Det vi blir følelsesmessig berørt av, er en god nyhet. Aviser er alltid på leting etter motsetninger og klare fronter når de velger sine kilder. Nyhetskriteriene kan samles kort; konflikt, vesentlig, identifikasjon, sensasjon, aktuelt. En god nyhetssak oppfyller alltid ett eller flere av nyhetskriteriene.⁵⁴Når er en artikkel en nyhetssak og når er en artikkel en kunstkritikk? Det er mange nyhetskriterier som ligger til grunn i en kunstkritikk. Hvilke andre kriterier ligger til grunn for kunstkritikk?

Det har vært gjort flere systematiseringer av kritikkens kriterier for vurdering. Men alle har tatt utgangspunkt i litteraturkritikken. Ikke så rart kanskje siden litteraturens form er kritikkens form, nemlig skriftspråket. Men kan kunstkritikk naturlig overføres til litteraturkritikk? Har ikke kunstkritikk egne vurderingskriterier?

Den amerikanske filosofen Munroe C. Beardsleys ideal for kritikeren er *objektiv kritikk*, som konsentrerer seg om selve verket og ignorerer alt rundt og utenfor. Inkludert kritikeren selv. Kunst er ordløs og dermed vanskelig å formidle med ord. En sentral faktor blir da

⁵⁴ Jørgensen John Chr. *Kultur i avisen. En grundbog i kulturjournalistik*. Gyldendal, København 1991. s. 132

gjengivelsen av kunstopplevelsen. En direkte konfrontasjon med verket er essensielt, og sentralt for Beardsley er den estetiske grunnsituasjon, når noen konfronteres med et ferdig verk, som han kaller det estetiske objektet. Kontekstuelle vurderinger, som bakgrunn, og andre forhold utenfor verket, (som produksjonsmåte, tradisjon, kunstnerisk bakgrunnsinformasjon) kaller Beardsley genetiske årsaker.⁵⁵ Som tidligere drøftet (s. 16) vil da kunstkritikkens formål og ønsket effekt settes på prøve, når verket ikke kan oppleves av den enkelte, men gjennom kunstkritikerens opplevelser, formidlet gjennom en avis. Beardsleys *objektiv kritikk* er inspirert av Immanuel Kants filosofi, som jeg drøfter i neste avsnitt.

Professor i nordisk litteratur, Per Thomas Andersen, har beskrevet den norske litteraturkritikkens vurderingskriterier dels ut fra Monroe Beardsleys *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, og påviser at litteraturkritikere ikke i særlig grad er seg bevisst bruken av kriterier, slik at det ofte blir et misforhold mellom vurderingene og premissene de bygger på.⁵⁶ Det har vært foretatt flere systematiseringer av kritikkens kriterier for vurdering, som har alle et utgangspunkt i litteraturkritikken. Det er kanskje fra litteraturkritikken Kritikerlaget for kunst låner sine ord, når de henviser på nettsiden sin til den kritiske vurderingens egenart, uten å utdype det nærmere. Det har vært vanskelig å avklare om kunstkritikkens vurderingskriterier er samordnet med litteraturkritikkens vurderingskriterier, eller om de er tuftet på egne kunstkritikerfaglige prinsipper. Med utgangspunkt i Bourdieus hierarkiske inndeling av befolkningen, i mitt tilfelle «målgrupper», og framlagte drøftinger om kritikkens kriterier, samt forslag til hierarkiske inndelinger i kunstkritikkens kretsløp, vil jeg stille spørsmål om hvorfor kunstkritikkens kriterier, ikke er formulert tydeligere og mer målrettet i offentlige fora for kunstkritikk.

Filosofen Immanuel Kants (1724-1804) tre hovedverk kalles *kritikker*, og han bruker ordet i en spesiell betydning. «Kritikk» har gresk opprinnelse og betyr å skjelne og ordne. Kant ville skille ekte viten fra innbilt viten, og sette grenser for fornuften.⁵⁷

For å oppnå en bedre forståelse av kunstkritikkens opprinnelse skal vi ta et tilbakeblikk og se på den tidlige filosofien og kunnskapen om estetikk, åndelighet og sanseopplevelser, og begynne med det kunstsyn som lå til grunn for kunstkritikken anno 1914.

⁵⁵ Beardsley, Monroe C. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Harcourt, Barce and Company. New York (1958). s. 457.

⁵⁶ Lund Cecilie Wright. *Kreditt og kommers, kulturdekning i norsk dagspresse*, Universitetsforlaget (2000). s. 76. (Andersen 1987)

⁵⁷ www.snl.no, Immanuel Kant

1.3 Estetikk

Før de moderne teoretiske og metodiske filosofiene inntrådte i kunstens verden tidlig på 1900-tallet, dominerte ideen om det skjønne i kunsten. Les Beaux Arts. Det er denne estetiske tradisjonen kunstkritikk baseres på i 1914. Man ville beskrive det skjønne i kunsten, og maleriet er et estetisk objekt. De kritikerne jeg behandler slutter seg alle til denne forestilling om det skjønne i kunsten.

Estetikk er den kunnskap som kommer gjennom sansene. Estetikk er området av filosofien som undersøker grunnlaget og lovene for det skjønne i kunsten, og som utgjør kunstteorien. Begrepet brukes også om de oppfatninger og metoder som gjør seg gjeldende hos en kunstner (eller håndverker) i arbeid, eller når man bedømmer sanseinntrykk fra kunstverk, gjenstander, naturen, omgivelsene.⁵⁸ Avgrensning av estetikken som filosofisk disiplin fra andre disipliner kan være vanskelig. Estetikk blir ikke bare «læren om det skjønne» i snever forstand, men en filosofisk disiplin som tar opp grunnlagsproblemene i de enkelte estetiske disipliner.

- Smaksdommen er ingen erkjennelsesdom, og følgelig er den ikke logisk, men estetisk, sier Kant.⁵⁹ Velbehaget som bestemmer smaksdommen er interesseløst. Enhver må medgi at en dom om skjønnhet der selv den minste interesse kommer inn i bildet, vil være partisk og ikke en ren smaksdom. Vi skal se i diskursanalysen senere hvordan smaksdommene ofte ikke er interesseløse. Forklaringen av det skjønne er at smaken er evnen til å bedømme en gjenstand eller en forestillingsmåte gjennom et fullstendig interesseløst velbehag eller mishag.

Gjenstanden for et slikt velbehag kalles skjønn. Forklaringen av det skjønne, er også at det behager allment, uten begrep. Enhver har sin egen smak.⁶⁰ Der Kant forsøker å beskrive smaksdommen som åndelighet, en genialitet, kan en smaksdom i praksis påberope seg en genialitet, men den vil være påvirket av andre motiver likevel, som jeg vil drøfte senere.

-Selv om smaksdommer ikke er almengyldige, gjør de, sier Kant, på et vis krav på almengyldighet. «Interesse» er i Kants bruk en sanselig erfaring, men ikke noen estetisk dom.⁶¹ Skjønn kunst krever innbildningskraft, forstand, ånd og smak. Kunsten skulle frigjøre menneskeheten og løfte den fra det sanselige til det åndelige. Det naturskjønne har den høyeste graden av estetisk fullkommenhet, men geniet har evnen til fritt å skape kunstverker

⁵⁸ www.snl.no Estetikk

⁵⁹ Bale Kjersti, Bø-Rygg Arnfinn (red) *Estetisk teori, en antologi*. Universitetsforlaget (2008). Kant Immanuel. *Kritikk av Dømmekraften*. s.

56

⁶⁰IBID s 62, 68, 63.

⁶¹ Bourdieu Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Norsk utgave Pax Forlag as Oslo (1995). s 13. Innledning av Dag Østerberg

som kan nærme seg naturens skjønnhet.⁶² Mye kunne vært redegjort for om Kant, men disse få linjene om ham er for å sette den kantianske betraktningen inn i et perspektiv, som kan relateres til kunstkritikken i 1914. Tradisjonen fra Kant, om opplevelsen av det skjønnne i kunsten, er rådende i kunstkritikk anno 1914. Dette var utgangspunktet for god kunst. Andre moderne filosofiske tanker om god kunst, er gryende. Derfor kan man i dag si at årene rundt 1900-tallet er en brytningstid i kunsten. Vi skal se i diskursanalysene hvordan den diskursive kampen om den skjønnne kunst artet seg. Forsøk har vært gjort på å gi estetikken et sikrere, mer objektivt grunnlag ved å innføre eksperimentelle metoder, særlig innenfor kunstpsykologien, når det gjelder bedømmelse og opplevelse av skjønt og uskjønt.⁶³

Sansing kan aldri være umediert, sier Iver Neumann. Den sosiale verden vil bestå av en rekke fenomener som er slik de er, fordi det systemet for dannelsen av utsagn (nemlig diskursen) definerer dem slik og slik.⁶⁴ Sansingen er avhengig av de kategoriene som ordner dem. Man vil se at sansing er avhengig av en modus, som kan være estetisk, seksualisert, moralsk, nyttig blant annet. Hva denne modus er, og når den kommer til anvendelse, er sosiale spørsmål. Uten modeller for hva som skal sanses, er det vanskelig å sanse noe som helst, mener Neumann.⁶⁵ Det utvikler seg et mønster for mening og kritikk av kunst. Det mønsteret kan studeres ved hjelp av en diskursanalyse.

1.4 Oppsummering og operasjonalisering

Så langt har jeg redegjort for og drøftet flere ulike faktorer som påvirker kunstkritikk. Disse faktorene danner et bakteppe, men også en premiss for kunstkritikk i dag. Jeg vil undersøke hvordan jeg kan se kunstkritikk i 1914 i et slikt moderne lys.

For å operasjonalisere diskursanalysene i oppgaven, vil fremgangsmåten først og fremst være å installere en diskursorden for diskursanalysen. En diskursorden er summen av diskurstyper som delvis dekker samme område. Men de konkurrerer om å innholdsfylde på hver sin måte. Som et ledd i analysen vil jeg undersøke diskursordenens materielle og institusjonelle forankring. Diskurser og diskursordener svever ikke fritt i luften, de har forankring i kontekst og er aldri bare tale og tekst. Derfor vil jeg kort beskrive det norske kunstfeltet i 1914 som viktig bakgrunnsinformasjon.

⁶² www.snl.no, Immanuel Kant

⁶³ www.snl.no, Estetikk

⁶⁴ Neumann Iver B, Mening. *Materialitet, Makt: en innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget (2001), s.39

⁶⁵ IBID s.32

I diskursanalysene vil jeg undersøke artiklenes diskursive tema, kritikerens gruppetilhørighet (ekspertrollen/ subjektposisjon/institusjon, hegemoni/antagonisme), den diskursive kamp (om hva som er god kunst), om ordvalg og språk, som bruk av adjektiver, metaforer etc. og til sist kunstkritikkens eventuelle formål. Jeg viser hvilke konsekvenser diskursene får, når noen diskurser iverksettes, på bekostning av andre. Diskursene er avgrenset og dekonstruert for oppgavens mål og problemstilling.

Jeg vil sammenligne innholdet i artiklene 1914 med innhold som er type-kategorisert i moderne tid, gjennom Elkins og Solhjells inndelinger. Slik kan jeg analysere 1914-innholdet ved hjelp av moderne inndelinger, og se eventuelle endringer over tid. Noen kunsthistoriske sosiale praksiser og tradisjoner i perioden skal undersøkes, institusjon og maktdannelser analyseres, og jeg drøfter innflytelsen kunstkritikers tilhørighet har i teksten. Jeg mener at figuren om kunstkritikkens kretsløp er relevant, for å holde oversikten og avhandlingen til problemstillingen.

Analysens hovedformål er å vise forbindelsene mellom diskursive praksiser og kunstkritikkens kriterier. Den underliggende premiss er at diskursiv praksis både avspeiler og aktivt bidrar til kulturell forandring. For å binde sammen teori og metode har jeg redegjort for min multiperspektivistiske, filosofiske pakke, av ontologiske og epistemologiske premisser, teoretiske modeller og metodologiske retningslinjer.

Originalartiklene ligger som vedlegg i oppgaven.

Del 2. Bakgrunn, kontekst og presentasjon av materiale

2.1 Det norske kunstfeltet før og rundt 1914

Dette avsnittet om det norske kunstfeltet og brytningen i norske malerkunst er ment som bakgrunnsinformasjon for leseren for å få en forståelse for kunstkritikken i sin samtid. Min avhandlings diskursanalyser omfatter ikke studier av kunstkritikken i kontekst over tid, slik man må studere for å kunne undersøke betydningsdannelser og endringer over tid. De utvalgte kunstkritikker omhandler kunst fra en kort tidsperiode. Det må derfor antas at diskurser, gruppedannelser, makt og konflikter fra perioden før 1914 vil pågå også i 1914, og dermed være relevant bakgrunnsinformasjon i mine analyser.

Man kan vanskelig snakke om noen gammel tradisjon i norsk billedkunst. Det var den romantiske skolen i Düsseldorf, som mest av alt kom til å dominere det norske maleri før 1880. Og det skulle i første rekke bli Christian Krohg og Erik Werenskiold som la grunnlaget for en ny utvikling i den norske kunsten. Et kraftig formspråk er kanskje i overensstemmelse med norsk lynne, men det er ikke noen tvil om at den ganske voldsomme frihetsbølge som gikk igjennom 1880-årene var medvirkende til at den norske realisme fikk det djerve og åpenhjertige preg.⁶⁶ Jeg utelater omtale av Edvard Munch i dette avsnittet utelukkende fordi han ikke deltok på utstillingen. Det jeg omtaler har en relevans i diskursanalysen senere.

Utstillinger og kunstpolitikk var fremdeles dominert av generasjonen som hadde kjempet igjennom det naturalistiske maleri i 1880-årene. Maleren Erik Werenskiold og hans vennekrets "Lysakermalerne" var fortsatt aktive og dominerende. Werenskiold og Gerhard Munthe hadde en drøm om å skape en spesifikk norsk kunst, som ble stimulert av kretsens teoretiker Andreas Aubert, som i 1896 hadde utgitt sin avhandling "Den dekorative farge, Et norsk farveinnstinkt". Lysakerkretsen ble knyttet sammen av en felles interesse for maleriets dekorative verdier, for fargene og formenes disponering på flaten. Dette var en reaksjon mot naturalismens "tilfeldige" naturutsnitt, og impresjonismens oppløsning av form og struktur, så vel som som 1890-romantikkens tussmørke-stemming.

«Det gjalt, med de franske kunstnere som insisterende eksempel, å finne fram til et formspråk som bygget på de gamle mesteres erfaringer, men ført videre, så det helt ekte og sanndru kunne skildre en ny tidsepoke og dens mennesker, og det preget nye samfunnsforhold hadde

⁶⁶ Gauguin Pola. *Ludvig Karsten*. H. Aschehoug & CO. (W. Nygaard) Oslo (1949). s. 39, 41, 42

merket dem med.» skrev maleren og kunstkritikeren Pola Gauguin om denne tidsepoken i boken om Ludvig Karsten.⁶⁷

Kristian Zahrtmanns malerskole i København i 1890-årene hadde en hel generasjon av norske malere på skolen som fikk sin grunnleggende utdannelse der. De norske kunstnerne ble inspirert av den danske mesterens romantiske fargemettede kunst og intense Italia-begeistring. Zahrtmann-elevene hadde nær kontakt med Lysakerkretsen. Den nasjonale holdningen bunnet i en kjærlighet til norsk natur og norsk bondekultur og viste seg særlig i Lysakermalernes valg av motiver.

Tidlig på 1900-tallet var Norges økonomi ganske presset og anstrengt. Den travle perioden i 1890-årene var blitt etterfulgt av krisetider og Kristianias forretningsverden opplevde daglige konkurser og tvangsauksjoner. Og publikummet på utstillingene sviktet. Den spente politiske situasjon foran unionsoppløsningen i 1905 var mer interessant for publikum enn kulturlivets aktiviteter.⁶⁸ De yngre malerne var også preget av de trange tider etter 1900. De fleste av dem hadde ikke økonomi til å skaffe seg utdannelse eller reisemuligheter. År ble tilbrakt i fattigslige atelier og kafeer i strøket Festningen eller Hammersborg. Som en protest ville de unge kunstnerne sjokkere borgerskapet med sin livsførsel og klesdrakt. De kalte seg "Impresjonister" og var inspirert av Munchs malemåte med fortynnet farge og lange sveipende penselstrøk. Motivmessig ville de som Krohg gi en spirituell skildring av det moderne bymenneskets liv, av de små og store øyeblikk. Impresjonistgruppen besto av; Theodor Laureng, Henrik Lund, Søren Onsager, Bernhard Folkestad, og etterhvert Arne Kavli. Den noe eldre Ludvig Karsten hørte også til denne gruppen "impresjonister".

"Impresjonistene" mente at Erik Werenskiold og Lysakermalerne systematisk holdt dem utenfor kunstpolitikken. De ble stadig refusert på Høstutstillingen, slik at de ikke kunne oppnå stemmerett ved valg av kunstnerstyre og juryer.⁶⁹ Christian Krohg ble deres etterlengtede lederskikkelse da han kom hjem i 1905. Krohg ble valgt som formann i Bildende Kunstneres Styre i 1907 etter Eilif Peterssen, dermed ble det slutt på Lysakermalernes dominans i Høstutstillingen. I 1909 ble Krohg direktør for det nyåpnede Statens Kunstakademi.⁷⁰

⁶⁷ Gauguin Pola. *Ludvig Karsten*. H. Aschehoug & CO. (W. Nygaard) Oslo (1949). s. 42, 43

⁶⁸ Parafasert fra Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as (1972). s.9, 10,

⁶⁹ «Verdens gang», 11/10 1903, *Den gamle og den nye Udstilling*.

⁷⁰ Werenskiold Marit, Bjerke Øivind L.S. *Erik Werenskiold og hans krets – utfordringen fra Cézanne*. Lillehammer Kunstmuseum, Labyrinth Press, Oslo (2010).

Etter 1905 og unionsoppløsningen ble det en mer rolig politisk situasjon, og politikere økte sin interesse for norsk kunstliv. Et selvstendig Norge måtte ha en selvstendig og egen kunst, må vite. Og norske kunstnere måtte kunne få sin utdanning i Norge. Dannelsen av Kunstakademiet var et resultat av diskusjonen og kunstlivet opplevde økende økonomisk blomstringstid.⁷¹ Samfunnsøkonomien spiller en rolle for kunstfeltets handlingsrom.

2.1.1 Institusjoner

Tilstanden i Kristiania Kunstforening⁷² avspeiler kanskje situasjonen ved århundreskiftet klart. Medlemstallene sank dramatisk, utstillingsbesøket sank betydelig, "Bunnen ble nådd i 1904 da innkjøpssummen av kunstverker til utlodning blant medlemmene gikk ned til 900 kr, mot 4000 året før. Også Statens Høstutstilling var dårlig besøkt og lite salg.»⁷³

Men Kristiania Kunstforening gikk inn i en ny ekspansjonsperiode etter krisen i 1904. Medlemstallet økte og flere utstillingen avløste hverandre i nye lokaler i Pilestredet. Forretningsmannen og samleren Rasmus Meyer fra Bergen gjorde sine store innkjøp av norske kunst i disse gode tidene. I 1909 ble Krohg direktør for det nyåpnede Statens Kunstakademi, og Krohg hadde stor innflytelse og makt i denne tiden.⁷⁴

Nasjonalgalleriet, som i 1903 ble kalt Statens Kunstmuseum, fikk økte bevilgninger og ble utvidet med en fløy i perioden 1904-07. Direktøren i det nye museet, kunsthistorikeren Jens Thiis, fikk i 1908 en økt kjøpekraft for museet som virket positivt på kunstlivet. Andreas Aubert som var formann i Nasjonalgalleriets råd, hadde hatt myndighet til å kjøpe inn kunst til ca 1906.⁷⁵ Kunstnerforbundet var et helt nytt fenomen i norsk kunstliv. Det var et aksjeselskap og en salgsorganisasjon med eget utstillingslokale, som ble drevet og eiet av kunstnerne selv. Første utstilling var 11. desember 1910. Forbundet skulle ha en nøytral holdning og alle retninger skulle få slippe til. Malerne Wilhelm Wetlesen og Hans Ødegaard var ildsjelene bak foretaket.⁷⁶ Kunstnerne ville skape en motvekt til auksjonsforretningene og til Blomquist kunsthandel, som kontrollerte markedet. Men impresjonistene og de unge akademi-elevne holdt seg unna, og stilte fortsatt ut hos Kunstforeningen og Blomquist, mens

⁷¹ Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevne: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as (1972). s.13

⁷² Kristiania skrives med Ch, og K, om hverandre i litteraturen.

⁷³ Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevne: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as (1972). s.9

⁷⁴ Sentral litteratur om Chr. Krohg er lest, men som jeg ikke anvender i avhandlingen av plasshensyn.

⁷⁵ Bjerke Øivind Storm. *Harald Sohlberg, Ensomhetens maler*. Gyldendal Norsk Forlag AS (1991). s. innledning

⁷⁶ Ref. Mæhle Ole. *Striflog og glimt: fra Kunstnerforbundets første 50 år*. Gyldendal Norsk Forlag as. (1960).

Lysakermalerne og Matisse-elevene ble Forbundets venner. Kunstnerforbundet fikk ord på seg for å være det hyperradikale franskinfluerte maleris forkjemper og beskytter i Kristiania.⁷⁷

Den kjente franske maleren og «Les Fauves»-lederen Henri Matisses akademi i Paris, ble det store lærestedet for unge norske malere i tiden 1908-11. Der fikk en helt ny generasjon malere impulser til å omdanne det radikale franske maleri til norske forhold. Denne kunstnergruppen ble kalt Matisse-elevene.⁷⁸ Kunstnerforbundets høstsesong 1911 ble innledet av Matisse-eleven Jean Heiberg.⁷⁹ Og til sist en utstilling med Per Krohg. Samtlige kritikere, bortsett fra Jappe Nilssen i Dagbladet, var positive. Jappe Nilssen mente at det var demimondén kunst av den spøkefulle sorten. Lettkjøpt i sine virkemidler og frivol, sa Nilssen.⁸⁰

Matisses påvirkning på de norske kunstnerne var ikke bare en maler-stil eller retning, men kunne blitt en institusjon i samtidsdiskursen, men det blir brudd i rekkene.

2.1.2 Matisse-elevene

Fauvismen var den største nyheten i kunstens verden etter oppstyret på Salon d'Automne, eller Høstutstillingen i 1905 i Paris. Henri Matisse introduserte et helt nytt uttrykk innen maleriet. Matisse skriver en artikkel, Notes d'un peintre (en malers beretninger), i tidsskriftet La Grande Revue 1. juledag 1908. "Det jeg søker fremfor alt er uttrykk" (expression), fastslår han innledningsvis. Matisse søker å definere en kunst som dyrker det formale, det rent maleriske uttrykk, i motsetning til naturalisme eller litterært, romantisk maleri.

Sommeren 1908 fortalte Matisse-eleven Jean Heiberg om sine nye erfaringer i Paris. I løpet av de to neste årene ble alle hans norske malervenner med til Henri Matisses akademi i Paris. I 1909 var det 12 norske elever og 15 svenske elever ved Académie Matisse. De mest sentrale personlighetene var Jean Heiberg og Henrik Sørensen. Matisse-elevene og Lysakermalerne sto mot "Impresjonistene" og de unge. De fleste malerne hadde før jobbet i en relativt fargefattig, mer forenklet naturalistisk stil, med romantisk tilsnitt, til dels inspirert av Kristian Zahrtmann, før noen av dem ble inspirert av Matisse. I undervisningen hos Matisse gjorde man bruk av sterke, rene farger, malt i større felter ofte, avgrenset av mørke konturlinjer. Dette innebærer et brudd med den naturalistiske tradisjons valørmaleri, og med impresjonismens formoppløsende fargedeling. Formen og fargenes abstrakte spill hadde fått en egenverdi som tillot kunstneren å forenkle eller omforme naturinntrykket på en subjektiv

⁷⁷ Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as. (1972). s.93

⁷⁸ IBID s.9,10,13

⁷⁹ Ref. Markussen Åse. *Akademiet. Kunstakademiet i Oslo 1909-2009. Aschehoug Forlag. (2009)*.

⁸⁰ Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as. (1972). s.96,97

måte. Matisse-elevens kunst er blitt kalt «ekspresjonistisk», det er i en debatt om hva som kan være ekspresjonistisk, det er snakk om en formal eller dekorativ ekspresjonisme slik Matisse hadde definert den i sitt manifest 1908, mer enn den sterkt innholdsladete og dypt emosjonelle form for ekspresjonisme man forbinder med Van Gogh og Edvard Munchs maleri.⁸¹ Kunstsynet er i utvikling hos Matisse-elevene, og ikke bare gjennom motivvalg. «...men en bestemt livsanskuelse, en holdning overfor tilværelsen, som var egnet til å bringe deres kunst i en aktiv kontakt med publikums tenkeverden», skriver Håkon Stenstadvold.⁸² Matisse-elevene representerer det nye, som er i kontrast til det etablerte kunstuttrykk og kanon.

Ekspresjonisme-begrepet ble første gang brukt av den svenske kunsthistorikeren Carl David Moselius. I perioden 1911-12 ble Matisse-elevene jevnlig kalt «ekspressionister» i norsk presse. Denne betegnelsen har i norsk språkbruk lenge vært reservert for sterkt følelsesladde uttrykksformer som den tyske radikale kunst 1905-1920. Det er imidlertid Henri Matisse som har gitt opphavet til orddannelsen: «Det jeg søker framfor alt er uttrykk» (expression) skrev han som sagt i 1908. Med dette mente Matisse en rent formalt og estetisk uttrykk, ikke en personlig følelsesutladning. Hos elevene hans knyttes de to ulike grunnformer av ekspresjonisme sammen, iblant tar det estetiske uttrykksbehov overhånd, andre ganger det emosjonelle. I begge tilfelle er farge og form de viktigste uttrykksmidler.»⁸³ «Christian Krohg kalte retningen «Matissisme» og oppfattet den som en reaksjon på utviklingen etter naturalismen og impresjonismen. Han fant at Matisse på den ene siden tok avstand fra impresjonismens overfladiske søken etter det første, momentane inntrykk. På den annen side gjorde Matisse også front mot retninger som, for å motarbeide naturstudiets innarbeidede konvensjoner, hadde søkt tilflukt i det primitive og naive.»⁸⁴

Jeg vil ikke videre problematisere ordet ekspresjonisme i denne oppgaven, og jeg er klar over at betydningen av ordet er omdiskutert.⁸⁵

2.1.3 Kunstkritikeren

Kunstkritikeren i 1914 var ofte en kunstfaglig utdannet eller kunstinteressert person som skrev om kunst og kunstutstillinger i aviser. Han var kanskje kunstnerutdannet som Kristian

⁸¹ Parafraisert fra Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as, (1972).s.74,75

⁸² Stenstadvold Håkon. *Idekamp og stilskifte i Norsk malerkunst 1900-1919*. F. Bruns Bokhandel Forlag (1946). s. 226.

⁸³ Werenskiold Marit. *Matisse-elevene, Ekspresjonismens gjennombrudd i Norge 1908-1914*. Katalog. Universitetsforlaget. (I anledning utstillingen ifbm 100 års Jubileet for Henri Matisse's fødsel.) s. 12

⁸⁴ Nergaard Trygve. *Bilder av Per Krohg*. H. Aschehoug, (2000). s 41

⁸⁵ Jeg refererer til Werenskiold Marit. *The Concept of Expressionism, Origin and Metamorphoses*. Universitetsforlaget (1984).

Haug, eller forfatter og journalist som Jappe Nilssen. En kunstkritiker kunne også være en kunsthistoriker, kunstner, samler, direktør eller på annen måte involvert i kunstfeltet. Noen få kunstkritikere var faste skribenter eller ansatte i avisen, men de aller fleste skrev i avisene på grunn av sitt personlige engasjement i sporadiske debatter. Det var nyttig å ha gode kontakter og bekjentskaper både i kunstnermiljøene og redaksjonene for kunstkritikeren. Kritikeren fungerte som «den tolkende og vurderende formidleren mellom kunstneren og publikum, og hadde derfor en veiledende og opinionsskapende rolle»⁸⁶, må vi kunne anta. Kunstkritikerne hadde ikke dannet en egen organisasjon ennå i 1914. Jeg gir en kort presentasjon av kunstkritikerne jeg har valgt ut til å representere kunstkritikk anno 1914, på 38.

Kritikere skrev om det de generelt var mest opptatt av. Morgenbladet, Aftenposten og Socialdemokraten (nå Dagsavisen) hadde ikke føringer for hvordan en kunstkritikk skulle se ut eller handle om i 1914. Man fikk antatt sine artikler etter redaksjonens løpende vurderinger.

2.1.4 Medier i 1914, og mediebegivenheter

Kunstkritikk, diskusjoner og kunstforedrag hadde tidligere vært forbeholdt noen spesielt interesserte, i lukkede fora i et dannet og elitepreget miljø. I 1914 var kunstkritikk som litterær sjanger i avis ganske ny, for på slutten av 1800-tallet da avisene fikk større distribusjon og ble et massemedium, ble også kunstkritikk og kunstmotale naturlig endel av avisenes innhold. Kunst og kunstkritikk nådde bredere ut til folket gjennom avisene som nå kunne kjøpes av flere for en billig penge. Da kunstkritikk fikk sitt inntog i avisen, ble billedkunsten en del av kulturkampen.⁸⁷

Professor ved Institutt for medier og kommunikasjon ved Universitetet i Oslo, Espen Ytreberg, skrev boken *En forsvunnet by, jubileumsutstillingen på Frogner 1914* i anledning 200 års jubileet i 2014. Jeg vil anvende den som en av hovedkildene i neste avsnitt.

I boken lager Ytreberg en definisjon av ordet medier. «I denne boka blir ordet «medier» brukt om måter å kommunisere på, som blir gjort mulig av mekanisk og elektrisk teknologi. Dette er en relativ bred definisjon, i den forstand at slik som bøker, brosjyrer og postkort, kommer med, i tillegg til film, fotografi, aviser, tidsskrifter og blader. Generelt er medienes sentrale betydning for utstillingene vel etablert i forskningen, og flere forskere har villet kalle selve utstillingene for medier.⁸⁸ Men da blir imidlertid definisjonen så bred at det blir vanskelig å snakke om hvordan forskjellige medier samvirker i et ensemble for å gjøre utstillingene til det

⁸⁶ Ref. Store norske leksikon, www.snl.no. Kunstkritikk.

⁸⁷ Jørgensen John Chr. *Kultur i avisen. En grundbog i kulturjournalistik*. Gyldendal, København 1991. s. 134

⁸⁸ Forfatteren henviser til f.eks. Brenna 2002a, s 5; Geppert 2010, s. 13-15; Greenhalgh 2011 s 15; Rudeng 1995. (s. 37).

man kan kalle mediebegivenheter.»⁸⁹Jubileumsutstillingen må kunne kalles en mediebegivenhet. Utstillingsarrangøren la til rette for mediedekningen og prøvde å påvirke og kontrollere den. Slik som verdensutstillingene, var jubileumsutstillingen en mediebegivenhet. Mediene var avgjørende for å spre informasjon og diskusjon om utstillingene, og mediene var selv på utstilling.⁹⁰ Utstillingens generalsekretær Nils A. Brinchmann uttrykte sin begeistring over nyhetsmediene; «Pressens deltagelse i utstillingen var i det hele særdeles vellykket og man har al grund til at være pressen taknemmelig herfor og for dens ufortrødne og udmerkede arbeide for utstillingen rundt om i landet.»⁹¹

Et enormt pressearbeid lå bak jubileumsutstillingen. 90.000 kroner ble brukt på pressepropaganda, brosjyrer og plakater. 200 pressekort ble utdelt. I avisutklipp-samlingen ligger 30.000 presseoppslag i 50 bind. Slagordet var at i 1914 førte alle veier i Norge til jubileumsutstillingen.⁹²Vi kan vite noe om hvordan utstillingen i 1914 ble opplevd av målgruppen «almenheten», og det vet vi for det meste fra medier der utstillingen ble skrevet om, vist, skildret, diskutert og gjennom besøkstall. Informasjon om jubileumsutstillingen nådde fram i den norske almenheten fordi mediesamfunnet allerede i 1914 var kommet så langt at de fleste mennesker kunne nås av nasjonsdekkende medier, og selv eie medieprodukter, som aviser og radio for eksempel. «Noe av det grunnleggende mediene gjør, er å bringe mennesker i kontakt med begivenheten, som ellers ikke ville vært berørt av den.», skriver Ytreberg.⁹³ Kunstkritikk gjennom avis og massemedium i 1914, er konseptuelt viktig å se på, gjennom diskursanalysene. Kunstkritikerens rolle, makt og funksjon vil kunne analyseres i lys av dette.

2.1.5 Kunstpolitikk gjennom presse

Henrik Sørensen var den første Matisse-elev som markerte seg i Kristianiamiljøet.⁹⁴ I 1909 stilte han ut i Kunstforeningen og ble ganske godt mottatt. Men stemningen snudde seg brått. Werenskiold beskrev Sørensens utstillingsbilder som «avskyeligt smøreri, ufordøiet Matisse» I Kristiania-pressen startet et rabalder som først skulle stilne av langt ute i november.⁹⁵

⁸⁹ Noe Espen Ytreberg gjør rede for i Ytreberg 2013, og 2014. og i boken: Ytreberg Espen, *En forsvunnet by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Forlaget Press (2014). s.12. Referansenote 15 i boken. Se også Bösch 2010 og Lenger og Nünning 2008 om begrepet «mediebegivenhet».

⁹⁰ Ytreberg Espen. *En forsvunnet by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Forlaget Press (2014). s.13

⁹¹ Brinchmann, N.A. *Norges Jubilæumsutstilling 1914, Officiel beretning*. (1923) bind. 2. s 205

⁹² Brinchmann, N.A. *Norges Jubilæumsutstilling 1914, Officiel beretning*. (1923) bind. 1. s 276-290

⁹³ Ytreberg Espen. *En forsvunnet by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Forlaget Press (2014). s. 13, 358

⁹⁴ Ref.Hoff Svein Olav (red). *Matisse-elevene. De første år. Tegninger og maleri*. Katalog, Lillehammer kunstmuseum (2001).

⁹⁵ Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as (1972). s.77

I avisen *Dagens Nyt* er Christian Krohg fornøyd. Han sier at om det er høst utenfor, er det vår innenfor. Denne deltagelse og forargelse har man savnet i mange år i Kristianias kunstliv, og det nå står en hel kø av folk foran maleriene (Krohg kommer med sin artikkel *Matissismen* noen dager etter). Pressen var i hovedsak ganske positiv til Matisse-elevenes kunst, men *impresjonistene* med Theodor Laureng, Henrik Lund og Bernhard Folkestad i spissen grep pennen og holdt diskusjonen i gang. Særlig var det en artikkelserie om surjordsplanter i *Verdens Gang* om «Kunstnere paa Høstutstillingen», som var pregnant.⁹⁶ Matisse-elevene skulle ha en «Indépendantutstilling» i 1911 som ble avlyst. Matisse-elevene fikk aldri definert seg som en egen kunstpolitisk fraksjon i Kristianias kunstliv. Og snart ble det en splittelse i Matisse-elevenes rekker. Henriks Sørensens store separatutstilling i Stockholm i 1911 kom som en overraskelse for de andre i gruppa og ble ansett som et avtalebrudd. Sørensen framsto som hovedeksponenten for det nye norske maleri på bekostning av sin egen gruppe-idé. Og jubileumsutstillingen 1914 ble Sørensens definitive gjennombrudd som maler.⁹⁷ Utstillingen fikk mye presseomtale og ble et utgangspunkt for en debatt. (Ganske lik debatt som den fra Høstutstillingen 1909 i Oslo, som jeg av plasshensyn ikke omtaler i avhandlingen). Og publikum strømmet til.

I 1912 var Kristiania-kritikerens beskyldninger mot Matisse-elevene som «uniformert skolepreg» og «slavisk kopiering» fra 1910, nesten borte. Det er interessant å legge merke til endringen over så vidt kort tid. Konsensus tar litt tid, noe også Immanuel Kant påpekte, at objektivitet er konsensus over tid.⁹⁸ Kritikerne mente nå at det nye maleri delvis hadde røtter i den norske kunsten. Matisse-elevene hadde overvunnet Kristiania-kritikernes motvilje, men splittelsen av Kristiania-kunstnerne ble tydelig under Statens Høstutstilling i 1912. Matisse-elevene med noen få unntak og ny-impresjonistene holdt seg unna, slik at «akademikerne» med Christian Krohg og Halfdan Strøm og elever dominerte. Det ble debatt i pressen om Per og Oda Krohgs ufortjente dominerende plassering, og påstander om partisk juryering. Søren Onsager forsvarte Krohg.⁹⁹

Jeg vil tro at dette kan være en foranledning til den mistro utbrytergruppen av kunstnere som kalte seg «De 14» hadde overfor Christian Krohg og juryeringen under Norges Jubileumsutstilling 1914.

⁹⁶ Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as (1972). s.80

⁹⁷ Hoff Svein Olav. *Henrik Sørensen: fragmenter av et kunstnerliv*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo 1992. s. 103

⁹⁸ Bale Kjersti, Bø-Rygg Arnfinn (red). *Estetisk teori, en antologi*. Universitetsforlaget 2008. Kant Immanuel. *Kritikk av Dømmekraften*. s. 66

⁹⁹ Parafraisert fra: Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as (1972), s. 74,75,76,77,80, 85, 92, 103,104. og fra boken av Stenstadvold Håkon. *Idekamp og stilskifte i Norske Malerkunst 1900-1919*.

2.2 Norges Jubileumsutstilling 1914

I forlengelsen av avsnittet om det norske kunstfeltet 1914, som jeg mener er viktig å ta med seg i denne oppgaven for å få en forståelse og bakgrunn for kunstkritikken i sin samtid, mener jeg at selve jubileumsutstillingen også må omtales av kontekstuelle grunner.

15. mai 1914 ble *Norges Jubileumsutstilling Kristiania 1914* formelt åpnet i Frogneparken, av Kong Haakon 7. En helt ny by var bygd opp, for så å bli tatt ned igjen etter fem måneder, 11. oktober 1914. Jubileumsutstillingen samlet de største menneskemengdene som noen sinne som har vært samlet på ett sted i Norge. Jubileumsutstillingens dimensjoner var enestående i norsk sammenheng. Det var den største utstillingen som noen gang var laget i Norge med 216 bygninger og ca 8000 utstillere.¹⁰⁰ I løpet av åpningsperioden hadde utstillingen ca 1,5 millioner registrerte besøkende, og dette skjedde i Norge som i 1910 hadde 2,4 millioner innbyggere. Bare på utstillingens siste dag, regner man det var mellom 100.000 og 150.000 mennesker inne på området. Siden utstillingen ble laget for ikke å vare, fikk den sitt særpreg av at alle visste den skulle rives og bli borte. Jubileumsutstillingen fulgte tradisjonen fra Verdensutstillingene som bare sto noen forgjengelige måneder.¹⁰¹ Dette er ekstraordinære dimensjoner i norsk sammenheng, og kunstutstillingens kontekst setter alle tidens problemstillinger på spissen. Jeg konsentrerer meg om kunsten, kunstkritikken og pressedekningen under jubileumsutstillingen.

På mange måter var kunsten sin egen verden på jubileumsutstillingen. Utstillingsarrangørene overlot til kunstens egne representanter å finne prinsippene for utstillingene og foreta utvalget. Selve kunstutstillingene var ikke svært forskjellige fra hva man kunne se i Kristianas utstillingslokaler. I Oslo-avisenes mediedekning var kunstens særskilte status merkbar. De største avisene holdt seg med egne kunstanmeldere, og det var de som sto for både de detaljerte gjennomgangene og meningene om kvaliteten til det som ble utstilt.¹⁰²

Planleggingen av utstillingens bygninger hang nøye sammen med utstillernes overbevisning om at utstillingen først og fremst var der for å oppdra og belære det besøkende publikum.¹⁰³ En mediebegivenhet var i gang, og det ble laget to billedrike kunstkataloger.

2.2.1 Pressens egen deltagelse

De mest imponerende utstillingene handlet om avansert medieteknologi og imponerende

¹⁰⁰ Tallet er hentet fra boken av Brinchmann, N.A. *Norges Jubileumsutstilling 1914, Officiel beretning*. (1923) bind 1, s.190 og s.198.

¹⁰¹ Ytreberg Espen. *En forsvunnet by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Forlaget Press (2014). s. 10,12

¹⁰² IBID s. 117

¹⁰³ IBID s. 97

medie-effekter. På jubileumsutstillingen kunne man oppleve en ekte rotasjonspresse som sto på pressens egen paviljong og trykket ut eksemplarer av utstillingens egen avis. Når mediene ble utstilt, handlet det om *hightec*, om moderne forbruk og om oppslukende opplevelser.¹⁰⁴

Når Jubileumsutstillingen kunne bli så nasjonsideologisk aktiv, skyldtes det hvordan den brukte medie- og kommunikasjonsteknologier for å nå de helt store folkemengdene med sine nasjonssamlende visjoner. I pressens egen paviljong fantes det skrive- og arbeidsrom med plass til 40 personer. Telefonbokser var satt inn, og alle aviser lagt fram slik at pressen kunne følge med på konkurrenters dekning av begivenhetene. Alle landets aviser skrev om begivenhetene. Nesten alle journalister som jobbet i Kristiania var omfattet av pressekortordningen, det vil si, at de hadde ubegrenset adgang til utstillingen.¹⁰⁵

Da Kong Haakon 7. sto i den store seremonihall på åpningsdagen 15. mai, talte han om utstillingens jubileumsmotiv, det at den var laget for å feire de 100 årene siden grunnlovsforsamlingen i 1814 og utviklingen som hadde skjedd i landet siden da. Slik hadde hele Norge begynt å bli vevd inn i kommunikative kretsløp, som handlet om både kommunikasjon via langtrekkende medier og om kommunikasjoner i betydningen transport.¹⁰⁶

Dette er begynnelsen av en medieutvikling som vi alle vet har hatt en forrykende fart siden 1914, med etableringen av fjernsynet og internett som store høydepunkter. Kunstkritikken er avhengig av mediekanaler for å nå ut til sine målgrupper, og jeg har tidligere redegjort for det jeg omtaler som kunstkritikkens næringskjede. Valg av avis som kanal ble viktig for kunstkritikk allerede i 1914.

2.2.2 Kunstpaviljongene

Norsk malerkunst skulle presenteres i to avdelinger, en retrospektiv og en moderne. Christian Krohg var formann i kunstavdelingens komité og skulle være ansvarlig for den retrospektive avdeling, og Søren Onsager var kommissær og ansvarlig for den moderne maleriavdeling. Det falt ikke i god jord hos deres motstandere eller deres «opposisjon».

Kretsen rundt Erik Werenskiold og Henrik Sørensen fryktet de ville komme dårlig ut og

¹⁰⁴ Ytreberg Espen. *En forsvunnet by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Forlaget Press (2014). s. 14

¹⁰⁵ IBID. s. 107

¹⁰⁶ IBID s. 15

dannet utbrytergruppen "De 14", som bygget egen paviljong på utstillingsområdet. Sju av kunstnerne var Matisse-elever og sju var fra «Lysakerkretsen».¹⁰⁷

Kunstner og kunstkritiker Håkon Stenstadvold skriver i 1946;

«I 1914 var det også en kunstnergruppe som skilte lag med de andre og utstilte for seg selv, for å få anledning til å demonstrere så sterkt som mulig at de kjempet for et nytt bestemt kunstsyn i forhold til resten. Det førte ikke til noen nye institusjoner, men det markerte et skille i kunstnerisk syn, som er like dyptgående som det i 80-årene. Ytre sett fulgtes ikke begivenheten av et tilsvarende oppstyr, for det var ikke fullt så enkelt som den gang å ta den til inntekt for en tilsvarende politisk omveltning. (...) Industrialiseringen og bylivet holdt på å skape en ny innstilling overfor «mennesket», begrepet individualitet trådte i bakgrunnen eller fikk en ny farge, for vekten ble lagt på menneskets produktive og sosiale egenskaper, ikke på dets avvikende sjelelige eiendommeligheter. Dette er en uhyre komplisert og mangeartet prosess. Til den nye situasjonen hører en ny tenkning, og dermed ny kunst.»¹⁰⁸

Det er jo nettopp i møtet mellom tradisjonelt kunstsyn og det nye kunstsynet, at vi kan oppleve et brytningspunkt i kunstfeltet. Derfor anser jeg Norges Jubileumsutstilling som et viktig konseptuelt punkt for denne avhandlingens problemstilling.

«De 14»s paviljong var større enn Kunstavdelingens, og hadde mer ensartet preg og skarpere motivfokus. Hver kunstner der kunne stille ut flere bilder. «De 14»s paviljong viste fellestrekkene i tilnærming til kunsten i en gruppe kamerater og nære kolleger fra et kortere tidsperspektiv.¹⁰⁹ Kunstavdelingen og særlig den retrospektive del hadde en historisk rød tråd og var en stor representativ utstilling av norsk bildende kunst de siste 100 år. Den viste en oversikt over den historiske nasjonalromantiske tradisjon i norsk malerkunst. «Disse inneholdt en oversikt over den tidligste norske kunst, som ingen rot hadde hat tilbake i tid, men som først reiste sig i samklang med vor nationale selvstændighet» som utstillingens generalsekretær Brinchmann sa det.¹¹⁰ Utstillingen viste på mange måter utviklingen og etableringen av denne tradisjonen. Helt nytt bidro den til å fremheve Mathias Stoltenberg som en viktig forløper, og den bidro til å flytte kunstnere som Lars Hertervig og Peder Balke fram, slik at de fikk en sentral status.¹¹¹

¹⁰⁷ Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevne: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as (1972). s. 105, 106,107

¹⁰⁸ Stenstadvold Håkon. *Idekamp og stilskifte i Norsk malerkunst 1900-1919*. F. Bruns Bokhandel Forlag (1946). s. 184.

¹⁰⁹ Ytreberg Espen. *En forsvunnet by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Forlaget Press (2014). s. 121

¹¹⁰ Brinchmann, N.A. *Norges Jubileumsutstilling 1914, Officiel beretning*. 1923 bind. 2. s 396.

¹¹¹ Brinchmann, N.A. *Norges Jubileumsutstilling 1914, Officiel beretning*. 1923 bind. 2. s 402.

Paviljongen til «De 14» ble en suksess ikke minst fordi den la til rette for å vise at det norske ble modernisert.¹¹² Resultatet var et gjennombrudd for Sørensen og hans kolleger Matisse-elevene som skulle sørge for at tanken om en nasjonal egenart i kunsten ble toneangivende i norsk billedkunst også langt inn i den 20. århundre, skriver Espen Ytreberg.¹¹³ Også Per Deberitz fikk sitt kunstneriske gjennombrudd på utstillingen som en av de 14.¹¹⁴ Men om «De 14» var de fremste avantgardister sett i ettertid, kan være en annen diskusjon.¹¹⁵

2.2.3 Konflikten og juryeringen

Dette var en tid for intense motsetninger mellom forskjellige kunsthøgskoler og enkeltkunstnere. Krohg var en innflytelsesrik mann og leder ved Kunstakademiet som sto for en kunst som var fristilt fra krav om nasjonal forankring.¹¹⁶ Erik Werenskiold og hans krets ønsket på sin side at norsk kunst skulle formidle en egenartet nasjonal impuls, de søkte inspirasjon i norsk natur, folkeliv og folkekunst. Da det ble klart at Christian Krohg skulle være formann for Kunstavdelingens komité på Jubileumsutstillingen, og dessuten lede juryeringen av den historiske maleriavdelingen, ble maleren Henrik Sørensen provosert. Sørensen var en riktig hærfører i tidens kunststridigheter, og han satte i gang arbeidet for å mønstre et konkurrerende tilbud, nemlig paviljongen til «De 14». Paviljongen kostet 12-14.000 kroner som Erik Werenskiold stilte garanti for, og prisen på inngangsbilletten var hele 50 øre.

Ludvig Karsten var ikke med i Jubileumsutstillingens første fase. Men han stilte ut 11 malerier i annen opphengning i august 1914 i Kunsthallen. «Forskjellene mellom de to utstillingsstedene var for øvrig ikke særlig stor, hverken i modernitet eller kvalitet, selv om «De 14» gjorde sitt beste for å overbevise all verden om at det var nettopp det som var tilfelle.»¹¹⁷ Karsten var også influert av Munch som ikke stilte ut malerier i utstillingen. Karsten fikk gode omtaler i avisene, særlig Morgenbladet og Dagbladets Jappe Nilssen var over seg av begeistring.¹¹⁸

«De 14» fikk utstille i sin egen paviljong på betingelse av at ikke flere sluttet seg til. Reklameverdien hadde vært betydelig, og utstillingen ble et definitivt gjennombrudd. For lang

¹¹² Om kunstnerne i gruppen "De 14" foreligger det en rekke større og mindre arbeider. De viktigste nyere monografiene er Svein Olav Hoff's liv og verk monografi om Henrik Sørensen, Trygve Nergaards monografi om Per Krohg og Einar Wexelsens monografi om Wilhelm Wetlesen.

¹¹³ Ytreberg Espen. *En forsvunnet by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Forlaget Press (2014). s. 124

¹¹⁴ Norsk Kunsthistorie. Bind 2. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo (1927). s. 557.

¹¹⁵ Bjerke, Øivind L. Storm. *The Pavilion of De 14*. Ørum Tanja (red) «A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925», Radopi Forlag, Amsterdam-NY (2012). s. 371.

¹¹⁶ Ref. Sjøstad, Øystein. *Christian Krohg, fra Paris til Kristiania*. Lillehammer Kunstmuseum. (2012).

¹¹⁷ Gauguin Pola. *Ludvig Karsen*, H. Aschehoug & CO. (W. Nygaard) Oslo (1949). s. 128

¹¹⁸ Messel Nils. *Karsten, Ludvig Karsten*. Messel forlag, Oslo (1995). s. 128, 132

tid framover ble de etablert som selve begrepet av moderne norsk kunst. Det ekspresjonistiske formspråk, som i Skandinavia etter hvert var etablert som selve den unge og moderne kunstform, var samtidig den form som best kunne legitimere en skildring av krigen. Matisse-elevene var fra sin første opptreden i norsk kunstliv i 1909 båret fram på en bølge av økonomisk vekst, som nettopp jubileumsutstillingen 1914 var det mest iøynefallende uttrykk for. Utstillingen var fremdeles åpen den augustdagen da krigsutbruddet ble kjent.¹¹⁹

2.2.4 Utstillingens avslutning, ettermæle og forsvinning

Avisene var fulle av stoff om «den store krigen» som hadde brutt ut på sensommeren. Mens jubileumsutstillingen til da hadde vært den dominerende begivenheten i norsk avisdekning, var det nå krigen som overtok, ettersom konflikten raskt spredte seg over Europa. Den 1. august nådde nyheten Norge om at Tyskland hadde erklært krig mot Russland, slik at 1. verdenskrig, storkrigen i Europa, var et faktum. Utstillingen gikk med et underskudd på tross av de høye besøkstallene, og formann i komiteen for jubileumsutstillingen, Torolf Prytz, mente at underskuddet skyldtes krigsutbruddet som hadde lagt en demper på utstillingen. I løpet av august måned tok besøket og aktiviteten seg opp igjen. Norge slapp nokså billig fra verdenskrigen og det samme gjorde Jubileumsutstillingen.¹²⁰

11. oktober 1914 var utstillingen slutt. I avisenes mange reportasjer var alle enige om at jubileumsutstillingen var en suksess. Journalistene framhevet hvordan utstillingen hadde oppfylt ambisjonene om å demonstrere at Norge var en moderne nasjon og var blitt det ved egne krefter. Den norske stat endte med å ta regningen for et endelig underskudd i utstillingens regnskap på nærmere 400.000 kroner.¹²¹ Utstillingen kan sees på som en inngangsport til det moderne mediesamfunnet. En inngangsport til et samfunn der samhandlingen var i ferd med å bli forvandlet av datidens nye medier. Et nytt medium gir ikke bare en ny kanal å formidle det samme i, men kan også bidra til at det oppstår nye måter å kommunisere på, og nye temaer å kommunisere om. Førrige århundreskifte var en tid for intens utprøving av nye medier. Det er viktige trekk ved jubileumsutstillingen som peker framover mot oss i tid. De har alle å gjøre med hvordan utstillingen var en særskilt form for opplevelse og hvordan mediene bidro til opplevelsen for veldig mange mennesker.¹²²

¹¹⁹ Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as (1972). s. 111

¹²⁰ Ytreberg Espen. *En forsvunnet by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Forlaget Press (2014). s.251,252,253

¹²¹ IBID s.335, 336

¹²² IBID s.357

Jubileumsutstillingen var en engangsføretelse med magiske nasjonale dimensjoner i en sosial og politisk brytningstid for det unge landet Norge. Det var også dens endelikt. Utstillingen ble revet og glemt etter kort tid.

2.3 Presentasjon av kritikkene

PIRO-arkivet er stort, og jeg har undersøkt og lest i underkant av hundre artikler fra den aktuelle tiden under Jubileumsutstillingen. Antall medier/aviser er ca femten og antall skribenter/kritikere som er mer eller mindre aktive er ca tjue. 8 artikler er plukket ut som representanter for kunstkritikk i 1914. Dette er kunstkritikk fra en kunstkritiker i en avis som har som formål å opplyse leserne om jubileumsutstillingens kunstutstilling, utstillingens juryering, kunstnere, verk og deres plassering og avgi en dom.

Jeg har valgt ut tre hovedartikler, i tillegg tre spesifikke artikler, en om hver avdeling; den retrospektive- og den moderne kunstavdeling og paviljongen til utbrytergruppen «De 14», for å undersøke om de understøtter hovedartiklene. Videre har jeg plukket ut to nordiske artikler om utstillingen for å undersøke om kunstkritikkens kriterier divergerer fra den norske kritikken, eller som den samsvarer. Her er kunstkritikerne.

Første diskursanalyse: av de tre brede hovedkritikerne om utstillingen.

Jappe Nilssen, i *Dagbladet* 21/6 1914: Artikkel nr 1 «Kunsten paa jubilæumsutstillingen»

Jappe Nilssen, (1870-1931) født i Oslo, norsk forfatter og kunstkritiker. Debutromanen het *Nemesis* fra 1896. Mest kjent er Nilssen for sin virksomhet som kunstkritiker i *Dagbladet* fra 1908 til sin død. Her gjorde han seg til talsmann for moderne kunstretninger, og ved sin friske fremstillingsevne vakte han interesse for sine synspunkter, som passet godt til *Dagbladets* egen idékamp og formidlingspreferanser. Han var dessuten en varm tilhenger av Edvard Munch og utbrytergruppen «De 14», og tok ledelsen i konflikten og opposisjonen mot Christian Krohg.¹²³

B.R. i *Morgenbladet* 1/8 1914: Artikkel nr 2. «Nyophængningen i Utstillingens Kunstavdeling»

Barbara Ring (1870-1955), Litteraturkritiker, forfatter og teaterkritiker. Barbra Ring vant stor popularitet med sine barne- og ungpikenebøker. Hun skrev også et stort antall romaner for voksne og flere erindringsbøker. I tillegg var hun en meget produktiv litteraturkritiker. Hun var teater- og litteraturanmelder i *Ørebladet* 1906–14 og arbeidet deretter i forskjellige

¹²³ Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevne: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as (1972). s. 105.

kristianiaaviser, bl.a. Verdens Gang og Morgenbladet, inntil hun fra 1929 ble fast teater- og litteraturanmelder i Nationen. Barbara Ring var medlem av styret i Norsk presseforening og ble tidlig medlem av Den norske Forfatterforening, hvor hun var styremedlem 1914–21, en tid også nestleder. Hun var også i mange år aktivt medlem av P.E.N.-klubben. Hun var en sentral kunstkritiker.

Kristian Haug, i avisen *Social-demokraten* (i dag *Dagsavisen*) 4/6 1914: Artikkel nr 3

«Kunsten paa jubilæumsutstillingen»

Kristian Haug (1862-1953) norsk maler, elev av Eilif Peterssen og Harriet Backer. Han utførte portretter og landskaper i en nøktern naturalistisk stil. Kunstkritiker i Verdens Gang, Social-demokraten, Tidens Tegn, Dagbladet og Aftenposten, og kritiserte modernismen i norsk kunst. Haug var ikke helt upartisk i sine omtaler av utstillingen fordi han faktisk satt i utstillingsjuryen. Allerede under Høstutstillingen i 1912 hadde han et kraftig angrep på Krohg-familien som han kalte «det krohgske fideikomiss» fordi både mor og far Krohg satt i juryen og stemte over sønnen Pers kunst.¹²⁴

Andre diskursanalyse: av tre spesifikke artikler av de tre avdelingene i utstillingen.

Forfatter b. (ukjent) i *Morgenbladet* 1/9 1914: Artikkel nr. 4. «Hos De 14»

(Intet å si)¹²⁵

Forfatter ukjent i *Aftenposten* 14.6.1914: Artikkel nr. 5. «Kunsten paa

jubilæumsudstillingen – oversigt over den retrospektive afdeling»

(Intet å si.)

Kitty Wentzel i *Verdens Gang* 25/5 14: Artikkel nr 6. «Den moderne Kunst paa Jubilæumsutstillingen»

Kitty Wentzel (1868-1961) var journalist og forfatter. Hun ville egentlig bli kunstner og billedhugger, men det lot seg ikke gjøre. Hun arbeidet som journalist i Verdens Gang 1913–17 og deretter i Ørebladet til 1924. Samtidig skrev hun artikler til ukebladet Urd og andre blad. 1915 reiste hun for Urd til Petrograd i Russland, der hun skildret livet i den krigsrammede byen. 1918 var hun redaktør i ukebladet Hjemmenes Vel. Hun utgav tre bøker. Hun var gift med kunstneren Gustav Wentzel.

Tredje diskursanalyse: av to nordiske forfattere om utstillingen.

¹²⁴ Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag as (1972). s. 106

¹²⁵ Jeg har sammen med Morgenbladets arkiv prøvd å finne hvem b. er, uten å lykkes. B. har gode kritikker av kunst over lang tid, uten å være fast ansatt.

August Brunius i *Morgenbladet* 11/10 1914: Artikkel nr 7. «Norsk Kolorisme»

- fra Jubilæumsutstillingen.

August Georg Brunius, (1879-1926) svensk kritiker og essayist knyttet til Svenska Dagbladet. Mest har han betydd som forkjemper for engelsk litteratur, og for det moderne maleriets gjennombrudd i Sverige. Han skrev flere bøker og teaterstykker.

Pola Gauguin i *Dagen* (Stockholm) 23/5 1914: Artikkel nr 8. «Den Norska Konsten»

Pola Gauguin, (1883-1961) Forfatter, kunstkritiker og maler. (Dansk mor og sønn av den franske maleren Paul Gauguin.) Vokste opp i København, men bodde i Norge fra 1912, og ble norsk statsborger i 1916. I Oslo drev han fra 1917–24 en malerskole og virket dessuten som kunstkritiker i Tidens Tegn, Dagbladet og Verdens Gang, inntil han 1949 igjen slo seg ned i København.¹²⁶

¹²⁶ Alle faktapresentasjonene av kunstkritikere er hentet fra www.snl.no. Og Norsk biografisk leksikon, der ikke annet er markert.

Del 3. Diskursanalyse av utvalgte tekster

Jeg ønsker å sette oppgavens diskursanalytiske begrepsapparat så nært opptil analysene som mulig. Og originalartiklene er vedlagt.

Diskursanalysens begrepsapparat

Flytende betegnere er de tegn som ulike diskurser kjemper om å fylle med innhold på sin egen måte. *God kunst* kan være en slik flytende betegnere.

Deiktiske markører indikerer eller peker på (deiksis) hvor den talende er i forhold til adressaten, eller hvor et objekt er i forhold til den talende og eller adressaten i en kommunikasjon. *Vi* er en markør som viser at mange mener det samme og utsagnet får dermed mer makt.

Kategoriske, objektive modaliteter er for eksempel en måte å forsterke et utsagn. Modalitet betyr måte og én modalitet kan være sannhet. Uttrykket kategorisk, objektiv modalitet betyr da, en ubestridt sannhet. (kategoriske og objektiv).

Antagonisme er diskursteoriens konfliktbegrep, og hegemoni betyr en slags enighet eller et synspunkts overherredømme.

Ekvivalenskjede er en kjede av likeverdige betydninger over tid.

Sosialkonstruksjonistisk betyr rammer/diskurser som skapes og opprettholdes gjennom sosial interaksjon mellom mennesker.

Ontologi er studiet av væren. Et øverste nivå. Epistemologi betyr erkjennelsesteori. De brukes ofte som motsetninger.

Arbitrært betyr vilkårlig og brukes for eksempel om et ikke fastlagt mønster.

Subjektposisjon viser til en persons posisjonering i (ulike) diskurser. Identitet og gruppetilhørings-forhold i et diskursivt perspektiv, er noe man ofte tillegges, aksepterer eller motsetter seg i diskursive forhandlinger, mer enn som et uttrykk for en indre essens.

Institusjonalisering betyr å få noe inn i faste, regelstyrte former eller gjøre det til en faktor i samfunnet.

Utelukkelsesprosedyre er hentet fra Foucaults teorier om at diskurser kan lukkes for andre meninger og diskurser. Ellers kan også eksklusjonsmekanismer anvendes.

3.1 Første diskursanalyse; av tre generelle kunstkritikker

Denne unike og prestisjefylte nasjonale utstillingen ble et område for diskursiv konflikt. Diskursorden i denne oppgavens analyse er: *Det beste av norsk kunst som ble vist på Norges jubileumsutstilling 1914*. For å undersøke om diskursene er styrt av en eller flere institusjoner, vil jeg mene at kunsten på jubileumsutstillingen ikke kan knyttes spesifikt opp mot én bestemt institusjon. Institusjoners artikuleringer vil kunne bli tillagt stor vekt og være førende i en diskurs. Jubileumsutstillingen kan ikke defineres som én spesiell institusjon fordi utstillingen var et prosjekt med kort levetid, dog med høy nasjonal prestisje som potensielt kunne ha hatt en institusjonell praksis etter en viss tid. Institusjonell praksis, tradisjon eller makt vil ikke ha fått tid til å etablere seg i dette korte tidsrommet på 5 måneder. Kunstfeltet i 1914 var likevel dominert av sterke enkeltpersoner, og institusjoner som Nasjonal Galleriet, Kristiania Kunstforening, Bildende Kunstneres Styre, og Statens Kunstakademi. Dette var etablerte institusjoner og personer i Kristiania som allerede hadde en stemme i det offentlige rom, i avisene. Maleren Christian Krohg var en sentral skikkelse både som kunstner og som leder i forskjellige institusjoner, og sentral leder av juryeringen av Jubileumsutstillingen. Jeg har tidligere referert til det norske kunstfeltet rundt 1914, og der har kunstner-fraksjoner, utstillingspraksis, juryering av utstillinger og institusjoners innkjøpspolitikk vært diskutert i avisene med høy temperatur, mellom de samme aktørene som nå er utstillere/deltagere og ledelse under Jubileumsutstillingen. Tidligere diskurser eller artikulering om samme og tilstøtende tema, som Fairclough ville kalt intertekstualitet og tidligere betydningsformasjoner, kan vi anta fortsetter i 1914 dermed også under jubileumsutstillingen.

I en kunstkritikk har man forventning om en dom og en mening om kunst. Med utgangspunkt i oppgavens problemstillinger, vil jeg være mer forklarende og utdypende i analysens første del, enn i andre og tredje del, for leservennlighetens skyld. Leseren vil forstå mønsteret etter første del.

Artikkel nr 1: av Jappe Nilssen, i *Dagbladet* 21/6 1914, «Kunsten paa jubilæumsutstillingen»

Tema

Artikkelen handler om de døde kunstnerne som blir beskrevet som mer betydningsfulle for norsk kunst enn de får plassering og oppmerksomhet for. De døde kunstneres kunst burde ha vært bedre representert, mener Nilssen, og Jappe Nilssen er dermed uenig med juryens uttak. Han vil hedre de dødes kunstnerskap, men han vil også bruke anledning til å være uenig med juryen.

Jørgen Sørensen har malt bedre ting end dem, man ser her – de i Nationalgalleriet staar saaledes betydelig over dem – men der er dog noget fint og avstemt over dem, som røber, hvilken betydelig kunstner han var. Hans kunst var i slegt med Thaulows, i lykkelige øieblikke endog større end hans; hadde ikke døden saa grusomt rykket ham bort i de helt unge aar, hadde norsk landskapskunst nu været rikere og fyldigere. Jensen-Hjell har kun et litet, men dygtig interiør paa utstillingen. Han døde, før han egentlig fik leilighet til at fæste sit billede i tidens kunst. Man burde allikevel tat med noget mere av ham; man skulle gjort et utvalg av hans landskaper fra Italien, de siste han rak at male (...).

Artikkelens innhold vender ca halvveis, fra artikulasjoner om de døde til de levende kunstnere.

Men la oss ikke glemme de levende for de døde. Harald Sohlberg er, Gud vet av hvilken grund, placert inde i de yngstes sal. Hans utstilling er som helhet en skuffelse. (...) Sigmund Sinding har 3 solide landskaper, som alle er præget av en viss indbidt energi, og et dameportrett, som ligner noget hinsides begrepet kunst. (...) Einar Øfsti har et tendert billede fra Trondhjemsfjorden; han burde ubetinget været bedre representert.

Diskursiv kamp

Det er en kamp om utvalget av utstillingskunst er god kunst – og om de rette kunstnerne har fått riktig eller «rettferdig» plassering og antall bilder i forhold til deres kunstnerposisjon. Diskursteoriens bruk av begreper om antagonisme og hegemoni kan i denne konstruksjonen plasseres på diskursordenens nivå, for det kjempes en kamp hva som er det beste av norsk kunst. Det var intensjonen for utstillingen, å vise det beste av norsk kunst¹²⁷. Antagonismen er åpenbar i Jappe Nilssen diskurser, mens hegemoni som er oppløsningen av konflikten gjennom en forskyvning av grensene diskursene imellom, er mer innlysende i et senere eksempel (artikkel nr 2, av B.R.). I Laclau og Mouffes diskursteori vil man se etter diskursive dannelser av grupper for å undersøke hva kampen består av og hvordan kollektive identiteter konstitueres diskursivt. Jappe Nilssen plasserer seg i en gruppe antagonister og er motstander av sittende bestemmelsesmyndighet, og han vil være i en aktivistposisjon, en forkjemper for noe annet. Ekvivalenskjeden er kjeden bestående av de tegn som konstituerer subjektposisjonen over tid, noe vi vil kunne anta har tatt form gjennom Nilssens tidligere diskurser om utstillingspraksis og tidligere juryeringer, og nå i 1914s diskurser om kunsten i Jubileumsutstillingen.

Fellesskapet konstitueres gjennom gruppedannelser. Når Jappe Nilssen forsøker å skape argumenter for sitt syn om at de døde kunstnerne (særlig Jørgen Sørensen, Halfdan Egedius, Karl Jensen-Hjell og Alfred Hauge) ikke har fått sin rette plass i utstillingen, gjør han seg til representant for den døde-kunstner-gruppen. Beskrivelsene av for eksempel kunstneren

¹²⁷ Det var intensjonen for alle utstillingenområdene under jubileumsutstillingen, at det skulle være det beste Norge kunne frembringe.

Alfred Hauge er høystemt og lyrisk med referanser til andre litterære verk, og derfor ganske på siden av det artikkelen egentlig handler om. Mens hans motstander, den andre gruppen, bestående særlig av Christian Krohg som har juryert utstillingen slik, blir bare indirekte motsagt, og det kan leses som en utelukkelsesprosedyre. Rene estetiske subjektive smaksdommer og ironi brukes av Nilssen for å markere distansen mellom hans selverklærte representasjon for de døde kunstneriske genier, og de andre uverdige malere, og dermed juryen som bestemte utvalget slik.

Diskurspsykologien legger vekt på hvordan folk bruker diskursive elementer i den sosiale interaksjonen, mer enn grammatikk. Folk kan ha har retoriske strategier, for å oppnå egen betydningsfullhet og prestisje. Eksperten Jappe Nilssen bruker retoriske strategier for å etablere sin versjon av virkeligheten som solid og sann. Og konkurrerende versjoner, det vil si vurderingen av utvalget av kunstnere som fikk plass, er indirekte feil og uverdige. Dette er en annen form for utelukkelsesprosedyre og det ligger et maktspill til grunn. Ved å lukke en diskurs, holder man andre artikuleringer unna. Han kunne ha brukt deiktiske markører som det felles «vi» når han snakker om sin «gruppes» syn, men det gjør han ikke. Han er eksperten alene. Kategoriske, objektive modaliteter bruker han ofte. Det avspeiler og fremhever Nilssens autoritet. Han dømmer enerådende og sier uomtvistelig for eksempel «..hører ikke hjemme i noen mønstring over norsk kunst» uten å si for eksempel «jeg synes», eller på annen måte begrunne sitt utsagn.

Ordvalg og språk

Normann Faircloughs teori, kritisk diskursanalyse, egner seg til å studere det litterære, for eksempel lingvistisk tekstanalyse og metaforbruk. Den diskursive praksis foregår gjennom Nilssens artikulering som betegner de døde kunstnerne med superlativer, følelsesladde og til dels høystemte utsagn, ordvalg og adjektiver og positive og dramatiske metaforer. Kunstnerne som Nilssen ikke syntes fortjente plassen artikuleres i skuffede ordelag. Nilssen sier for eksempel rett ut at Sohlberg som helhet er en skuffelse.

Lingvistisk bygges artikuleringen opp rundt Jappe Nilssens kunstekspertise. Motstanderens eventuelle argumenter eller syn omtales ikke direkte. Ordvalget med negative og positive adjektiver farger diskursen. Et sted i artikkelen sier han «en gul himmel står jammerlig til landskapet». Nilssen er videre personlig når han mimrer og husker ting fra sin barndom, som et referansepunkt og sannhetsbevis i et argument.

Artikkelens innhold er organisert i bestemte former, særlig metaforer og positive og negative adjektiver. Blodfattig, skuffende, tørre, jammerlig, dårlig og de positive adjektivene som lyst,

fint og avstemt, morsomt, vakkert, deilig, og godt.

Metaforer som «Yndefulle landskap», «Solide landskap», «Dyktig interiør», «Det skimrer som en opal», bruker andre ords konnotasjoner for å oppnå effekt.

Jeg følger dødens spor, som den skrider ødelæggende gjennom vor kunst. Halfdan Egedius er heller ikke mere. (...) Han skred som en ung gud gjennom den norske kunst; han «strødde roser paa sin vei imot graven»

Ganske sterk dramaturgi. Av de formelle maleriske kriterier som strøk, flater, linjer og farger, er det farger som oftest blir omtalt. «Skjærende gul himmel. Kraftigblått måneskinn. Sølvgrå landskaper. Deilig gråtone over det.» Motivvalg blir gjerne omtalt i en metafor, eller sammen med et adjektiv; «Kraftig, men litt urolig gårdsinteriør. Godt skogsbilde. Vakkert landskap.» Komposisjon og perspektiv blir ikke omtalt, ei heller noen tanker eller tolkninger om kunstnerens eventuelle intensjon. Jappe Nilssen artikulere sin estetiske subjektive smaksdom av kunsten på en oppramsende måte. Alle Nilssens utvalgte kunstnere og kunstverk får en dom på løpende bånd. Han bruker ironi og lett hån som virkemiddel.

Jappe Nilssens er opptatt å fremme de kunstnere han mener er sparsomt representert, om de er i gruppen «avdøde» eller levende nok, men i fare for å bli glemt. Nilssen er en våpendrager for de underrepresenterte, mer enn å omtale nyere eller eldre kunst som kategori. Nilssen tar fram den franske dikteren Alfred de Musetts og dedikerer diktet om Rolla til ære for Alfred Hauge. Det handler om at livet ebber ut som i en «olding» som aldri fikk nådd sine mål. «Han døde av alderdomssvakheter et par og tyve år gammel. Etter ham blir en 4-5 bilder av en viss skjøn og blodfattig ynde.» Konnotasjonene er motsetningene mellom gammel versus ung. Tidsepoken ble ikke omtalt direkte som en brytningstid av Jappe Nilssen.

Oversatt til diskursteoretisk begrep er *god kunst* en flytende betegnelse, som er åpen for forskjellig innholdsutfylling. Gruppedannelsen skjer mellom eller i relasjonene «dem» og «oss». Man kan ikke entydig eller én gang for alle bestemme hva god kunst er. Eller hva som er den beste kunsten Norge hadde i 1914. Derfor vil en institusjon eller sentrale autoritære personers syn på kunsten være én gruppedannelse, som opposisjonsgrupperings syn kan avvike fra. Både i sin samtid og ettertid. Aviser som massemedium har jeg omtalt tidligere. En bredere og nyere målgruppe for kunstkritikk er almenheten, gjennom leseren av avis, og er Nilssen fjern fra folket? Folket eller almenheten som avislesende, forbrukerorientert pressgruppe er ganske ung, men likevel en gryende maktfaktor. I 1914 må vi anta at Nilssens målgruppe og lesere økte gjennom avisens økende opplag og distribusjon, men at leseren fortsatt i all hovedsak tilhører et kunstfaglig dannet publikum. Som rabulist er ikke Nilssens

fjern fra leseren, men som ekspert kanskje ja. En protest mot bestemmende myndigheter, dvs juryen, vil ha nyhetsverdi og falle i smak hos noen typer lesere i en avis med ambisjoner. Konflikt kan være et kriterium for å få oppslag i en avis også i 1914. Rollen som kunstekspert vil kunne heve Nilssen opp i kunsthierarkiet og dermed gi prestisje, men det gir ikke nødvendigvis en nærhet og støtte fra folket. Kanskje heller ikke hos den kunstfaglige elite, når han er såpass opposisjonell mot bestemmende myndigheter. Nilssen tar en dobbeltrolle i avisen.

Men Nilssen kan få uventet hjelp. Avisene er medvirkende til reproduksjon av utsagn/diskursiv praksis, gjennom sin massemedia-distribusjon. Derfor er det lett for en annen kunstkritiker, eller annen type leser å ta opp tråden i artikuleringen og reprodusere den på ny gjennom avisen, i en debatt-tråd, og slik danne en (ny) gruppering som gir støtte til Nilssens kunstsyn. Kanskje er det Nilssens plan? Det er ikke mulig i denne oppgaven å studere om Nilssens diskursive praksis trekker på tidligere mønstre eller får konsekvenser senere, men man kan anta at Nilssens antagonisme bygger på tidligere praksis, og som sikkert ikke stopper i 1914.

Formål

Diskursiv praksis både avspeiler og bidrar aktivt til sosial og kulturell forandring.¹²⁸ Jappe Nilssen hevder sitt syn sterkt, i store ordelag, men han lager ingen uttalt naturlig konsekvens av meningen, som kunne ha vært å tvinge fram en endring i utvalget i kunsten for eksempel. Og han appellerer heller ikke direkte til publikum/leseren i avisen for å få støtte til en handling og endring. «Skandalen» i forglemmelsen av de døde kunstnerne får ingen uttalt konsekvens i artikkelen. Men konsekvenser får det likevel, når noen diskurser iverksettes på bekostning av andre. Sosialkonstruksjonistisk vil det kunne ses på slik at det som trykkes i en avis, får en opinionsdannelse som kan lede til en autoritet.

Oppsummering

Jappe Nilssens artikkel er en kunstkritikk, en offentlig bedømming av samtidskunsten med et arbitrært temavalg. Formålet for denne kunstkritikken kan man anta var et ønske om å finne et nytt tema for diskurs, en ny verdsetting av kunstgruppe, og for kunstkritikeren selv å delta i en offentlig kunstdebatt. Formålet var å sette dagsorden, ville jeg sagt i dag.

Det er flere sjangere av kunstkritikk i vår tid, og selv om sjangerbegrepet ikke ser ut til å være tydelig definert i 1914, vil Jappe Nilssens artikkel kunne være en kategori 3 i Elkins 7-delte

¹²⁸ Jørgensen Marianne Winther, Phillips Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur Roskilde Universitetsforlag (1999). s.89

beskrivelse, som er en omtale ironisk og distansert. Helt uten interesse for å sette omtalen i et kunsthistorisk perspektiv. Et slags «her og nå»-utgangspunkt.

I Solhjells oversikt vil Jappe Nilssen være den subjektiverende kritiker, som understreker det subjektive, ved å bringe seg selv inn i kritikken.¹²⁹

Kriterier som Nilssen bruker i sin kunstkritikk er; subjektive estetiske smaksdommer som ikke er begrunnet, basert på beskrivelser og bruk av positive og negative adjektiver. Men han er tydelig i sin mening når en kunstner ikke har fått en verdig plassering eller antall malerier som fortjent. Ekspertrollen hans er styrket. Språket blir kodet, når han bruker mange metaforer og låner av andre tegns konnotasjoner for å skape en viss dramaturgi og betydning. Han bruker positive og negative adjektiver og typer adverb, som utgjør en utelukkelsesprosedyre, for å hindre andre diskurser. Det kan tolkes som om Nilssen har en intendert antagonistisk tilnærming til kunsten og uttaket til utstillingen, fordi han allerede er i opposisjon til juryen og han er kanskje også prinsipielt uenig i juryeringen, dessuten vil han sannsynligvis sikre publiseringen av artikkelen. Dagbladet, avisen han skriver for, vil kunne ha forventninger om at Nilssen lager artikler med gode konflikter som er et kjent nyhetskriterium også i 1914. Se fig. s. 10.

Artikkel nr 2: B.R. i *Morgenbladet* 1/8 1914, «Nyophængningen i Utstillingens Kunstavdeling»

Tema

Artikkelen handler om de nye bildene som er kommet til utstillingen, i en nyopphenging. Det ikke en åpenbar uttalt kamp om kvaliteten på disse. En hegemonisk diskurs. Barbara Ring eller B.R. har en refererende og beskrivende artikulasjon, med positiv ordlyd og adjektiver. Diskursteorien vil se etter diskursive gruppedannelser, og hegemonien, enigheten eller en gruppes overherredømme, vil utelukke eller dekke over kontroverser eller kontraster, slik som her. B.R. er tilsynelatende støttende med i gruppen av de bestemmende myndigheter. Her er ingen åpenbar antagonisme.

Hos de Unge har Karsten faat en halv Væg, som straalere og brænder, saa det er næsten Synd for hans nærmeste Naboer. Han har et kraftfuldt Selvportræt og en ganske udmerket Pløiescene, kanske det bedste. Dessuten er der en mindre Utgave av hans fine blaa Kjøkken, en liggende Kvinde, flot gjort, og hans ypperlige lille Fortælling om de to gamle Mænd, vistnok det hvorved han først blev mere almindelig bemærket.

¹²⁹ Solhjell Dag, Øien Jon. *Det Norske Kunstfeltet*, Universitetsforlaget (2012). Kap. 1, 2 s. 4,5.

(...) Astrup har et eneste nyt Billede, men det er ogsaa en Perle, et ensomt Træ mot en Fjeldvæg, graa Himmel og graa, vaat Sjø – et av Astrups fineste.

Diskursiv kamp

Men hun gjør sine betraktninger og har estetiske smaksdommer over sine utvalgte kunstverk i artikkelen. Hun må jo dermed gjøre et utvalg av kunsten som hun har til uttalelse. I utvalget ligger et meningskriterium, men ikke som i en åpenbar gruppedannelse, der grupperinger direkte står mot hverandre. Meningskriteriet ligger i det hun omtaler og det hun utelater i kunsten. B.R. er opptatt av hvilken plassering og hvor mange verk hver kunstner får. Men hun er ikke åpenbart kritisk til om noen får for mye eller lite. Det er særlig mange beskrivelser av Ludvig Karstens bilder. B.R. sammenligner ham med Munch, og hun nevner at et bilde eies av en dansk mesèn, kanskje ment som et kvalitetsstempel.

Der Jappe Nilssen i Dagbladet syntes Harald Sohlberg var en skuffelse, sier B.R. at Sohlberg er et av de navn som stråler over denne utstilling.

Den grafiske Kunst har avgitt et Rum, hvor Sohlbergs eiendommelige strenge Kunst raader alene. Det staar baade Sohlberg og de andre som har hat ham ved sin Side sig paa. Foreløpig er av nyt bare det store «Rondane» kommet, men der ventes et Par Billeder til. Det er Naturens store Ensomhet og Majestæt Sohlberg her har fanget og gjengitt med næsten religiøs Hengivelse. Først ser man bare det storlinjede i Billede, de magifulde, eventyrlige Snefjeld, lysende i Vinternattens blaa Skjær, men man ser og ser og man finder alle de fine Detaljer i Landskapet indunder, alt indrammet av et sort Fletverk av nakne Stammer.

Det er alltid høytid i Sohlbergs kunst, sier hun. Og nå vil det gå opp for mange for en fin, stor og ensom kunstner han er. En tydelig meningsforskjell om Harald Sohlbergs kunst mellom kunstkritikerne Nilssen og Ring, som dermed sannsynligvis tilhører motstridende grupper.

B.R. skriver avslutningsvis i artikkelen at hun vil sitere den store og ekte kunstner Christian Krohg; at de dårlige bilder teller ikke. Det er en feil kunstkritikere gjør, at de regner og summerer en kunstners gode og dårlige bilder sammen, mener hun. De dårlige bildene er bare et arbeidsmiddel, noe man må gjøre for å skape de gode. Hun hyller Krohg videre når hun skriver at Krohg er den av våre yngste kunstnere som sitter inne med størst kunnskap og størst erfaring i kunst. Og Krohg har rett, for hva sier Kipling om sin kunst; «Firefemteparter av ens arbeider må nødvendigvis være dårlig.» Kipling blir sannhetsvitne i argumentasjonen i en diskurs vi ikke helt aner opprinnelsen, omfang eller rekkevidden av. Avslutningen i artikkelen blir et «understatement» og en forklaring eller svar på en diskurs som ikke direkte har fått plass i artikkelen. Vi må anta at diskursen er, om det er god og eller dårlig kunst på

utstillingen og at den foregår løpende i alle aviser. Denne artikkelen er en intendert støtteerklæring til Krohg og juryeringen.

Om Onsager sier hun at Prof. Krohg og Onsager har æren for opphengningen, og at Onsager har samlet sine bilder på en liten tverrvegg. B.R. er ikke kritisk til det. Hun peker ikke på at Onsagers rolle kanskje kunne misforstås på noen måte, idet han selv også er deltager på utstillingen. B.R. sammenligner Onsagers kunst med Cézanne, som jo må anees å være et kompliment, og at alle bildene er solgt, som også er et gode.

Subjektposisjon hennes er en klar ekspertrolle. Hun bruker ikke deiktiske markører som «vi» eller andre pronomen som kunne implisere gruppetilhørighet, ei heller bruker hun det svakere «jeg mener...» Hun omtaler ingen annen diskurs per se, men ved at hun artikulere tydelig om Sohlbergs kunst, og siterer positivt Christian Krohg, har hun tatt parti.

Ordvalg og språk

Den diskursive praksis foregår gjennom B.R.s artikulering som betegner den gode kvaliteten på de nye bildene, med få unntak. Positive adjektiver brukes. «Tindrende kraftig, de herligste bilder, strålende farvefest, kraftfullt selvportrett, deiligste han har gjort, raffinert», er høystemte og positive utsagn.

Videre «Maktfulle, eventyrlige Snefjeld, lysende i vinternattens blå skjær», «ærlig gjort og med stemning», «delikat måte å male hud», «religiøs hengivelse». Metaforer som gir visse typer positive lånte konnotasjoner.

Ved nærlesning finnes noen få unntak. B.R. skriver i sin generelle hyllest av Sohlbergs kunst som har fått et fortjent eget rom, der bildet «Rondane» har kommet til, etter nyopphengingen, men at bildet «Nat ved Røros Kirke» blir *drept* av «Rondane». Det er ganske sterkt og uventet ordvalg. Skeptisk er hun også til Karstens «Sovende ansikt», som først blir beskrevet i vidunderlig ordelag, men så sier hun; men det synes som om dette kunne ha vært mer behandlet uten at bildet ville tapt på det. Hva betyr behandlet? Snakker vi malerteknisk, fargebruk, eller penselstrøk? B.R. har også tydeligere uttrykte artikuleringer. «Avgjort kunstnerisk evne. Godt og fint, men ikke så nennsomt følt og gjort som Kvinnehodet. Kanskje det beste. Uren, men som ikke er dårlig», er noen utsagn.

Formål

B.R. ramser opp mange nye verk av kunstnere som er kommet til utstillingen og gir dem sin subjektive estetiske smaksdom i hver setning. Hun gir sine konservative lesere en god og støttende kunstkritikk av utstillingens kunst.

B.R. er ikke fast ansatt i Morgenbladet, men hun har akkurat blitt skribent i Morgenbladet, med særlig tema og vekt på Parisermoten. B.R. er kunstutdannet, og Morgenbladet har sikkert sett en flertydig bruk av hennes ferdigheter som kunstner, journalist og skribent.

Oppsummering

B.R.s artikkel er en kunstkritikk som er basert på beskrivelser og estiske bedømmelser. Hun er likevel uenig med Jappe Nilssen om Harald Sohlbergs kunst når hun beskriver hans kunst slik hun gjør. Tonen er utpreget positiv. Hegemonien med bestemmende myndigheter, dvs Christian Krohg som kunstner og juryformann, er åpenbar. Hun beskriver maleriene med positive ord og adjektiver, og gir dem slik sine smaksdommer. Tekniske maleriske kriterier bruker hun lite. Det er ikke et direkte kriterium for bedømmelse av bildet. Om fargebruk, bruker hun fargefest, og hun kan si kraftigere enn(...) eller yndefullt gjort. Malerienes motiver er inndelt i tradisjonelle kategorier som portrett, landskap, og interiør.

I Elkins 7-delte kunstkritikk kan hun inngå i en kategori nr 6, den beskrivende kunstkritikk, og det samme i Solhjells inndeling. Målgruppen for hennes artikler er Morgenbladets konservative lesere, som sannsynligvis var tilhenger av det tradisjonelle, dannede syn på kunsten. Formålet med kunstkritikken kan være å gi en omtale av nye bilder som var kommet til i utstillingen, gi støtte til en omstridt juryleder, og gjennom avsnittet avslutningsvis, mane til toleranse og et mer diplomatisk syn på en kunstners kunstnerskap, gjennom en overbærenhet med kunstnerens dårlige bilder. Antageligvis er dette et svar på en tidligere, kanskje også en pågående, diskurs om kunst og kvalitet.

Artikkel nr 3: av Kristian Haug, i avisen *Social-demokraten* 4/6 1914, «Kunsten paa jubilæumsutstillingen»

Tema

Fortreffeligheten ved den eldre kunsten særlig, men også de vanskelige konfliktene som ofte ble diskutert i mediene, er temaer i denne artikkelen. Nærmere bestemt konflikten om juryeringen og konfliktforholdet mellom den eldre og den nye kunsten. Kristian Haug åpner først entusiastisk artikkelen med å si at selv om vi lesere bare skulle ha sett litt kunst før, eventuelt ikke i det hele tatt, vil vi bli veldig positivt overrasket. Videre skriver han:

Kjære, eier vort lille land virkelig saa megen kunst! Saa glimrende kunst! Selv vi som er gamle og paa et eller andet vis ha staat ansigt til ansigt med hvert eneste billede, selv vi blir betat av gjensynets glæde og fyldt med forundring: nei, var det virkelig saa godt! Var denne flatbrødkjærringa og de to ongene til Soot allikevel saa fint gjennemarbeidet og avstemt kunst. Og de andre: Krohger, Thaulower, Heyerdahler og Strømmer? Jo, det var god kunst. Det blev præstert noget den gang.

Når Haug bruker den deiktiske markøren «vi» i setningen som beskriver de som er gamle og har sett allting før, lager han en tilhørighet med en gruppe medlemmer som er eldre, erfarne mennesker med kunstekspertise. Gruppen tilhører sannsynligvis de konservative, de dannede kunstkjennere, som synes at den eldre kunsten er best, og som nok synes at konfliktene under utstillingen, sannsynligvis også splittelsen i laget og utbrytergruppen «De 14», var under kunstnerens verdighet. Haugs gruppe er heller ingen ubetinget beundrer av hverken Christian Krohgs kunst eller hans håndtering av kunstpolitiske spørsmål. Denne gruppen med Haug i spissen, var ikke representativ for folket eller almenheten, heller snarere kultureliten.

Lett nedlatende i tonen advarer han mot å forstå gammel kunst som avleggs. Vi mer enn aner at dette er et forsvarsskrift for 1880-90-årenes kunstverk.

Men tal forsiktig om ung kunst og gammel kunst; moderne og avlægs. Hvem er ungdommeligere end den flere hundrede aar gamle Shakespeare? Rembrandt er heller ikke sat til vægs av mange. Og Rodin da? Eller gaa ind igjen og se paa Stoltenberg og Hertevik! Teknik, maner, fransk eller tysk, betyder kanskje adskillig idag for fædre, venner, stipendiekomiteer og jurymænd. Men imorgen spørres det kun om kunst. Selvfølgelig sætter tidens vekslende smak og mote præg og farve paa kunsten i det ytre og uvæsentligste. Og i et land, hvor alt hentes utenfra, sætter paavirkningen grænser. Des uselstændigere et lands kunstnere er, des tydeligere avspeiler dets kunst motestrømningerne utenfra.

Diskursiv kamp

Det virker som Haug ser litt mørkt på samtidens og framtidens kunstpåvirkning, og han argumenterer for at alt var bedre før. Underforstått fordi det er lettere å forstå, det står i en kjent nasjonalbyggende sammenheng og at den eldre kvalitet er best idet den ikke lar seg endre av moteretninger. Haug er skeptisk til internasjonal påvirkning kanskje fordi han tenker at det truer det ekte norske, og den nasjonalromantiske kunstperioden. Han beskriver at vår 100 år gamle malertradisjon står til syvende og sist mellom det personlige og upersonlige, og det begavede og ubegavede. «Kunsten er basert på et visst skjønn, og 1880-talls kunstnere var toppkullet i vår kunst,» skriver Haug, og argumenterer sterkt for det synet. Bare unntaksvis omtaler han en ung maler.

Det er et glimrende arbeide av en 23-aaring og indbragte sin mester bl.a. ogsaa tilbudet om en professorstilling. (om Eilif Peterssens «Christian II underskriver Torbein Okses dødsdom sic) Vi bøier os i respekt for de skjønne enkeltheter og den store færdighet; men finder det ellers noget koldt og fremmed.

Haug er tydelig skeptisk. Haug skriver om Christian Krohgs kunst;

Det er for alvor fremholdt, at Krohgs sidste sjetter: dameundertøi, er et bevis paa kunstnerens foryngelse. Det er mulig han som Ulfstjerna har en vaar igjen. Et er i alfald sikkert: ogsaa i den alder kan man foreta sig noget. Nogen gjenfødelse eller tilvekst i hans kunst er det derimot ikke. Baade det omstridte «Toilette» og endnu mere de to av- eller paaklædningsscener, som merkværdig nok er medtat paa denne saa «strengt» juryerte og på paa plads saa vanskelig tilgjengelige utstilling, er løst henslængte smaating, som bare vidner om tapt energi og mangel paa selvkritikk. Selv med saa glimrende kunst som «Mor og barn», «Piken som flettes» og et par andre ældre ting, er han likevel utilstrekkelig representert.

Haug er opptatt av kunstutviklingen videre, om overganger mellom epoker, og at de yngre må jo bli eldre. Som om de vil ta til fornuften da. Kampen står fortsatt om hva som er god kunst. Eventuelle argumenter for den nye moderne kunsten er ikke uttalt, men leseren skjønner at de eldre er utfordret.

Han har sterk artikulasjon om konfliktsaker i forbindelse med utstillingen, og Haug er kritisk til både verksutvalget og plassering av noen av kunstverkene ved utstillingen, men han avslutter med at de eldre kunstnere ikke lider syndelig overlast.

Skjønt utstillingen denne gang er mere offentlig end nogensinde, bør dog en nærmere omtale av de skandaløse trakassier som vitterlig har forekommet, bli en senere sak med de stemmeberettigede kunstnere. Gaar dette upaatalt, gaar alt. Holder du av mig, holder jeg av dig, er staaende omkvæde i vort latterlige kunstnerlaug. Forholdene er for smaa. Ublufærdigheten møter ikke den motstand som skaper ren luft i større samfund. To mænd sitter eneraadige over stipendier og indkjøb. (...) Selv om de enkelte kunstnere ikke er tilstrækkelig representert til mandjevning av dem som intet andet har set av dem, lider ingen ældre synderlig overlast.

I referanse til diskurspsykologiens retorikk bygger Haug sin ekspertrolle gjennom sammenligning og bruk av mer eller mindre relevante henvisninger til andre eksempler, for å bygge sin artikulasjon. Kristian Haug vil på grunn av sin erfaring og høye alder ha, eller han forlanger nesten, en autoritet. Han bruker flytende betegner som han fyller med betydning slik han mener det riktig. Han ser inn i framtiden og prediker; «Men i morgen spørres det kun om kunst», skriver han, som om *kunst* var én omforent ting og alt annet var uvesentligheter. Han lukker dermed diskursen for andre meninger. Det kan også tolkes som en institusjonskritikk, siden Krohg satt sentralt plassert i kunstfeltet forskjellige styrer i 1914, og representerte alt annet enn den virkelige kunst, ifølge Haug.

Ordvalg og språk

Haug er lyrisk og ganske høystemt i sitt ordvalg og han bruker mange begrepsmetaforer i omtalen av sine eldre kunstnere, men ikke mange positive adjektiver.

Omkring denne frugtbare kjerne samlet sig krans efter krans av sjeldne begavelser. Enkelte robuste nok til at utholde sin vanskelige stilling ytterst paa svinghjulet. Andre saa zarte, at de sviddes i de første jernnætter. Til de sidste hører Hamletskikkelsen Kalle Løken, den stillfærdige, fine Jørgen Sørensen og flere. Skredsvig hørte selve kjernen til, men har skrevet sig ut. Midt oppi sneen sto Collett paa en kant, Gløersen paa en anden. Veteranen Amaldus Nielsen ænser fremdeles hverken tid eller sted. Borgen er daarlig representert og Wentzel, som dog har sat saa kraftig merker i vor kunst, staar helt misvisende. (...) Halfdan Egedius hører ogsaa her til. Han var et særsyn. Det er sørgelig, at ikke bedre billeder av han kunde skaffes.

Haug omtaler Harald Sohlberg spesielt, som et fremmedartet tre, og at Sohlberg er den skarpest opptrukne personlighet i sin samtid, og Sohlbergs vei er den eneste vei som ikke er blitt allfarvei. Haug kan ikke nevne alle kunstnere, sier han, men det er personligheter som teller i det lange løp. En mulig lesning av Haug kan være at det er et kunstnerisk kriterium, å ha en særegen kunstnerisk personlighet.

Selv om artikuleringer om den unge moderne kunst ikke er direkte til stede i Haugs artikkel, forstår vi som lesere godt hva som er argumentasjonsrekken. Konstante, objektive modaliteter underbygger Haugs autoritet. Han sier «Et er i alfald sikkert: ogsaa i den alder kan man foreta sig noget.» Han sier ikke «jeg mener...», som ville ha gjort artikuleringen individuell og dermed svakere. Han kan si «jeg vil nevne»..., rett og slett fordi han har ordet.

Gruppetilhørigheten ved å bruke den deiktiske markøren «vi» brukes ofte i teksten som for å fortelle at de eldre med dette samme kunstsynet, er mange.

Av de formelle maleriske kriterier som strøk, flater, linjer og farger, bruker Haug lite. Han omtaler motivene i klassiske kategorier; som landskap, portrett etc, men bruker desto flere metaforer. «Uten famling, uten at ænse fugleskrik og gjertegn har han brutt sig frem». Det koder retorikken og gjør den mer utilgjengelig for mange. Haug bruker adjektiver, men ikke så høystemte og svulstige som andre kritikere i oppgaven. Han snakker om «god kunst, fint gjennomarbeidet og avstemt kunst, det personlige og upersonlige i kunsten, merkverdig, begavet, glimrende og sjeldne begavelser».

Formål

I begynnelsen av artikkelen snakker Haug til leseren som også kunne være en uinnvidd part i kunstens verden. På slutten av artikkelen er vi inne i et kunstfaglig innlegg i en diskurs uten nærmere forklaring av konfliktsakene. En diskurs for de innvidde eventuelt involverte, og det tas for gitt at leseren følger med. Antagelig er det en pågående diskurs, der formålet er å påvirke med sitt syn, i et forsvar for den eldre kunsten.

Diskursiv praksis kan som sagt bidra aktivt til sosial og kulturell forandring. Det kan virke som om Haug prøver aktivt å motgå dette moderne nye, framtidens kunst, uten å lykkes i det.

Oppsummering

Kriterier som Haug bruker i sin kunstkritikk, er sammenligning og referanser til andre eldre mestre og mesterstykker. Kristian Haug lager en slags debatt, artikulasjoner om nyere tids påvirkninger som han kaller «vekslende smak og mote», og som han avfeier er «i det ytre og uvesentligheter». Han er klar i sin dom at den eldre kunsten er god kunst, og vil leve for ettertiden. Hegemonien er i det bestående etablerte, mens Haugs antagonisme ligger i uenigheten om at ny moderne kunst er god kunst.

Kunstkritikken har et ståsted i Elkins 7-delte liste, som delvis kan være en forventet kataloglignende tekst (kategori 1), en støtte til det eksisterende, men også en konservativ ordstrøm (kategori 4). I Dag Solhjells oversikt over kritikktyper vil den subjektiverende typen passe, «den kunsten som jeg synes er god, er god». Deri ligger både begrunnelsen og bedømmelsen. Flytende betegnere som «god kunst» er nettopp slik, at Haug kan innholdsfylle ordet med mening, og dermed lukke diskursen. Formålet med denne kunstkritikken var å forsvare den eldre kunsten, sannsynligvis i en diskursiv formasjon om hva som er god kunst i et møte mellom ny, moderne kunst, der Haugs argumenter framstår som mest overbevisende i denne artikkelen.

Haug er tidligere kjent for å være skeptisk til modernismen, og hans artikulasjoner er selvbekreftende påstander, og dermed lukkes diskursen for annen praksis. Haug er tydelig i sin artikulasjon om konfliktene i kunstfeltet. Han kjemper om å beholde makten til å definere god kunst.

3.2 Andre diskursanalyse; av tre spesifikke artikler

Artikkel nr. 4. Forfatter b. (ukjent) i *Morgenbladet* 1/9 1914, «Hos De 14»

Artikkel nr. 5. Forfatter (ukjent) i *Aftenposten* 14/6 1914, «Kunsten paa jubilæumsutstillingen – oversigt over den retrospektive afdeling»

Artikkel nr 6. Forfatter Kitty Wentzel i *Verdens Gang* 25/5 1914, «Den moderne Kunst paa Jubilæumsutstillingen»

De tre spesifikke artiklene omhandler hver for seg, én av utstillingens tre kunstavdelinger. Jeg vil se kritikkene samlet og undersøke om kunstkritikkene understøtter de tre foregående,

bredere kunstkritikkene, i valg av tema, diskursiv kamp, gruppetilhørighet, ordvalg, språk, formål og kriterier for smaksdommer.

Tema

Artikkel nr 4 om «De 14» vier forfatter b. sine spalter til tema om nye bilder som er kommet til.

Hos «De 14» paa Utstillingen er der hængt op et Snes nye Billeder, som for det meste er malt iaar. De gir ikke egentlig nye Træk til Utstillingens eller de enkelte Maleres Fysiognomi, men der er adskillige av de nye Billeder som er værd å se. Sandbergs lille Landskap med Solen bak Træet kan kanskje bety noget i Retning av en djervere og friere Behandling. Det er vel mulig at en – kanskje ubevisst – Paavirkning fra Sørensen her har stimuleret Sandberg. Sørensen er uten Tvil den sterkeste og mest egenartede av de 14. Intet Under om han kan komme til å ha Indflydelse paa adskillige av de tretten andre.

Forfatter b. er fast spaltist i Morgenbladet, men ikke fast ansatt. Derfor har det ikke lyktes meg å finne navnet bak signaturen b. Kunstkritikeren er ganske avmålt i sin begeistring for de nye maleriene som er kommet til. Men det ligger en liten anbefaling der likevel, for han¹³⁰ sier de er verd å se. Det er helt tydelig at Sørensens kunst får mye oppmerksomhet. Man kunne forvente at konflikten omkring juryeringen, som var en av årsakene til at utbrytergruppen «De 14» fikk laget sin egen utstilling og paviljong, ville bli nevnt i artikkelen, men det gjør den ikke. Ingen andre konflikter heller. b. gjennomgår kunstverkene på rekke og rad, og gir dem sin estetiske smaksdom i en ekspertlignende og nøktern stil, noe som kan indikere at han er en egenrådig ekspertskikkelse. Det er ingen åpenbar antagonisme, ei heller hegemoni. Det virker som dette er en ganske kunnskapsrik kunstkritiker, med en avventende og nøktern form på sin kunstkritikk, uten tydelig institusjonell forankring.

Artikkel nr. 5 (om den retrospektive avdelingen), har en ukjent forfatter, men artikkelen kan være skrevet av redaktøren eller en person sentralt i redaksjonen, noe som ikke er uvanlig. Artiklene signeres derfor ikke, og avsender blir da «Aftenposten». Kanskje er det slik her. Tema er den historiske tråden som vises gjennom utstillingens utvalg av de eldste nasjonalromantiske malerier.

(...) Men til gjengjeld faar man et meget fyldigt og fremforalt mangesidigt billede af den ældre kunst i Norge. Et billede, som paa en udmerket maade supplerer nationalgaleriet og i enkelte henseender er fuldstændigere end dette. (...) Man vil nu klarere end nogensinde før kunne trække op linjerne for eldre

¹³⁰ Jeg bruker «han» om b. som er ukjent.

norske kunst. Desuden er der gjort et par «opdagelser», som er baade interessante og lærerige, selv om deres betydning er blevet overdrevet. (...) Men først og fremst har udstillingen betydning ved det helhedsbillede den giver af ældre norsk kunst. Det er ikke bare Hertevig og Stoltenberg, som giver opdagerglæde. En kan gaa omkring og «opdage» nær sagt i det uendelige.

Bildene blir positivt gjennomgått og beskrevet, og utvalgte malerier får sin estetiske smaksdom av kritikeren. Han holder seg innenfor sitt tema. Hegemonien er åpenbar.

I Artikkelen nr 6 (om den moderne kunstavdelingen), omtaler kunstkritiker Kitty Wentzel kunsten i positive ordelag. Tema er den omfattende og representative utstilling av moderne kunst. Men den moderne kunst er delt i to avdelinger, den eldre, som i 1880-tallskunsten og yngre 1900-tallskunsten. Hun er særlig begeistret over den eldre delen av moderne kunst.

Der er mange aar siden vi her i byen har hat en saa omfattende og en saa repræsentativ utstilling av moderne kunst, som den der for tiden holdes paa Frogner. Man forbauses næsten over at se hvilken uendelig rik begavelse der ligger hos saa mange av vore egne nulevende kunstnere. Der er væsentlig hos de ældre av dem en uendelig fin og personlig opfatning av form og farge, av mennesker og natur, som rent forbauser og betar, nu i denne tid da kunsten antar et mer og mer upersonlig og kosmopolitisk præg. Kunstverkerne er let og oversiktlig ordnet, og de forskjellige generasjoner er nøie avsondret fra hinanden.

(...) Det som virker mest betagende ved den ældste og kanskje i enda høiere grad ved den næstældste generasjon, er den uendelige menneskelighet som er det grunnliggende i deres kunst.

Hun omtaler også de yngre malerne, og sier for eksempel;

Den nyere generasjon optar et par sale for sig selv. Der finder man først og fremst Sohlberg, hvis eiendommelige billeder man har været nødt til formelig at isolere paa en væg. (...) Av de aller yngste har vi Ola Abrahamsen og Per Krohg hvis eiendommelige billeder vækker en sterk om ikke altid netop smigrende opmerksomhet. (...) Alt i alt maa man si, at utstillingens avdeling for moderne kunst er en succes – vel og merke for dem, som har faat bli med. Der har, som ved alle utstillinger, været megen misnøie med juryen (...).

Diskursiv kamp

Artikkelen nr 6 (om den moderne kunstavdeling) og kritiker Wentzel er opptatt av juryeringskonflikten ved at noen sentrale kunstnere har fått mangelfull eller ingen plass på utstillingen. Hun er klart uenig med juryeringen. Hun forteller at den enkeltes lyst til å overtrumfe sine kolleger er blitt imøtekommet på en smakløs måte. Man aner at noen kan ha fått urettmessige fordeler, og kunstnere er urettferdig behandlet. «Enkelte» er ikke nevnt ved navn eller på annet vis redegjort for, slik at vi som lesere bare kan gjette.

Mange av de antagne kunstnerne især av de ældre, er blit henvist til en «anden ophængning» eller til utstilling i et andet lokale. Da er glansen og festen gaat av utstillingen og at de mange der hadde glædet sig til at delta i denne vor store nationale fest, heller trækker sine billeder tilbage, end at være med paa et saadant kompromis er let forstaaelig. En litt mere kameratslig og kollegial optræden av dem som har hat med saavel bedømmelse som ophængning av billederne at gjøre, vilde her ikke skadet, og utstillingens kunstneriske nivå vilde heller ikke blit lavere derved. Naar pladsen er saa indskrænket som her, gjælder det at gaa frem med takt og forstaaelse – det har rette vedkommende ikke gjort.

Det er alltid artikulasjon om hva som er god og mindre god kunst. Kitty Wentzel er antagonistisk til bestemmende myndigheter, hun er kritisk til mange av juryens beslutninger om uttak og plasseringer. I tillegg er hun ikke begeistret for den helt nye moderne kunsten.

I artikkel nummer 5 (om den retrospektive avdeling) er kunstkritikeren opptatt av noen argumenter som tydeligvis har vært fremmet tidligere, at den retrospektive avdelingen kunne ha vært mindre, fordi alt ikke er like betydelig. Forfatteren er uenig og påpeker fordelene ved at avdelingen er slik den foreligger. Det virker også som om noen mener at kunstneren Lars Hertervig har fått en for stor anerkjennelse, noe forfatteren forsvarer.

At de skulde kvalificere ham til den fremragende stilling i norsk kunst, som mange nu mener, er vel af de overdrivelser, som den første hinsige opdagerglæde skaber. Men han hører til de kunstnere, som maa regnes med.

Kunstkritikeren avslutter med å si at utstillingen viser at tid og skole ikke er viktigst i kunsten, men at det er ånd og personlighet som er det vesentlige i bildende kunst. Det er tydeligvis en diskursiv kamp om den eldre kunsten er god og betydningsfull nok, og som kunstkritikeren forsvarer. I artikkel nummer 4 (om «De 14») er konfliktnivået lavt. Forfatteren er nøktern i form og beskriver og begrunner sin dom over hva som er god kunst. Han er kanskje en tilhenger av det etablerte kunstsyn, men likevel åpen for å bedømme det nye og moderne i det han sier om henholdsvis Jean Heibergs portrett av sin frue og om Sørensens landskap slik;

Hans Kontur-Maling er ikke fri for at virke som en Modemaner. Hvor den drives for sterkt skader den Formen og man blir let lei den. (...) Sørensen har et nyt Landskap, hvor han har drevet Kontrasterne mellem Lys og Skygge videre end godt er. Skyggerne i Forgrunden er blitt døde. Sørensen har hat langt bedre Ting i samme Genre paa sin Væg.

Kunstkritikerne i artikkel nummer 4 (om «De 14») og nummer 5 (om de retrospektive), posisjonerer seg med et konservativt kunstsyn, og særlig forfatter av artikkel nr 4 tar en naturlig ekspertrolle. Subjektposisjonen de får eller tar i diskursen om hva som er god kunst

og hvorfor, er en tradisjonell kunstekspert-rolle. I denne diskursen kommer det ikke fram antydninger om forfatterne er representative for en kunstfaglig institusjon, de er begge som en frittstående kunstfaglig ekspert i konservative aviser, som nettopp Aftenposten og Morgenbladet er. I artikkel nummer 6 (om den moderne kunstavdelingen), er kunstkritiker og journalist Kitty Wentzel i VG som en aksjonist i sin form, idet hun retter et kritisk blikk på juryering, antall kunstverk, utvalg og opphenging av kunsten på utstillingen. Hun fyller rollen som kritisk journalist, mer enn en ekspert i en kunstfaglig institusjon for eksempel. Hun er aksjonist kanskje fordi hun er gift med kunstneren Gustav Wentzel, som hun nevner er en dem som ikke fikk rettferdig plass eller ikke plass i det hele tatt. Alle tre kunstkritikere holder seg ganske godt til sine overskriftstyrte temaer, med et unntak av Wentzel, som på grunn av sitt eget engasjement og smak fremhever sine preferanser og interesser mest tydelig.

Ordvalg og språk

Ordvalget i Artikkel nr. 4 (om «De 14») er ganske avdempede ord, som «vakkert karakterisert» og «utmerket tegnet». «Bløtere malt», «ganske fint og rolig stemt parti», og «(...) gjør det best når han ikke prøver å være besynderlig». Kunstkritikeren tar en naturlig ekspertrolle, idet han bruker kategoriske objektive modaliteter når han sier; «Wold-Thorne utstiller et godt, men ikke særlig interessant Interiør med en læsende Dame.» Det settes ingen spørsmålstejn her, og han bruker ikke deiktiske markører som «vi» eller andre markører som gir indikasjon om relasjonelle faktorer. Han sammenligner ikke bildene med annet enn det kunstneren tidligere har malt. «Deberitz har et Par nye Landskaper, som ikke har noget nyt at si. De ligner hverandre og ligner meget av det Deberitz før har malet.» Kunstkritikeren bruker ikke metaforer. Han gjennomgår og vurderer maleriene og avgir sin begrunnede estetiske smaksdom.

I artikkel nummer 5 (om den retrospektive avdelingen) er forfatteren veldig glad for at kunsten vises slik gjennom en historisk tråd. Han beskriver kunsten i positive ordelag; «Utsøkt behandling av stoffet, en lysmester i norsk kunst, livfullt oppfattet, betydelig evne, og høvdingeskikkelser», og han bruker markørene «jeg», «man» og «vi» som han bruker relasjonelt som i «jeg og leseren». Begrepet *oppdagerglede* bruker han om utstillingen, og han er uten tvil en tilhenger av den eldre kunsten. Gruppetilhørigheten er da også klar. Han beskriver og argumenterer lett, og overtaler seg selv og leseren gjennom sine beskrivelser;

Vi kommer gjennom düsseldorfernes blide ynde, deres romantiske natur og folkelivsskildring til en mørk grubler og sanndru skildrer som Sundt-Hansen paa tærskelen til den nye tid, da det friske natursyn igjen seirede i Norge.

Wentzel bruker i artikkel nummer 6 (om den moderne kunstavdelingen) ord som «uendelig rik begavelse, glimrende tegninger, utmerket interiør, fremragende bilder, fylde av stemning og stemningsfylte malerier», positivladede adjektiver og høystemte ord. Tillagte sjelelige følelser blir uttrykt slik;

Hvert billede er som en verden for sig selv, der er en fylde av stemning og en lieksom saa bevist glæde over hvert kunstverk, saa man føler at maleren som har skapt det, har indtil i sin inderste sjæl været betat og begeistret saavel for motivet, som for den kunstneriske skaperevne han har faat anledning til at lægge for dagen.

Ganske tydelig omtaler hun misnøyen og konfliktene i sammenheng med utstillingen og hun kontrasterer gjerne. Det moderne her betyr upersonlig og kosmopolitisk, sier hun, mens de eldste kunstnerne har en uendelig fin og personlig oppfatning av form og farge. Hun bruker markøren «vi» som i «oss nordmenn», ellers ofte «man» og «jeg». Hun posisjonerer seg ikke som en udiskutabel kunstekspert, selv om hun bruker kategoriske objektive modaliteter, som påstander og smaksdommer udiskutable i sin form.

Formål

Det kan virke som at formålet med kunstkritikken i artikkel nr. 4 og nr. 5 er en tradisjonell type kunstkritikk. Kunstkritikerne har kunnskap om kunst, har et oppdrag for en avis, og beskriver og bedømmer en kunstutstilling på tradisjonelt vis, en hegemonisk betraktning av kunst fra en kunstekspert til et dannet publikum/leserskare. Kitty Wentzel er en antagonistisk kunstkritiker med sterke meninger i tillegg til sine kunstfaglige kvaliteter, som har fått ordet gjennom sin rolle som journalist i avisen som motstander av juryens avgjørelser. Formålet er å bidra med sitt syn inn i en kunstdiskurs.

Oppsummering

De tre spesifikke kunstkritikerne har gjennom sine valg av tema og diskursiv kamp plassert seg ganske forskjellig i analysen, selv om de også i stor grad har holdt seg til sin oppgave, nemlig å skrive om én av maleriavdelingene. Forfatter b. av artikkel nr 4 virker som en kunstekspert med respekt for sitt fag, og som utelater alt utenomsnakk om konflikter og dets like. Dette er en artikkel med hans kritiske og ganske nøkterne betraktninger, vurderinger og estetiske smaksdom over maleriene på utstillingen til «De 14». Artikkel nr 5 (om den retrospektive maleriavdeling) er subjektiv og malende i sine beskrivelser og begeistring. Han bruker mange adjektiver, men ikke høystemte metaforer. Dette er sannsynligvis en konservativ kunstkritiker som har et visst behov for å overtale den uinnvidde leser om foretrefeligheten ved den eldre kunsten, gjennom kunstkritikk i denne ganske konservative

avisen. Artikkel nummer 6 (om den moderne kunstavdelingen) har som tidligere nevnt en tydeligere subjektiv stemme, som likevel på faglig grunnlag beskriver og vurderer den moderne kunstavdelingen, slik man kan forvente av en kunstfaglig vinklet kritikk for en avislesende målgruppe, som både kan være involvert i kunstfeltet eller ikke. Ingen av kunstkritikerne bruker tid på å gjennomgå tekniske eller formelle maleriske kvaliteter i stor grad. Fargevalg og ordet koloritt blir brukt, og en konturstrek er omtalt som moderne, ellers vier han veldig lite oppmerksomhet rundt disse kriteriene.

Kunstkritiker i artikkel nummer 4 (om «De 14») vil kunne tilhøre Solhjells kategori *den begrunnede kritiker*, den som begrunner, vurderer, og avgir en dom. Kritiker i artikkel nummer 5 (om den retrospektive avdeling) vil kanskje tilhøre Elkins kategori (nr 6) om *descriptive art criticism*, som ifølge Elkins er mest brukt i det 20. århundrede. Og i Solhjells tredelte inndeling, *den beskrivende kritiker*.

Kritiker Kitty Wentzel i artikkel nummer 6 (om den moderne avdeling) ville kunne tilhøre *den subjektiverende kritiker* i Solhjells inndeling, som bringer seg selv inn i kritikken. Ikke fordi hun bruker markøren «jeg» i artikkelen, men fordi hennes person og mening er til stede i artikkelen. I Elkins 7-delte liste vil hun kanskje falle innunder kategori nr 3, en *cultural criticism* og være en «her og nå»-type kritikk.

3.3 Tredje diskursanalyse; av to nordiske kunstkritikker

Artikkel nr 7. August Brunius i *Morgenbladet* 11/10 1914, «Norsk Kolorisme.

Fra Jubilæumsutstillingen».

Artikkel nr 8. Pola Gauguin i *Dagen* (Stockholm) 23/5 1914, «Den Norska Konsten».¹³¹

Tema

Begge artikler handler om kunsten på Jubileumsutstillingen. Begge ser den historiske tråden i utstillingen av den norske kunsten, og de gjennomgår maleriene fra de forskjellige avdelingene i tur og orden. Begge er opptatt av det typisk norske.

Brunius åpner sin artikkel med å skrive om at visst finnes det huller i utstillingen. Munch og Vigeland er ikke med. Han problematiserer maleriutstillingen slik:

Den er netop paa sine svake Punkter et interessant Vitnesbyrd om den norske Kunsts Koncentrasjon i det maleriske og det koloristiske. Men forøvrig ville det være feilagtig at tale i sin Alminderlighet om disse Maleres store «Dristighet» eller «Friskhet» eller «Ubundethet». Det er som i anden skandinavisk Kunst en kultivert Tilbakeholdenhet ved Siden av stormende Temperament, Varme og Kulde om hverandre; og omend Akademiet er et lykkelig ukjendt Begrep, saa mangler det aldeles ikke paa en

¹³¹ Begge artiklene er sannsynligvis oversatt, uten at det skal påvirke min diskursanalyse i nevneverdig grad.

tradisjonsbunden Kyndighet og av og til Form-pedanteri. Men det eiendommelige og heldige ved den norske Malerkunst synes at være den Likevegt, hvormed den har utviklet sig.

Brunius skriver om Dahl og Krohg som selve «glanspunktet» i den eldre malerkunst. Han skriver om Hertervig og Stoltenberg som nå får mer oppmerksomhet, og om Egedius og Hauges kunst som han kjenner igjen i svensk kunst.

Hans Linje (Hertervigs linje red anm) blir fortsat av Egedius og Hauge, de tidlig bortgagne, i deres litt vage, tendre, inderlige og musikalsk gjennemtrængte Skumringer. Hele denne mere, paa Drømme og Associationer end paa Syn baserte Kunst føles særlig velkjendt for en Svensk og er vel hos os blit fortøttet i stundom større Utstrækning, men har ogsaa git Anledning til en senere kraftesløs og utkøkt Lyriskhet, et literært Præg, som nu i mange Aar har ligget tyngende over vor Kunst.

De (De 14 red anm) er Kunsten med Fremtid, en levende, ekspansiv bevægelig Kunst. Men den, som gaar til dem med Forventning om at faa se særskilte Evner, som indbyrdes slaar hverandre i hjel, han blir skuffet; han vil finde, at paa nogen Undtagelser nær enes de i en Samvirken, som er beundringsværdig og ganske sikkert uten Sidestykke i Sverige. Man staar i de tre Sale midt i en Farveakkord, som kan kaldes klassisk, fordi Effekterne er saa avveiet og balancert. Her er Fremtidshaap, sterk Tro og Rigdom – likesom i svensk Skulptur og svensk Arkitektur.

Det virker som Brunius nå mener at norsk kunst kan sammenlignes med den svenske. Han er kanskje positivt overrasket? Brunius avslutter artikkelen med at han mener at utstillingen gjør et samlet og kraftig inntrykk både ved de enkeltes evner og ved «Ensemblets Rigdom og Samhold.» Han mener videre at det ikke er vanskelig å se hvor styrken ligger i norsk kunst og hvor hen den nærmeste utviklingen går.

Gauguins artikkel starter med et historisk tilbakeblikk på norsk malerkunst. Og så kom 1880-tallet:

Det var våren, som kom – konstens vår – knopparna sprängdes, och de nya, friska och färgrika skotten slogo ut på den gamla, nästan vissnade stammen, fönstren slogos upp, och vinden luftade ut den gamla ateljéluften. I norsk konst er 80-talet icke blott en gränsstolpe, det är helt enkelt början till den nya stora aeran inom norsk konst.

Gauguin skriver at selv om Munch ikke er med, gir utstillingen et fortreffelig inntrykk av hvor høyt norsk kunst står i våre dager, og «huru egendommeligt individuellt den har utvecklat sig, och huru nära den är bunden vid sitt lands säregna ock stärke natur».

Han beskriver i positive ordelag alle deler av utstillingen, maleriene, kunstnerne, konfliktene og de gamle gudene. Med de gamle gudene mener han Christian Krohg og Hans Heyerdahl, som han beskriver som motsatser. Deres kunst blir behørig beskrevet. Og Sohlberg maler med hårfin delikatesse, mener Gauguin, selv om Sohlberg også blir beskrevet som en

merkelig mann. Nicolaj Astrup, Henrik Lund, Bernhard Folkestad, og Per Krohg blir omtalt. Avslutningsvis skriver Gauguin:

Helhetsintrycket av utställningen är att den norska konsten står högt i kraft av dess utövares personligheter icke i kraft av nogon skola. Christian Krohg är icke för intet professor vid den norska akademien på en 5:e sal; han bildar minsann ingen skola, därtill är han för självständig och för god konstnär.

Gauguin gjør ingen direkte sammenligninger med andre lands kunstfelt, slik som Brunius i noen grad gjør. Gauguin referer ikke til sitt eget opphav. Han er en internasjonal kunstkritiker, mens Brunius er en tydeligere svensk kunstkritiker.

Diskursiv kamp

Begge kunstkritikere holder god avstand til de norske konfliktene, de er ikke direkte parter, men begge beskriver dem inngående. Brunius er opptatt av at Munch ikke er med, og Gauguin skriver om konflikten da «De 14» brøt ut og laget sin egen paviljong. Kampen står om hva som er god kunst. Brunius er ikke bare begeistret for Krohgs kunst.

Hos Christian Krohg har det været den sociale Medfølelse, det varmt menneskelige, som har stimulert og gjennomtrængt hans Malerkunst. Det er ofte blit til ren Literatur, og jeg vet ikke noget kjedeligere i Kunst end hans «Kampen for Tilværelsen» med dets fordringsfulde Moralisering og Kjæmpestorhet.

Brunius mener videre at Krohgs maleri «Albertine» er herlig, men det forteller så omstendelig om skikkelsen at man mister den kunstneriske tråd. Men i denne utstillingen finnes det ikke slike distraksjoner, sier han.

Her er Maleren, den store Maler, bestandig ovenpaa og knuser med sin Magt. I «Formaninger» er Fortællingen med ypperlig Kunst holdt nede, saa at den bare føles som et Plus i Stemning. I «Mor og Barn» likesaa. Det er et storartet opbygget og konstruert Billede, hvor ingenting smaat og tilfældig har trængt sig ind.

Eiendommelige Sohlberg, og Harriet Backers koloristiske kunst, blir gjennomgått og beskrevet. Brunius beskriver og bedømmer sine utvalgte verk etter tur. Om det moderne, den nye tid, tar han fram Thorvald Erichsen og Henrik Sørensen.

Thorvald Erichsen har straks mere av den nye Tid, nervøst bevægelig, kameleonagtig; men dennegang ujevnt representert. Utstillingens Centrum er Henrik Sørensen, paa én gang Gang kraftig og vek og av en eiendommelig sammensat Norskhet. Adskillig i hans Kolorit forvirrer mig, f.Eks. disse Brytninger i graat og gult i Portræterne. Men i det Hele tat har jeg Indtryk av, at hans rike og urolige Begavelse har fæstet sig paa en merkelig Maate, er blit moden og fortættet.

Pola Gauguin artikulere rundt det norske og striden i kunsten.

Den norske kunsten er norsk emedan kunstnärarna äro sig själva, icke på grund av någon nationell affektation, därför är även och speciellt den norske moderna kunsten så avgjort oavhängig av allt annat ur konstnärarnas eget liv och deras livsvillkor. Den bär prägeln av strid, strid för det måleriska idealet, strid för att sätta upp sin egen individualitet mot gott folks lumpna förargelse. Med Munch i spetsen hava de unga konstnärerna nu väckt förargelse så länge att intresset samlat sig kring dem. Nationalgalleriet och jubileumsutställningen nu är ett gott vittnesbörd härom.

Gauguin er begeistret for Krohg, og skriver om den moderne Krohg.

Det ligger nästan något symboliskt i att denna gamle mästares senaste arbeten äro sådana, en symbol för hans konst, som trots sin litterära benägenhet aldrig har blivit kvalmig, aldrig har blivit banal, utan har bibehållit sin djärva, friska pensel. Christian Krohg är modern emedan han alltid har varit det och emedan han aldrig har blivit gammal. Modern – dvs. det nya som överraskar.

Gauguin skriver om sentrale kunstverk, om merkelige Sohlberg, om Henrik Lund og Nicolaj Astrup. Ganske poetisk om Astrups bilde.

När solen tränger genom mölnen stiger ånga ur jorden, ett vimmel av ängsblommor vänder sina leende ansikten mot solen och ser upp mot det lilla stycket himmel högt där uppe över fjället, som med sitt stora, nakna bröst genast är färdigt att tvinga varje moln ned i dalen, den lilla dalen, som är trött på regnet, men som icke kan undvara det.

Per Krohg er den eneste som ikke kan kalles norsk, ifølge Gauguin. Maleriene hans er overbevisende, man forstår den spirituelle skjønnhetsdyrkelsen som har skapt dem. Det er som et uforståelig epos, klangen forstår man og musikken som ledsager, men meningen forstår man ikke. Det behøves heller ikke, sier Gauguin. Det er kanskje dette han mener er unorsk. Begge disse internasjonale kunstkritikere er i grunnen enige i at norsk kunst ikke er påvirket av en spesiell skole, eller retning som sådan og at den norske kunsten er individuelt basert mer enn påvirket av retninger i kunsten.

Ordvalg og språk

August Brunius er som en streng læremester, med tyngde og autoritet. Han bruker ganske avansert språk og ord som «triumferende monumentalitet, eleganse og koloristisk gourmanderi, storartet oppbygget og konstruert, patetisk uttrykksfullhet og innsmigrende blond koloritt». Han bruker metaforer slik: vage, tandre, inderlige og musikalske gjennomtrengende skumringer. En dårende speiling i vannet. Sunnhet og rikdom. En dristig bro.

Brunius begrunner sine meninger og bruker markøren «jeg», men det gjør ham ikke svakere i entall. Han er en ubestridelig ekspert og trenger ingen gruppetilhørighet. Han uttaler seg med

største selvfølghet. Han sammenligner og kontrasterer og har åpenbart kunnskap om norsk og internasjonal kunst. Han er nok en konservativ mann og kunstkjenner, men årvåken til det nye i kunsten.

Pola Gauguins subjektposisjon i diskursen er også som en ekspert, men mer som en deltager med erfaring, enn en autoritet som påvirker premissene for kanon. Han har et utpreget poetisk språk og omtaler omkringliggende elementer i sin artikulasjon. «Det är något levande över denna sal, inga döda punkter, icke en fläck på väggen, som man icke har lust att granska.» Han bruker metaforer i nesten alle setninger, «parnassens slitne trapper», eller «den intime maleren sin fantasi hadde forvillet seg i den norske naturen» for eksempel, og positive adjektiver som «frigjorte, intime, underbart kjænslige, ypperlige, eiendommelige, og betydningsfulle». Han er veldig opptatt av det norske, individuelle i kunsten. Han bruker ikke markører for gruppetilhørighetens skyld, som «jeg» eller «vi», fordi han står på egne ben. Og flytende betegnelser som *god kunst* fyller Gauguin på sin egen måte. Han bedømmer og begrunner. Gauguins tilhørighet er nær kunstnerne og de kunstpolitiske konsekvenser. Han er en poetisk aktivist, med sans for det journalistiske. Han vil begeistre sine lesere.

Formål

Begge artiklene har begge likt formål, nemlig for ekspertene å beskrive, vurdere og bedømme utstillingen for leserne sine. Men det er to ganske forskjellige typer kunstkritikker, for to forskjellige aviser, og lesere.

Oppsummering

Begge kunstkritikere holder seg godt til sine temaer. Brunius forholder seg mer konkret til de forskjellige maleriene og kunstnerne, mens Gauguin beskriver og resonnerer om omkringliggende temaer som følelser i poetiske ordelag også. Det typisk norske fremheves og fraværet av Munch blir omtalt av begge. Den historiske tråden gjennom utstillingens kunst blir av begge de internasjonale kunstkritikerne et hovedtema. August Brunius er som en streng læremester, mens Pola Gauguin er selv en kunstner og poet. Begges subjektposisjoner i løpet av diskursen er på hver sin måte ekspertens rolle, på grunn av sine kunnskaper og erfaring. Den diskursive kampen er om hva som er god kunst, forholdet mellom den yngre og eldre kunsten, og tidens kanon. Juryering, utvalg og plassering problematiseres i mindre grad, og hva som er typisk norsk, er begge enige om. Formelle maleriske kriterier blir i mindre grad brukt.

Avisene og leserne fikk her to ganske positive kritikker, dog begrunnet og vurdert forskjellig. Pola Gauguin ville nok falle inn i Elkins kunstkritikk-kategori nummer 7, om *poetic art criticism*, som ifølge Elkins er den mest fremtredende typen kritikk i moderne tid.

Mens August Brunius er i Solhjells 3-deling, *den begrunnede kritiker*, som redegjør for sine kriterier for kunstnerisk kvalitet og gir en bedømmelse. Solhjell mener det er den tradisjonelle kunstkritikk.

Komparativ undersøkelse

(se fig. om kunstkritikkens kretsløp og fig. om Elkins og Solhjells inndeling av kunstkritikk.)

Alle de 8 utvalgte artiklene er redegjort for inn i figurene til Elkins og Solhjells typeinndeling. Jeg har komparativt undersøkt kunstkritikk anno 1914 med moderne kunstkritikk gjennom bruk av moderne kategorisering av kunstkritikk. Funnene er at innholdet i en kunstkritikk anno 1914 lar seg sammenligne med moderne kunstkritikk-inndeling, og er absolutt gjenkjennbare, i matrisen. Sammen med diskursanalysen av kunstkritikk anno 1914, og oversikten over kunstkritikkens kretsløp, har denne komparative undersøkelsen kastet lys over kunstkritikkens særpreg i avis i 1914.

1. Jeg leser av sammenligningene at kunstkritikerne danner tre grupper. Denne komparative studien om typeinndeling, viser at kunstkritikkens sjangerinndeling spiller en viktig rolle for kunstkritikkens særpreg gjennom kritikerens gruppetilhørighet. De tre typer kunstkritikere finner sin tilpassede form for kunstkritikk. Innholdsformen eller type/sjanger gir en ønsket effekt for budskapet til en antatt målgruppe.

2. Kunstkritikkens kretsløp viser avhengighetsforholdet mellom de ulike aktørene i kunstfeltet og avis. Gjennom *måter* for praktisering av kunstkritikk, gir det kunstkritikken en funksjon og egenart. Vi kan dermed studere kunstkritikkens funksjon, formål, målgrupper, og effekt, gjennom denne Foucault-inspirerte systemkontrastering.

Del 4. Oppsummering, resultater og avslutning

4.1 Oppsummering

Målet for denne avhandlingen var å finne hvilke kriterier som lå til grunn for kunstkritikk under jubileumsutstillingen i 1914, for å få en bedre forståelse av kunstkritikkens særegenhet, funksjon, og egenart. Gjennom undersøkelser og diskursanalyser har jeg funnet sentrale kriterier som synes å ligge til grunn for kunstkritikk, og hva som kjennetegnet vurderinger av god eller dårlig kunst i 1914.

Hypotesen innledningsvis om antagelsen at kriteriene for utøvelse av kunstkritikk av utstillingen i 1914 var varierte, individuelle og dels uklare, fordi kunstkritikk kunne arte seg som en blanding av subjektive estetiske dommer, noen få formelle maleriske kriterier, og flere meningsytringer, kan sies å være bekreftet.

Kunstkritikerne av den ene eller den annen tilhørighet og gruppe, var tydelige i sin divergens over hvilken kunst de mente var god kunst og rettferdig plassering av kunsten, under jubileumsutstillingen. Jeg mener å kunne hevde at kunstkritikken avspeiler brytningstiden gjennom kritikk av den enkelte kunstners verk. Gjennom kunstkritikernes eget syn på kunst og hans eller hennes gruppetilhørighet, ble modernismen/ekspresjonismen/brytningstiden som fenomen omtalt, for det meste indirekte.

Kritikeren

Analysene viser at det finnes i hovedsak tre typer eller grupper kunstkritikere i 1914.

1. Den første typen tilhører eller inngår i den bestemmende myndighets-gruppe, den rådende gruppen, der hegemonien er fremtredende.
2. Den andre typen kunstkritiker er den som mener den eldre kunsten er best, altså er god kunst, og forsvarer den eldre kunsten mot «påvirkning» fra den yngre moderne kunsten. Denne gruppen er også antagonistisk overfor den bestemmende myndighet og juryeringen av denne utstillingen.
3. Den tredje typen kunstkritiker er aktivisten, som har en egen agenda og mening, og bruker anledningen til å artikulere sitt budskap aktivt i pressen. Denne gruppen bruker avisen mer bevisst mot utvalgte målgrupper.

I 1914 er rollen klar, kunstkritikk har en tydelig funksjon og kunstkritikk er akseptert subjektiv. Dette funnet kommer fram gjennom diskursanalysen og etter en gjennomgang av den komparative undersøkelsen, derav inndelingen i tre typer kunstkritikere. Alle

kunstkritikere er bevisste og tydelige i sin subjektposisjon og rolle. Definisjonsmakten utøves tydelig. Formålet går også tydelig fram. En kunstkritiker i 1914 har tillit, har troverdighet, men er ikke uavhengig. Jeg vil ikke våge å generalisere slik for kunstkritikere i 2015 på dette grunnlagsmaterialet.

Kunstkritikere er agenter i reproduksjon og transformasjon, som for eksempel Kitty Wentzel og Barbara Ring på hvert sitt vis. Og vi ser tydelige relasjoner mellom individer og gruppers betydningsdannelser i diskursanalysen. Innledningsvis i denne avhandlingen sa både forsker Iver Neumann og Dag Solhjell at hvem som sier noe ofte er viktigere enn det som sies. Resultatene bekrefter utsagnet.

4.2 Resultater. Diskursanalysene har vist:

I diskursanalysene av kunstkritikk under Norges Jubileumsutstilling 1914, valgte jeg å analysere følgende typer utsagn; om tema, i en diskursiv kamp, om ordvalg, språk og om kunstkritikkens formål, gjennom avis, for å finne de kriterier som lå til grunn for kunstkritikk anno 1914. Jeg leste jubileumsutstillingen som en særskilt sosial praksis, der mening produseres.

Tema

Alle kunstkritikkene holder seg tematisk til kunsten på jubileumsutstillingen, derfor fungerer diskursordenen. De tre første hovedartiklene, har en større variasjon i temavalg. (eks; De døde kunstneres svake posisjon, nyopphevingen, den eldre kunstens fortreffelighet, og konfliktene rundt juryeringen) De tre spesifikke artiklene er smalere fordi de omtaler én avdeling. (eks; nye bilder som er kommet til, historisk tråd, og begeistringen over den eldste kunsten i den moderne kunstavdelingen, samt konfliktene ved juryering og plassering.) De to nordiske artiklene er opptatt av det norske i kunsten, kronologien og den historiske røde tråd i utstillingen.

Kunstkritikkens tema og innhold er preget av kunstkritikerens gruppetilhørighet og mening om hva som er god kunst. Den sosiale praksis som jubileumsutstillingen leses som, danner mening om hva som er god kunst gjennom temavalg spesielt knyttet til utstillingen, men også generelt. Utstillingen ble en arena for meningsdannelse. Valg av tema, (diskursiv kamp, ordvalg og språk, formål) var hos noen kritikere så kodet at målgruppen dermed snevret seg inn til å være «spesielt interesserte» en overklasse, etter Bourdieus inndeling, i en sosialkonstruert makt. Mens andre kritikere appellerte mer til den jevne leser, en etablert

middelklasse, gjennom sitt temavalg og estetiske smaksdommer. Temavalget indikerte inndelingen gjennom et typisk antagonistisk kamptema eller hegemoniske tema.

Diskursiv kamp

Alle artikler har minst én diskursiv kamp om hva som er god kunst, og om kunstverkene har fått en rettmessig plassering i utstillingen. Ved hjelp av forskjellige retoriske strategier, ordvalg, språk og formål, blir noen artikuleringer fremhevet og andre artikuleringer utelatt, som dermed utgjør utelukkelsesprosedyrer, og maktdannelser er et faktum. Hegemonien eller antagonismen i en diskurs viser sosialkonstruksjonistiske teser om endring, idet diskursen skapes eller opprettholdes gjennom den sosiale diskursive interaksjon mellom kritikerne. Ett formål er ofte å oppnå makt, definisjonsmakt. Konsekvensene eller effektene av denne diskursive kampen kan være å få innflytelse, økt betydningsfullhet og troverdighet i kunstfeltet eller overfor andre målgrupper.

Kunstkritikerens subjektposisjon og ekspertrolle blir definert gjennom den diskursive kampen. Alle 8 kunstkritikere demonstrerer sin kunstfaglige kunnskap og viten. Noen meninger er frosset fast i et kunstsyn, mens andre meninger er i bevegelse i diskursen. Kategoriske objektive modaliteter og flytende betegnelser brukes ofte. Verdidom må begrunnes for at leseren skal forstå hva som er kvalitet, og hvorfor det er kvalitet. Det blir ikke gjort i stor grad. Smaksdommene begrunnes i noen tilfeller, men som regel ikke, i disse artiklene.

Sjangerkategorier eller typeinndelinger som beskriver innhold i en tekst, drøftes i sammenligningen i Elkins og Solhjells typeinndelinger. Et interessant funn er at kunstkritikk i 1914 har gjenkjennelige sjanger-typer, sammenlignet med de moderne sjanger kategoriene (*Se fig. Elkins og Solhjells kunstkritikkinndeling s. 16*). Disse sjanger- eller type-inndelingene, og funnene i undersøkelsen, styrker inndelingen av de tre kunstkritiker-kategoriene foran i avsnittet, der kunstkritikerens gruppetilhørighet og formål påvirker innholdet i teksten. Smaksdommen er ikke interesseløs, slik Kant beskriver den, selv om subjektive estetiske smaksdommer står sentralt. Formålet kunne ofte primært være å bevege en målgruppe i en kunstpolitisk diskurs, og sekundært gi en intermedieær smaksdom og kunstopplevelse.

Ordvalg og språk

Gjennom overføringen av kunst til ord, ble kunstkritikken ganske fantasifull, mer enn en fagintern malerteknisk tekst og dom. Kunstkritikerne skulle jo omtale bilder fra utstillingen, uten å kunne vise bildene. Det var ikke mange bilder i avis i 1914, derfor kan ordvalget i kritikkene være preget av dette. De fleste kunstkritikere brukte mange positive (eller negative) adjektiver, affektive adjektiver, ganske høystemt ordvalg, og mange metaforer. Noen

kritikere brukte riktig svulstige sammenligninger og brukte andre ords konnotasjoner for å beskrive sin mening om god kunst. Dette sannsynligvis for å gi teksten ekstra trykk når bildet mangler.

Konkret språkbruk viser alltid tilbake til tidligere diskursive struktureringer og betydningsformasjoner, ifølge Fairclough på s. 11 i denne avhandlingen. Man trekker videre på betydninger som allerede er etablert. Kanskje det er årsaken til at vurderingskriterier er overraskende lite brukt. Maleriet som et estetisk objekt er etablert og vurderingskriteriene er basert på den subjektive estetiske smaksdom. Jeg kunne forvente at analysens funn hadde inneholdt flere kategorier om lysbruk, komposisjon linjer etc. eller rent tekniske eller håndverksmessige beskrivelser og kriterier. Estetiske kriterier som for eksempel; eiendommelig, utmerket, uendelig og betydelig, intensitet, ubehagelig, tiltrekkende ol. er frekvente. Evalueringene er hos noen kritikere affektive og betoner opplevelsesaspektet ved å gå på kunstutstilling. Kunstkritikken kunne også være preget av en gjenfortelling av en opplevelse, basert på følelser og inntrykk, ofte sammen med en kunstpolitisk motivasjon. Med unntak av de nordiske kritikere, som i hovedsak var fascinert av det særegne norske i kunsten, og den historiske røde tråden i utstillingen.

«Sprog er tvers igjennom metaforisk» sier forskeren Iver Neumann på side 9 i denne avhandlingen. Begrepsmetaforer som *menneskets røtter* brukes ofte. Affektive adjektiver og affektive årsaker refererer til de psykologiske effekter det estetiske objektet har på mottaker.¹³² Formålet var sannsynligvis å bevege leseren.

Formål

Formålet med kunstkritikk 1914 og kriterier for hvordan avisene ville praktisere sin kunstkritikk er ikke formulert direkte noe sted, ifølge arkivene til Morgenbladet, Aftenposten og Dagbladet. Vi må anta at formålet var at kunstkritikk skulle være et mellomledd mellom avisen sitt eget kunstsyn, kunstkritikeren, kunstfeltet, kunsten og kunstneren på den ene side, og publikum og andre målgrupper på den andre, siden diskursen var så til de grader estetisk betinget. Hvis vi ser tilbake på side 24, der formålet til kunstkritikken er formulert på kritikerlaget.no, i moderne tid, vil vi kunne se at formålet formelt ikke har endret seg siden 1914. men i praksis var formålet tydeligere gjennomført i 1914. Kunstkritikk oppnår sannsynligvis sine mål som en medierende instans mellom kunsten og publikum i mer eller

¹³² Beardsley, Monroe C. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Harcourt, Barce and Company. New York (1958). s.34

mindre grad. Men hvis ikke ønsket effekt eller resultat er målrettete og ambisiøse, får heller ikke kunstkritikk større innflytelse eller betydning, enn innsatsen indikerer.

Kampen om kunstens sosiale og politiske betydning har ikke lang tradisjon, og er ikke høyt vurdert her i landet.¹³³ Åmås etterlyser kulturjournalistikkens betydning i avisene, at kultur må leses ideologisk og politisk for å bli farlig, på side 19. Noen mener tydelig at kunstfeltet bør inneha større innflytelse i samfunnet og større betydningsfullhet for utvalgte målgrupper. En type aktivist-inspirert ønsket effekt.

Effekt av kunstkritikk er vanskelig å måle retrospektivt, men vi kan anta at blant annet kunstkritikkene i avisene hadde en viss innflytelse på de rekordhøye besøkstallene under jubileumsutstillingen i 1914. Kunstkritikkens formål i 1914 var tydeligere aktiv.

Kunstkritikken hadde et bærende budskap og var utpreget subjektiv. Vi kan anta at kritikken anno 1914 oppnådde sine formål og ønsket effekt på utvalgte målgrupper, gjennom publisering i passende avis. Det ikke var annen mediestøy i 1914. Vi kan også anta at et formål har vært å gi kunstkritikere en egen personlig makt, i tillegg til sin tilhørighetsgruppe eller institusjon.

De tre generelle kunstkritikkene, de tre spesifikke- og de to nordiske kritikkene understøtter hverandre i temavalg, i den diskursive kamp og i språk og ordvalg. Jeg vil si at de utvalgte kunstkritikkene virker som gode representanter for kunstkritikk anno 1914. Formålet og gruppetilhørigheten til kunstkritikeren spilte en viktig rolle i utformingen av kritikken. De to nordiske kunstkritikerne hadde tydelig andre formål enn sine norske kolleger, og var ikke nær det norske kunstfeltets polariserte grupperinger og problemstillinger på samme måte.

Avisene

Pressen er en viktig reproduzent av kunstkritikkens mening, dom og dermed makt. Særlig viktig er medienes definisjonsmakt ved synliggjøring eller usynliggjøring av det som skjer i kulturlivet, og som smaksdommer gjennom anmeldelser og kritikk.¹³⁴ Avisredaksjonene setter noen krav til kunstkritikk som jeg har redegjort for, som gjør at kunstkritikkens uavhengighets-kriterium i dag ikke er åpenbart og reelt. Kunstkritikk er altså avhengig av nyhetskriteriene i en avis, for å oppnå en egenart og funksjon. Men kritikeren må klargjøre

¹³³ Lund, Cecilie Wright. *Kreditt og kommers, kulturdekning i norsk dagspresse*. Universitetsforlaget (2000). s.21

¹³⁴ IBID s. 21

sine kriterier for hva som er kunst og hva som er bare nyheter.¹³⁵ Avisene setter krav til kunstkritikken, som Solhjell erfarte med Aftenpostens tilsvar om omtale av kunstens økonomiske side. Det kan være en utfordring hvis kunstkritikk skal være uavhengig slik Solhjell forfekter. Kunstkritikk anno 1914 var ikke opptatt av uavhengighet, tvert imot, fordi kunstkritikken var subjektiv og fikk sin utforming gjennom dertil hørende avis. For hundre år siden var kunststoffet en integrert del av det politiske meningsstoffet i avis.¹³⁶

Pressen fikk vist seg frem under Jubileumsutstillingen 1914 som en teknologisk moderne, effektiv bransje, med økt distribusjon og lave priser og dermed mange nye lesere over hele landet. Utviklingen av avisenes trykktekniske kvalitet som også kunne omfatte bilder, kom etter hvert, og med den flere utfordringer. Den påfølgende medieutviklingen kjenner vi og skulle ikke omtales i denne avhandlingen.

De største nyhetssakene under utstillingen i 1914 var at Stoltenberg, Hertervig og Balke ble løftet fram i lyset. Dessuten at Munch og Vigeland ikke deltok og at Sohlberg og Sørensen fikk sitt gjennombrudd og anerkjennelse gjennom denne utstillingen. Og til sist at den historiske røde tråden ble satt umåtelig pris på.

Målgruppe

Alle kunstkritikere vil treffe «sin» riktige målgruppe, med sitt budskap, uansett tidsperiode. Kunstkritikken traff nok sin riktige målgruppe gjennom avisen de fikk publisert i, også i 1914. Avisene og kunstkritikere vil ha «gode» lesere, eller riktig målgruppe, slik at de kan oppnå innflytelse og øke sin betydning. Bourdieus inndeling i maktkonstruksjoner eller «målgrupper» og kulturell kapital, er fortsatt relevant lesning og sammen med Elkins og Solhjells inndelinger har de vært til inspirasjon for min inndeling i oppstillingen om kunstkritikkens kretsløp, for å forstå kompleksiteten, målgruppene og formålet med kunstkritikk. (ref. fig. om kunstkritikkens kretsløp og figuren over Elkins og Solhjells inndeling av kunstkritikk.)

Hvis vi går tilbake til avsnittet om sosialkonstruksjonisme, og psykolog Burrs 4 karakteristika for de generelle filosofiske antagelser, der hun sier at disse sosiale skapte sannhetene får konsekvenser fordi noen sannheter oppfattes som naturlige, mens andre oppfattes som gale,¹³⁷ kan jeg anta at en ønsket effekt for kunstkritikk må være å nå fram til

¹³⁵ Lund, Cecilie Wright. *Kreditt og kommers, kulturdekning i norsk dagspresse*. Universitetsforlaget (2000). s. 34

¹³⁶ Jørgensen John Chr. *Kultur i avisen. En grundbog i kulturjournalistik*. Gyldendal, København 1991. s 16

¹³⁷ Jørgensen, Mariann Winther, Phillips Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitetsforlag (1999). s. 14

sterke målgrupper for å få bekreftet kritikeren sitt kunstsyn, for å få bekreftet sin betydning og innflytelse, gjennom å ha tidsåndens kunnskap som oppfattes som sann og naturlig. Dette er forgjengelige størrelser, som alltid er i endring.

4.3 Andre resultater og funn

Omtale av økonomiske forhold og konsekvens

Økonomiske forhold i kunstfeltet ble hyppig omtalt i 1914. Kunstfeltets handelspotensial var viktig for å bygge opp en troverdig næring. For kunstnerne var næring og omsetning et spørsmål om overlevelse. Det fantes ikke stipendordninger og offentlige innkjøpsordninger slik vi har i dag. Blomquist og andre auksjonsforeninger, samt kunstnernes eget utvalg Kunstnerforbundet, var en livsnerve for det norske kunstfeltet rundt 1914.

Denne avhandlingen har ikke hatt rom for å gjøre økonomi-baserte undersøkelser, men som en kommentar til Dag Solhjells artikkel i Aftenposten, vil jeg bemerke til hans påstand om at det er en uskreven regel og ikke nevne et kunstverks (markeds) pris, at det ikke ser ut til å være en ofte anvendt regel i 1914.

Makt

Kunstkritikeren har gjennom sin kunstkritikk en makt til å endre. Det er makt i å sette dagsorden. Mediene eller avisen gir noen ordet og det er makt i å få ordet. Det er makt i å velge ut et tema, skrive om det og utelate et annet tema. I en kunstkritikk får eller tar en kunstkritiker ordet og velger ut sine tema, på bekostning av andre temaer. Avsnittet om Pierre Bourdieus befolkningsinndeling om habitus og kulturell kapital, kan gi noen teorier om hvor viktig det er å være en del av en gruppe, eller å ha en målgruppe for øye når man skriver en kunstkritikk. Helst den riktige gruppen som er mottagelig for budskapet.

Det er ikke rom for å gjøre maktanalyser (hverken to- tre- fire-dimensjonale maktanalyser¹³⁸) i denne avhandlingen, men likevel må makten adresseres i en liten endimensjonal analyse, som er en enkel registrering. Subjektposisjonene får tillagt makt i et iscenesettelsesforhold, som en diskurs kan være. Subjektposisjoner er situert i forhold til diskurser¹³⁹, som betyr for eksempel at kunstkritikerens tilhørighet i all hovedsak preger kritikken. Plasseringene i avisen er viktig for verdien av budskapet. En av de viktigste maktrelasjonene er hva slags kunnskapsproduksjon som til enhver tid regnes som relevant. Kunnskap er et viktig kriterium

¹³⁸ Neumann Iver B. Mening, *Materialitet, Makt: en innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget (2001). s.172,173

¹³⁹ IBID s. 178

for hva som gjelder som *sant* eller *normalt*,¹⁴⁰ som Foucault var opptatt av å analysere. «Foucaults formål er å avdekke strukturen i de forskjellige vitenregimer, det vil reglene for hva som kan sies, hva som er utenkelig og hva som anses for sant og falskt.»¹⁴¹ I mine diskursanalyser har jeg nettopp sett på gruppetilhørigheten, hvilke tema som tas opp og hvordan disse posisjoneres i diskursen. Makt konstituerer diskurser og viten, men den er også produktiv. Og det ser vi eksempler på i diskursanalysene. I tillegg til egen makt, kan andre mekanismer anvendes. For eksempel å gjøre bruk av, eller lene seg til avisenes makt og prestisje.

Gjennom analysene kan vi lese at forsvareren av den eldre kunsten kjemper hardt. Forsvareren av sittende regime, legger debattene ned i en hegemoni og konsensus-inspirert diskurs. Mens aktivisten, som også har andre motiver, bruker avisens bredere målgrupper aktivt i sin retorikk, i håp kanskje om å bevege massene. Lesningen kan sees slik Foucault sier, at makt er en pådriver og produksjonskraft i diskursen.

Objektiv kriterier for kunstkritikk

Objektiv kritikk, som er en verksimmanent form for kritikk, er lettere å påvise i litteraturkritikken. Strukturalisme og dekonstruksjon søker å avdekke immanente strukturer i kunstverk. I kunstteorien vil det dreie seg om ren formalisme, en holdning som er sjelden i dagspressekritikk, nettopp fordi leseren kan miste interesse dersom teksten er for faglig og intern. Jeg har komparativt redegjort for dette synet gjennom Åmås sine ti teser, Elkins 7-delte liste, Munroe C. Beardsleys kantiansk-inspirerte *objektive kritikk*, fordi objektiv kritikk kan være et ønsket kriterium for kunstkritikk i moderne tid, uten at det finnes én betydning eller anvendelse av ordet.

Kritikerens dom er subjektiv, og det finnes ikke ett sett felles objektive kriterier for kunstkritikk, som kunstkritikeren kan velge og bruke- eller ikke. Men valg av relevant tema er et kriterium for kunstkritikk. I den diskursive kamp, det vil si, forskjellige utsagn, artikkelasjoner, beskrivelser, begrunnelser, vurderinger og dom av et kunstverk/utstillinger, er også kriterier. Relevant ordvalg og språk om kunst, er kriterier, også formelle maleriske og fag- tekniske ord er kriterier. Kunstkritikerens rolle og posisjon kan også være et kriterium for at en tekst er å regne som en kunstkritikk. Valg av publiseringskanal er blitt et kriterium for kunstkritikk.

¹⁴⁰ IBID s. 154

¹⁴¹ Jørgensen, Mariann Winther, Phillips Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitetsforlag (1999). s. 22.

Avslutning på avhandlingen og svaret på problemstillingen er:

Kriteriene for kunstkritikk i 1914 er preget av subjektive, estetiske smaksdommer og sanseopplevelser av kunsten. Kunstkritikkens særegenhet og egenart kunne være kodete, lukkede artikuleringer og bruk av positive, affektive adjektiver, høystemt ordvalg, metaforer og affirmative sammenligninger, med annen kunst eller virksomheter, i sitt virke for å få fram et budskap. Kunstkritikkens formål og dermed funksjon, var ofte en intermedial posisjon mellom kunsten og målgruppen, gjennom avisen. Men kunne også være aktivt å bevege utvalgte målgrupper i en kunstpolitisk diskurs. Kunstkritikk var allerede i 1914 avhengig av kanal/avis for å formidle sitt budskap til ønsket målgruppe, og oppnå verdi som i godt omdømme og prestisje. Diskursanalysene viser at det er stor sannsynlighet for at personlig prestisje og maktkamp i miljøet preget kunstkritikk.

Hvilken ønsket effekt kunstkritikk har, kan være uttalt, men den reelle effekt er uklar. Den største forskjellen mellom kunstkritikk i moderne tid og kunstkritikk anno 1914, er antall typer medieplattformer, mer enn kunstkritikkens innhold. Det er mediedistribusjonen og medieplattformene som i all hovedsak har endret seg, og det har gitt flere typer kunsttekster som ikke nødvendigvis er kunstkritikk, et større spillerom, som James Elkins referer til.

Kunstkritikkens særpreg og funksjon i 1914 var beskrivende, engasjerende, begeistret, bevegende kunstkritikk, for utvalgte målgrupper. Kritik av kunst i avis kunne være politisk førende.

Litteraturliste

- Beardsley, Monroe C. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Harcourt, Barce and Company. New York (1958).
- Bjerke Øivind L. Storm. *Harald Sohlberg, Ensomhetens maler*. Gyldendal Norsk Forlag as, (1991).
- Bjerke Øivind L. Storm. *The Pavilion of De 14*. Ørum Tanja (red) «A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925», Radopi Forlag, Amsterdam-NY (2012).
- Bourdieu Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Norsk utgave oversatt av Annick Prieur, etterord oversatt av Theo Barth. Pax Forlag AS. Oslo (1995).
- Brinchmann Nils A. *Norges Jubilæumsutstilling 1914, Officiel beretning*. (1923) Bind. 1 og 2.
- Bale Kjersti, Bø-Rygg Arnfinn (red). *Estetisk teori, en antologi*. Universitetsforlaget 2008. (Kant Immanuel. *Kritikk av Dømmekraften*.)
- Danto Arthur C. *Kunstens avslutning*. Artes. Oversatt av Mari Aarre og etterord av Eva L. Mølster. Pax Forlag AS, Oslo (2006).
- Elkins James. *What Happened to Art Criticism?* Prickly Paradigm Press, Chicago (2005).
- Foucault Michel. *Archaeology of knowledge (1972)*. London, Routledge (1989), oversatt fra fransk til engelsk av A.M. Sheridan Smith.
- Foucault Michel. *Diskursens orden*. Spartacus forlag as, Oslo (1999), oversatt av Espen Schaanning. (originaltittel; L`ordre du discours)
- Gauguin Pola. *Ludvig Karsten*. H. Aschehoug & CO. (W. Nygaard) Oslo (1949).
- Hoff Svein Olav. *Henrik Sørensen: fragmenter av et kunstnerliv*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo (1992).
- Hoff Svein Olav (red). *Matisse-elevene. De første år. Tegninger og maleri*. Katalog, Lillehammer kunstmuseum (2001).
- Jørgensen John Chr. *Kultur i avisen. En grundbog i kulturjournalistik*. Gyldendal, København 1991.
- Jørgensen, Mariann Winther, Phillips Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*. Samfundslitteratur Roskilde Universitetsforlag (1999).
- Lund, Cecilie Wright. *Kreditt og kommers, kulturdekning i norsk dagspresse*. Universitetsforlaget (2000).
- Markussen Åse. *Akademiet. Kunstakademiet i Oslo 1909-2009*. Aschehoug Forlag. (2009).
- Messel Nils. *Karsten, Ludvig Karsten*. Messel forlag, Oslo (1995).
- Mæhle Ole. *Streiftog og glimt: fra Kunstnerforbundets første 50 år*. Gyldendal Norsk Forlag

as (1960).

Norsk Kunsthistorie. Bind 2. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo (1927).

Nergaard Trygve. *Bilder av Per Krohg*. H. Aschehoug (2000).

Neumann Iver B. *Mening, Materialitet, Makt: en innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget (2001).

Sjåstad Øystein. *Christian Krohg, fra Paris til Kristiania*. Lillehammer Kunstmuseum. (2012).

Solhjell Dag, Øien Jon. *Det Norske Kunstfeltet*. Universitetsforlaget (2012).

Stenstadvold Håkon. *Idekamp og stilskifte i Norsk malerkunst. 1900-1919*. F.Brunns Bokhandels Forlag (1946).

Werenskiold Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Gyldendal Norsk Forlag (1972).

Werenskiold Marit. *Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*. Universitetsforlaget (1984).

Werenskiold Marit. *Matisse elevene, Ekspresjonismens gjennombrudd i Norge 1908-1914*. Universitetsforlaget. (Katalog av Marit Werenskiold i anledning utstillingen ifbm 100 års jubileet for Henri Matisses fødsel, i 1969)

Werenskiold Marit, Bjerke Øivind L.S. *Erik Werenskiold og hans krets – utfordringen fra Cézanne*. Lillehammer Kunstmuseum, Labyrinth Press, Oslo (2010).

Ytreberg Espen. *En forsvunnet by, jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Forlaget Press (2014).

Samlinger

PIRO-arkivene Nasjonalmuseet. Avisklipp i de aktuelle årene fra før/rundt 1914.

Store norske leksikon; Norsk biografisk leksikon, Norsk kunstnerleksikon.

www.snl.no. Estetikk, Kriterier, Kunstkritikk.

Immanuel Kant, Jappe Nilssen, Barbara Ring, Kristian Haug, Kitty Wentzel, August Brunius, Pola Gauguin.

Artikler på nett:

Åmås Knut Olav. «Ti teser for en kritisk kulturjournalistikk». *Samtiden* nr 2. (2002) og i *Aftenposten* 2011: <http://www.aftenposten.no/kultur/Ti-teser-for-en-kritisk-kulturjournalistikk-6387159.html>

Hughes Henry Meyric. www.aicainternational.org. *The Language of Criticism*,
<http://aicainternational.org/en/henry-meyric-hughes-art-criticism-comes-of-age-brasilia-aica-and-the-extraordinary-congress-of-1959/>

Sørheim Sarah (red) (Aftenposten 26.12.2014):
<http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/Det-norske-kunstfeltet-trenger-en-kritisk-offentlighet-Na--7835236.html>

Lillebostad, Sissel. (Debatt). http://www.kritikerlaget.no/nor/pages/592-kritikersalong_kunstkritikkens_plass_i_kunstliv_og_kunstpoltikk

Kritikersalongen; Formålet med kunstkritikk kan være;
<http://www.kritikerlaget.no/nor/pages/387-kritikersalong>
http://kritikerlaget.no/nor/pages/592kritikersalong_kunstkritikkens_plass_i_kunstliv_og_kunstpoltikk

«Verdens gang», 11/10 1903, *Den gamle og den nye Udstilling*.

Vedleggsliste:

8 originalartikler fra PIRO-arkivet (pdf)

Side 12. Note 40:

Solhjell Dag. Vedlagt pdf (Aftenposten 29.12.2014)

Side 18. Note 52:

Hvattum. Vedlagt pdf (Aftenposten 26.11.2014)

e-post: Krogvig Ingvild. (ansvarlig redaktør av Kunstkritikk.no) mail 21.oktober 2014. som svar på forespørsel om kunstkritikk.no har en definisjon av kunstkritikk.

Kunsten

paa jubilæumsutstillingen.

D. 21/6 14

Omtrent jevnaldrende med Kalle Løchen var de to malere Jørgen Sørensen og Karl Jensen-Hjell, som begge døde i sin første ungdom. Jørgen Sørensen har malt bedre ting end dem, man ser her — de i Nationalgalleriet staar saaledes betydelig over dem — men der er dog noget fint og avstemt over dem, som røber, hvilken betydelig kunstner han var. Hans kunst var i slegt med Thaulows, i lykkelige øieblikke endog større end hans; hadde ikke døden saa grusomt rykket ham bort i de helt unge aar, hadde norsk landskapskunst nu været rikere og fyldigere. Jensen-Hjell har kun et litet, men dygtig interiør paa utstillingen. Han døde, før han egentlig fik leilighet til at fæste sit billede i tidens kunst. Men man burde allikevel tat med noget mere av ham; man skulde gjort et utvalg av hans landskaper fra Italien, de siste han rak at male — jeg husker endnu fra min barndom de lyse billeder dernedefra med den intense solvirkning, de hvite murer og en blaa himmel, som kokte ovenover.

Jeg følger dødens spor, som den skrider ødelæggende gjennom vor kunst. Halvdan Egedius er heller ikke mere; ogsaa han segnet, før han var traadt ind i manddomsaarene. Men han hadde dog i det korte spand av aar, som det blev ham git at leve her paa jorden, git os et uforglemmelig billede av en lysende og dypt eiendommelig

kunstnerpersonlighet. Han skred som en ung gud gjennom den norske kunst; han "strødde roser paa sin vei imot graven". Nationalgalleriet eier, som rimelig er, det betydeligste av hans produktion; men ogsaa de arbeider, som er utstillet her, vidner om, hvilket stort tap vor kunst led ved hans tidlige bortgang, fremforalt da det legemsstore

portraet av Marie Klasen og det lille, yndefulde landskap med den blomstrende hæg. Det lille, tørre billede med kuene burde man av pietet mot kunstnerens minde ikke tat med; det røber kun, at ogsaa en ung gud stundom kan ha sine svake stunder.

Og frem fra skyggernes land trær Alfred Hauge, blek og blodarm. Han ligner en av Alfred de Mussets heller. Digtet om Rolla kunde ord til andet være skrevet om ham. Han lignet en siste ætling av en gammel, utmarvet slegt, som ubønhørlig gik sin utsjettelse imøte. Han naadde da heller aldrig helt at faa fiksert sit billede i vor bevissthet. Hans haandskrift var endnu vag og ubestemt; der var endnu en barnlig keitethet over hans skrifttegn, men de talte om et egenartet og eiendommelig sind. Han døde, før hans evner naadde til modning. Han var født som en gammel mand; han kjendte aldrig den gryende ungdoms længsler og glæder, det bruste og sydet aldrig i ham. Livet ebbet efterhaanden ut i ham, som det eber ut i en olding. Han døde av

393

alderdomssvakhet et par og tyve aar gammel. Efter ham blir en 4—5 billeder av en viss skjøn og blodfattig ynde.

Ivar Lund fristet ogsaa i levende live en høist kummerlig skjønne. Og dog vidner de to billeder fra Akerselven om et talent, som var langt over det almindelige.

Men la os ikke glemme de levende for de døde.

Harald Sohlberg er, Gud vet av hvilken grund, placert inde i de yngstes sal. Hans utstilling er som helhet en skuffelse. Der findes et helt godt billede i hans samling, jeg tror han kalder det "Andante", den graablaa marine i tusmørke. Her har han med enkle midler opnaadd at gi et vældig indtryk av rummet, av den høie himmel og det uendelige hav. "Landeveien" er forgrunden ypperlig malt, men den skjærende gule himmel staar jammerlig til landskapet. Vinterbilledet hænger heller ikke ordentlig sammen. Og billedet fra Akerselven, som Gøteborgs museum har været saa nøisom at kaste sin elsk paa, er kun et daarlig rutinearbeide, som Sohlberg aldrig burde signert i denne skikkelse.

Kristoffer Sinding-Larsen har to av sine ældste billeder, som begge kan føre sit stamtræ tilbake til dansk kunst. Sigmund Sinding har 3 solide landskaper, som alle er præget av en viss indbidt energi, og et dameportræt, som ligger noget hinsides begrepet kunst. Th. Holmboe har et kraftig, blaat maaneskin, et større billede fra Grünerløkken, en morsom hollandsk kof og en liten fin marine, holdt i graa toner. August Eiebakke har

flere dygtige interiører og et litet, vakkert landskap med blomstrende syrener.

Av Hans Ødegaard er der et godt skogbillede. Einar Øfsti har et tendert billede fra Trondhjems-

81
fjorden; han burde ubetinget været bedre representert. Signe Scheel har flere av sine sølvgraa landskaper og et portræt, en lysstudie, som kunde være signert av en gammel mester. Ragnvald Hjerløw har engang betydet noget i norsk kunst; det viser det ene lille billede fra tyve aar tilbake, som han har her. Der er en deilig graa tone over det, og der hvælver sig en himmel over det, som skimrer som en opal. Der er endvidere dygtige arbeider av Marie Tannæs, Jacob Sømme, Johs. Müller, Thv. Torgersen, Otto Hennig, Torleiv Stadskleiv og August Jacobsen, men de er alle kun sparsomt representert med et eller allerhøist to arbeider hver. Bernhard Hinna har et kraftig, men litt urolig gaardsinteriør, og av den nylig avdøde Jacob Bratland er der to landskaper, som hører blandt de bedste han har malt. Nils Dahl har endelig et par smaa, ganske vakre landskaper. Og til syvende og sist er der, formodentlig av vanvare, tat med arbeider av Monna Kielland og Hans Werner Jacobsen, som ikke hører hjemme i nogen mønstring over norsk kunst.

Jappe Nilssen.

De yngste

D. 24/6 14
Det maa indrømmes, at man har tøiet begrepet ungdom saa langt som godt mulig, naar man paa Frognerutstillingen har placert i de yngstes sal kunstnere som Sohlberg og Svarstad, som begge befinner sig i raskt løp mot det ominøse halvt hundrede aar; man har muligens strukket sig vel vidt i kourtoisie,

29

Nyophængningen i Utstillingens Kunstafdeling.

Omtrent hundrede nye Billeder, derav otti av dem, som var antat til første Ophænging, men sluttelig ikke fandt Plads, er det som nu er hængt op i Kunstafdelingen paa Utstillingen, der faar sin officielle Nyaapning idag.

De to Navne som straalere over denne Utstilling, er Sohlberg og Karsten. Den grafiske Kunst har avgit et Rum, hvor Sohlbergs eienommelige strenge Kunst raader alene. Det staar baade Sohlberg og de andre som har hat ham ved sin Side sig paa. Floreløbig er av nyt bare det store „Rondane“ kommet, men der ventes et Par Billeder til. Det er Naturens store Ensomhet og Majestæt Sohlberg her har fanget og gjengit med næsten religiøs Hengivelse. Først ser man bare det storlinjede i Billedet, de magtfulde, eventyrlige Snefjeld, lysende i Vinternattens blaa Skjær, men man ser og ser og man finder alle de fine Detaljer i Landskabet indunder, alt indrammet av et stort Fletverk av nakne Stammer. Hvor tindrende kraftig dette Billede er i Farven forstaar man først, naar man ser det sammen med hans Nat ved Røros Kirke, det deiligste han har gjort og et av Utstillingens herligste Billeder. „Rondane“ dræper det. Billedet er værdsat til 20,000 Kr. — og Liebhaberne, slaas om det.

Faa av vore Malere fortjener ved en samlet Oversigt som den iaar, en Særstilling som Sohlberg. Ved den vil det vist først gaa op for mange for en fin og stor og ensom Kunstner

han er. Der er altid Høitid i Sohlbergs Kunst, den klinegr som en Tone fra en fjern Tid, da Mennesket ikke syntes det selv var det største i Verden.

Hos de Unge har Karsten faat en halv Væg, som straalere og brænder, saa det er næsten Synd for hans nærmeste Naboer. Han har et kraftfuldt Selvportræt og en ganske udmerket Ploiescene, kanske det bedste. Desuten er der en mindre Utgave av hans fine blaa Kjøkken, en liggende Kvinde, flot gjort, og hans ypperlige lille Fortælling om de to gamle Mænd, vistnok det hvorved han først blev mere almindelig bemerket. Hans sidste Billede, er en straalende Farvefest med en vag Stemning over det sovende Ansigt, men det synes som om dette kunde ha været mere behandlet

uten at Billedet vilde ha tapt ved det. Det er en karakteristisk og god Karstens samling denne. Den store Badescene er dog svært meget „Munch“. De fleste av Billederne tilhører en dansk Mæcen.

Astrup har et eneste nyt Billede, men det er ogsaa en Perle, et ensomt Træ mot en Fjeldvæg, graa Himmel og graa, vaat Sjø — et av Astrups fineste. Tunold har to nye, ogsaa gode Ting. Nyqvist har faat hængt op en Ungpikenakke med to sorte Fletninger, den er bedre end Bluselivets. Ogsaa Hinnas nye er kraftigere end hans forrige.

Onsager, den Kunstner som sammen med Professor Krøhg har Æren av Ophængningen, har samlet sine Billeder paa en liten Tvervæg;

der er et nyt, et Interiør med en halvtavklædt Kvinde, som igjen viser Onsagers delikate Maate at male Kjød, Hans Landskap, hvis Farver fører Tanken hen paa Cezanne, bærer dog Prisen. Alle hans Billeder er solgt.

Røm ser ut til at ha forlatt den yngste Kunsts brede Vei og har søkt tilbake. Kanske skal han gjennom noget andet før helt at finde sig selv.

I Eilif Peterssen-Salen er der liten Forandring; man legger Merke til en ny vakker liten Thaulow, Fabriker i St. Denis, som Museet har budt paa.

Krohg har tat ned et Par Billeder bl. a. det store av Fru Brun, for at gi Plads. Han har ogsaa et nyt fint litet, „Støvleknappersken“, malt paa den charmante, unge og friske Maner, som kjendtegnen hans yngste og sidste Kunst. Ogsaa Oda Krohg har veget Plads for andre. Krohgs Væg har vundet ved Omhængningen og ved Siden av hans Billeder er kommet Heyerdahls store, deilige Billede fra Luxembourg-museet, det syke Barn med den av Sorg forstenede Mor. Ogsaa Strøm har faat utlaant fra Luxembourg sin „Ung Mor“, et bløtt og fint Portræt. Colletts nye friske Mesnabillede er bedre end hans andre.

Et Billede, et ganske litet, fæster man sig ved; det er Karl Jensen-Hjells Portræt av Maleren Bertrand, raffinert i Farven. En ny Egedius, nei, den er vist ikke nyhængt, bare flyttet, saa den er kommet til sin Ret. Nils Dahl har et drømmende, nyt litet Landskap, Stenersen et fra Akerselven, som dog ikke kan maale sig med det andet,

det brunlige fra Aker med den eiedommelige Milletstemning. Fahlstrøms udmerkede, Portræt av Fru Fahlstrøm er ogsaa nu ophængt.

Denne Sal, hvor der før bare var en og to Rækker Billeder, hænger nu fuld, helt op til Taket. Flere av de yngste Navne er kommet med her. Anna Schønheyder har et Land-

skap med noget av den gammeltestamentlige Stemning man pleier at finde hos Hønnig; Risteigen et Par Landskaper, hvis Farve er noget uren, men som ikke er daarlige. Valborg Salvøsen og Margarethe Jensen er bra; Lul Krag har et flot gjort Landskap. Marie Hauge og Marie Tannæs er godt representert, den sidste ved et nyt Landskap. Signe Scheel har ogsaa et nyt, et Interiør, godt og fint, men dog ikke saa nænsomt følt og gjort som Kvindehodet. Fremming Heyerdahl er ikke ganske ren i Farven, i disse sine to Billeder. Wigdehl har et Par nye. Manna Kiølland har et morsomt grønt Billede, bedre end hendes danske Bondegaard. Og saa er der et Billede av Grønmyra, som forbauser, et enkelt graat Hus i Maanelys, fint og stemningsfuldt.

Utstillingens Sekretær, Olaf Thorp, viser sig ogsaa aktiv i Kunsten med en graa Bondegaard, enkelt og ærlig gjort og med Stemning. Den eneste Debutant paa Utstillingen er den unge Smith-Kiølland. Hans to Billeder viser avgjort kunstnerisk Evne. Der er en graa Væg og der sitter en Kat i Sneen, som er særlig godt gjort.

I Billedhuggeravdelingen er det eneste nye Sindings andægtige „Aftenbøn“ og „Slægtens ældste“, den sidste skaaret i Træ. Det er morsomt at vor store Landsmand herved manifesterer sig som norsk, selvom hans storladne Kunst kanskje viser sig end bedre i andre av hans Verker. Fru Elise Brandes har en flot og parisisk elegant Buste av Fru Borghild Langaard, i litt overnaturlig Størrelse. Hodets Omrids er især yndefuldt gjort.

Der ventes ogsaa et stort Arbeide av Utsond „Mor Norge“, men det er ikke kommet endnu.

Det er saa langt fra at denne nye Utstilling er nogen „anden“ Op-

hængning i Retning av Billedernes Værdifuldhet; alene Grupper som Sohlbergs og Karstens borger for det motsatte.

Og desuten — jeg vil citere et Ord av Statsprofessor og Ungdomslærer og stor og egte Kunstner, Chr. Krohg:

„De daarlige Billeder tæller ikke“, siger Krohg. „Det er en Feil som Kunstkritikerne gjør, at de regner og summerer en Kunstners gode og daarlige Billeder sammen. De daarlige Bil-

leder er bare et Arbeidsmiddel, noget som maa gjøres for at kunne skape de gode“.

Det siger Chr. Krohg, den av vore yngste Kunstnere, som sitter inde med størst Kundskap og størst Erfaring i Kunst. Og visselig har han ret. Hvad siger ikke Kipling om sin Kunst? „Fire Femteparter av ens Arbeide maa nødvendigvis være slet“, siger Kipling.

B. R.

Anden ophængning paa jubilæumsutstillingen.

D 16/8-14
Kunstavdelingen oppe paa Frogner har i sommerens løp gjennomgaat endel forandringer. Nogen av de gamle billeder har man maattet ta bort for at skaffe plads for nye. Men der har sagtens været saa mange hensyn at ta og saa mange misfornøiede at stagge, at man har strukket sig en god del længere end man burde. Der er kommet med rent undermaalsarbeider, som sikkerlig skylder helt utenforliggende hensyn sin antagelse og ikke det eneste gyldige hensyn, det til kunsten.

Men en utstilling skal jo ikke dømmes og vurderes efter det makulatur, den tilfældigvis rummer, men efter de verker, som rager op. Og takket være Hans Heyerdahl, Karsten og Sohlberg, er anden ophængning blit en succes.

Først og fremst skyldes dette Heyerdahls vidunderlige ungdoms-

arbeide „Det døende barn“. Billedet er malt i 1882, da kunstneren gik i sit 25. aar; det blev som bekjendt straks indkjøpt av den franske stat, som nu har vist os den courtoisie at laane det ut, og indbragte ham grand prix de Florence, hvortil var knyttet et fleraarig stipendium. Billedet er herhjemme kun kjendt gjennom reproduktioner og den lille skisse, som Nationalgalleriet eier. Men først naar man staar øverfor verket selv med den enkle, gripende handling, det rummer, og ser det uomtvistelige mesterskap, som hvert penselstrøk vidner om, forstaar man den opsigt det vakte og den høie rang, som Heyerdahl med et eneste slag vandt i samtidens kunst. Alt omkring det blegner og blir mer eller mindre likegyldig, selv Christian Krohgs væg, som jo rummer mesterlige ting og hvor montøren har

Kunsten

paa jubilæumsutstillingen.

Av Kristian Haug.

1896/14 I.

For dem, som kun har set vor kunst enkeltvis paa smaaustillinger aar om andet og for dem som kanskje ingenting har set til den, vil samlingerne paa Frogner forekomme overraskende store og overraskende gode. Kjære, eier vort lille land virkelig saa megen kunst! Saa glimrende kunst!

Selv vi som er gamle og paa et eller andet vis har staat ansigt til ansigt med hvert eneste bilde, selv vi blir betat av gjensynets glæde og fylldt med forundring: nei, var det virkelig saa godt! Var denne flatbrødkjærringa og de to ongene til Soot allikevel saa fint gjennemarbeidet og avstemt kunst. Og de andre: Krohger, Thaulower, Heyerdahler og Strømmer? Jo, det var god kunst. Det blev præstert noget dengang.

Men tal forsiktig om ung kunst og gammel kunst; moderne og avlægs.

Hvem er ungtommeligere end den flere hundrede aar gamle Shakespeare?

Rembrandt er heller ikke sat tilvægs av mange. Og Rodin da? Eller gaa ind igjen og se paa Stoltenberg og Hertervik!

Teknik, maner, fransk eller

tysk, betyder kanskje adskillig idag for fædre, venner, stipendiekomiteer og jurymænd. Men imorgen spørres det kun om kunst.

Selvfølgelig sætter tidens veksellende smak og mote præg og farve paa kunsten i det ytre og uvæsentligste. Og i et land, hvor alt hentes utenfra, sætter paavirkningen grænser. Des uselstændigere et lands kunstnere er, des tydeligere avspeiler dets kunst motestremningerne utenfra. Des bedre følger det med tiden.

Frognerutstillingen gir en tydelig anvisning paa, hvor kunstcentret laa i de forskjellige perioder av det forløpne hundrede aar. Og forsaavidt kan man tale om moderne og ikke moderne. Men selv inden denne avdeling, som vi i motsetning til den ældste, den retrospektive, kalder den moderne, forekommer det flere merkbare paavirkningsperioder. Saavel inden ottiaarenes kunstnere, som nittiernes og de sidste.

Vi ser paa denne hundreaarige kunst, opdelt i perioder, gjennom

smaa glastruter, farvet forskjellig efter tidens fordringer: Düsseldorf, München, Italien, Paris o.s.v. Tar vi glasset væk og ser det hele gjennom samme dagslys, blir det ikke andet skille igjen end det som altid staar mellem det person-

lige og det upersonlige. Det begavede og det mindre begavede. Og netop heri skiller ottiaarenes kunstnere sig ut som topkuldet i vor kunst.

En tid saa rik paa jevnbyrdige samvirkende begavelser — i litteratur, musik og malerkunst — kan ingen periode i vor utvikling opvise.

Ikke saa at forstaa, at en buket som Munthe, Krohg, Thaulow, Heyerdahl, Eilif Peterssen, Harriet Backer, Werenskiold m. fl. uten videre slængtes midt paa bordet. Nei, det er god forbindelse nedover til ældre som det er fuldt op av utløpere og formidlere til alle sider. Men det merkværdige er, at de kom samtidig og som kjernen i et rikt og usedvanlig begavet kuld. En nærmere omtale av hver enkelt ansees overflødig. Deres kunst er vel kjendt.

Heyerdahl var vidunderbarnet og naadde op paa siden av verdenskunstens mestre.

Munthe har som Kittelsen sin egen sal, og Werenskiold er blandt de 14. Eilif Peterssen har et for de fleste ukjendt kunstverk: Christian II underskriver Torbein Okses dødsdom. Det tilhører stads-museet i Breslau, og det er forstaaelig, at kunstneren har sat meget ind paa at faa det hit op. Det er et glimrende arbeide av en 23-aaring og indbragte sin mester bl. a. ogsaa tilbudet om en professorstilling. Vi bøier os i respekt for de skjønne enkeltheter og den store færdighet; men fin-

der det ellers noget koldt og fremmed.

Omkring denne frugtbare kjerne samlet sig krans efter krans av sjeldne begavelser. Enkelte robuste nok til at utholde sin vanskelige stilling ytterst paa svinghjulet. Andre saa zarte, at de sviddes i de første jernnætter. Til de sidste hører Hamletskikkelsen Kalle Løken, den stilfærdige, fine Jørgen Sørensen og flere.

Skredsvig hørte selve kjernen til, men har skrevet sig ut. Midt oppi sneen stod Collett paa en kant,

Gløersen paa en anden. Veteranen Amaldus Nielsen ænser fremdeles hverken tid eller sted. Borgen er daarlig representert, og Wentzel, som dog har sat saa kraftige merker i vor kunst, staar helt misvisende.

Som en ganske eiendommelig særpræget skikkelse blandt tidens noget yngre utløpere staar Sven Jørgensen. Hans store figurbillede «Enken» hører til det bedste i norsk kunst.

II.

Av repræsentanter for overgangen fremover bør Eiebakke og Stadskleiv nævnes med hæder. Den usedvanlig godt begavede Halfdan Egedius hører ogsaa hertil. Han var et særsyn. Det er sørgelig, at ikke bedre billeder av ham kunde skaffes.

I det mellemrum, som nu blir op til de yngre, staar Ivar Lund som en merkværdig fin og følsom kunstner. Hans utvikling blev

hurtig avbrutt; han etterlater sig ikke stort; men bare de to billeder er overmaade meget. De vil for alle tider sikre ham en fremskutt plads.

Op gjennom hele ungsbogen raker Sohlberg som et fremmedartet stolt træ. Det er noget i Herterviks intense hengivenhet i detaljen, som minder; nogen i farven ogsaa. Likeledes i et mot receptor sterkt-reargerende selvsyn. Men ellers staar Sohlberg alene. Han er den skarpest optrukne personlighet i sin samtid. Hans produktion som teller mange betydelige verker gaar i ret linje. Uten famling, uten at ænse fugleskrik og gjer-tegn har han brutt sig frem. Veien staar etter ham. Men den har ikke fristet til efterfolgelse. Det er den eneste vei, som ikke er blit alfarvei i vor kunst.

Det er likesaa ugjorlig i en avis-artikkel at nævne hver enkelt kunstner som det er at klarlægge den hele kunst. Kun skal jeg endnu nævne Svarstad til dem, som danner forbindelse fremover. Han er en sterkt særpræget kunstner. Og det er personligheterne som teller i det lange løp.

Trods gjætning, suggestion og utilberlig omgang med naturen tør det kanske rinde meget vand i havet, før vi igjen kan opvise en tilnærmelsesvis saa rik periode. Imidlertid gaar utviklingens karussell. Det punkt, vi forlot igaar, vil fremtiden engang igjen fæste sig litt ved. Overgangene utjevnes. Ikke derved, at de ældre forynges. Men

derved at de unge ældes.

Det er for alvor fremholdt, at Krohgs sidste sujetter: dameundertoi, er et bevis paa kunstnerens

foryngelse. Det er mulig han som Ulfstjerna har en vaar igjen. Et er ialfald sikkert: ogsaa i den alder kan man foreta sig noget. No-gen gjenfødelse eller tilvekst i hans kunst er det derimot ikke. Baade det omstridte «Toilette» og endnu mere de to av- eller paaklædningsscener, som merkværdig nok er medtat paa denne saa «strengt» juryerte og paa plads saa vanskelig tilgjengelige utstilling, er løst henslængte smaating, som bare vidner om tapt energi og mangel paa selvkritik.

Selv med saa glimrende kunst som «Mor og barn», «Piken som flettes» og et par andre ældre ting, er han allikevel utilstrækkelig representert.

Men heri ligger ingen beskyldning for pyntelig beskedenhet. Hans billeder er mange nok og store nok. Omsorgen for den kjære familie viser sig ogsaa like usvæket.

Skjønt utstillingen denne gang er mere offentlig end nogensinde, bør dog en nærmere omtale av de skandaløse trakasserier som vitterlig har forekommet, bli en senere sak med de stemmeberettigede kunstnere. Gaar dette upaataalt, gaar alt. Holder du av mig, holder jeg av dig, er staaende omkvæde i vort latterlige kunstnerlaug. Forholdene er for smaa. Ublufærdigheten møter ikke den motstand, som skaper ren luft i

større samfund. To mænd sitter eneraadige over stipendier og indkjøb. Jeg læste etsteds om to bander med hver sin høvding. De opererte i fællesskap; men stillet for retfærdighet negtet de frækt ethvert indbyrdes samkvem og bekjendskap. De kaldte sig dødsfiender.

Trods alt maatte jo utstillingen

med saa stort materiale bli god og gi et godt overblik. Jevnt kjeder de forskjellige perioder sig til hinanden. Selv om de enkelte kunstnere ikke er tilstrækkelig repræsenteret til mandjevning av dem som intet andet har set av dem, lider ingen ældre synderlig overlast. De yngre blir det kanske anledning til at omtale senere.

Gerhard Munthe.



“Osmund Frægdagjævar“.

*Gerhard Munthe
Kunstner og
Landskabsmaler
Maler*

Naar Gerhard Munthe har faaet sit eget rum i kunstafdelingen, kommer det selvfølgelig af, at han har en særstilling blandt vore kunstnere. Som landskabsmaler hører han naturalisterne til; men hans indsats i norsk kunst maa maales lige meget eller kanske mere efter hvad han har betyd som dekorativ nyskaber. Det naturligste var da at forene hans landskabskunst og hans dekorative kunst i et rum, saa meget mere som de trods al forskjel naturlig udfylder og belyser hverandre.

Gerhard Munthe-rummet er som

nær sagt alt i kunstafdelingen vakert og harmonisk virkende. En kunde dog have ønsket, at hans ældre og saa meget betydende landskabskunst havde været repræsenteret. Det er vel ogsaa et hul i en sliq særudstilling, at der ikke findes nogen af udkastene til Snorretegningerne.

Gerhard Munthe var i ottiaarene en af de fremste blandt dem, som betegner det naturalistiske gjenembrud i norsk kunst. Hans indtrængende, bredpenslede, men fornemme og lidt mørkladne skildring af Østlandsnaturen havde en fremragende plads i den vir-

Hos „De 14“

paa Utstillingen er der hængt op et Snes nye Billeder, som for det meste er malt iaar. De gir ikke egentlig nye Træk til Utstillingens eller de enkelte Maleres Fysiognomi, men der er adskillige av de nye Billeder som er værd at se. Sandbergs lille Landskap med Solen bak Træet kan kanske bety noget i Retning av en djervere og friere Behandling. Det er vel mulig at en — kanske ubevisst — Paavirkning fra Sørensen her har stimuleret Sandberg. Sørensen er uten Tvil den sterkeste og mest egenartede av de 14. Intet Under om han kan komme til at ha Indflydelse paa adskillige av de tretten andre. I et Par av Lars Jordes nye Billeder kan man ogsaa finde Tegn, som tyder paa at han har akcepteret noget av Sørensens Syn paa Tingene. F. Eks. i Landskapet med de sorte Stammer mot en sollys Bakgrund. Det bedste av Jordes nye Billeder er et litet let og luftig malet Gateparti. Ellers hender det nu ogsaa at Jorde kan gjøre os det vel broget.

J. Heibergs Portrætter av sin Frue og Henrik Sørensen og Frue viser en utpræget Evne til at gi en skarp og rask Karakteristik. Hans Kontur-Maling er ikke fri for at virke som en Modemaner. Hvor den drives for sterkt skader den Formen og man blir let lei den. Heibergs lille Badebillede er der meget godt i. Guttekroppene er vakkert karakteriseret og udmerket tegnet. Deberitz har et Par nye Landskaper, som ikke har noget nyt at si. De ligner hverandre og ligner meget av det Deberitz før har malet. Men velbehagelige er de at se paa rent koloristisk-dekorativt.

Fra Tegningens og Indholdets Side har de mindre at si.

Thygesens kvindelige Akter og Havelandskapet hører ikke til hans bedste Ting. Thygesen gjør det bedst, naar han ikke prøver at være besynderlig. Hans blotere malte Landskaper og Moren med Barnet er langt værdifuldere end hans nyeste Forsøk. W. Wetlesen har blandt dette Aars Arbeider et ganske fint og rolig stemt Parti fra en Smaaby. Det henger ved Siden av Wold-Torne og danner en ganske god Övergang til hans Væg. Wold-Torne utstiller et godt, men ikke særlig interessant Interiør med en læsende Dame. Langt bedre er Billedet med Syrenerne i det aapne Vindu. Det er flot og vakkert behandlet. Koloristisk er det meget fint — dæmpet og diskret uten alle sterke Virkemidler; men allikevel fuldt av Lys og Luft. Werenskiold har sendt et fint litet Blomsterbillede og Grande et Par sommerlige Badescener, som er dygtig gjort, men ikke netop hører til Grandes bedste Billeder. Sørensen har et nyt Landskap, hvor han har drevet Kontrasterne mellem Lys og Skygge videre end godt er. Skyggerne i Forgrunden

er blit døde. Sørensen har hat langt bedre Ting i samme Genre paa sin Væg.

b.

gen saadan som den er, det er det eneste, som i øieblikket har aktuell interesse. Og at det er en elite-udstilling vi har foran os, derom er ikke tvil. En fyldigere og mere solid udstilling har neppe tidligere været at se herhjemme. Billederne er godt grupperet og

udmerket ophængt.

Der savnes jo endel i hovedafdelingen. Flere deltar ikke, og dertil kommer «De 14» som har egen paviljong. Til de sidste kommer da turen næste gang.

I. E.

Kunsten

paa jubilæumsudstillingen.

Oversigt over den retrospektive afdeling.

ca. 14/6 18

Kunstafdelingerne paa Frogner vækker fremmedes beundring og tiltrækker sig det store publikums opmærksomhed i en grad, som man neppe havde ventet. Og desuden har de en kunstnerisk værdi, som ingen vil kunne fradisputere dem. Den store retrospektive afdeling ikke mindst. Det er muligt at den kunde have været mindre; det er ikke alt, som virker betydeligt. Men til gjengjeld faar man et meget fyldigt og fremforalt mangesidigt billede af den ældre kunst i Norge. Et billede, som paa en udmerket maade supplerer nationalgaleriet og i enkelte henseender er fuldstændigere end dette. Maleren Ødegaard, som har samlet og ordnet denne afdeling har udført sit hverv med en prisværdig ihærdighed og stor dygtighed. Man vil nu klarere end nogensinde før kunne trække op linjerne for ældre norske kunst. Desuden er der gjort et par "opdagelser", som er baade interessante og lærerige, selv om deres betydning er blevet overdrevet. Her er en meget fyldig afdeling af portrætmaleren Stoltenberg, som gennem denne samling faar den plads han tidligere manglede i den norske

kunsthistorie og det norske nationalgaleri. Hans portrætter virker ganske vist lidt skematisk, men flere af dem viser en betydelig evne. Portræterne af provst Bull og statsraad Møinichen f. ex. er overmaade livfuldt opfattet og udført med en nænsom og delikat pensel. Og landskabsmaleren Hertervig er gennem denne udstilling blevet repræsenteret i galeriet. Hans billeder, som viser en tydelig paavirkning af romantikeren Cappelen, er baade dygtige og vakre. At de skulde kvalificere ham til den fremragende stilling i norsk kunst, som mange nu mener, er vel af de overdrivelser, som den første hidsige opdagerglæde skaber. Men han hører til de kunstnere, som maa regnes med. Et par af hans billeder viser en udviklet teknik og en sjelden koloristisk dristighed.

Men først og fremst har udstillingen betydning ved det helhedsbillede den giver af ældre norsk kunst. Det er ikke bare Hertervig og Stoltenberg, som giver opdagerglæde. En kan gaa omkring og "opdage" nær sagt i det uendelige. Især bliver mindre betydelige eller mindre kjendte

malere stillet i et gunstigere lys end før.

Her er en række udmerkede billeder af den fine naturtilbeder, lysmesteren i norsk kunst, J. C. Dahl. Igjen glæder man sig over hans intime detaljstudier, hans ud-søgte behandling af stoffet, det vide udsyn, den høie luft i hans billeder. Og en bliver næsten glad over at se, hvorledes den gode Homeros ogsaa af og til har sovet og ofret til det banale. Forgrunden i det store billede med slæderne over fjeldet f. ex. hører med al sin tekniske færdighed til den aandløse form for kunst. Baggrunden, fjeldvidderne og luften er ogsaa i dette billede behandlet med Dahls mesterskab.

Og en anden mester som Fearnley kan en ogsaa glæde sig over. Hans sollyse, friske Italiabilleder, som vidner om en sprudlende naturalisme malt i al den romantiske stemning, fører med sig noget af det samme aandens veir som Dahls billeder. Det er jo to store naturdyrkere, før düsseldorferne dæmpede den norske naturfølelse med sin brune unatur. I denne korte almindelige oversigt over den retrospektive afdeling skal

jeg ikke komme ind paa enkelt-heder; kun skal jeg nævne, at man bl. a. vil have glæde af at fordybe sig i de malere, som grupperer sig om de tre store mestre, som Baade, Frich og Balke.

Ogsaa de to næste høvdingsskikkelser i norsk kunst, Gude og Tidemand faar man et godt indtryk af. Vi gjengiver idag et af deres fællesbilleder, det dramatiske "Bjørnøfiskerne". Med disse to malere seirede jo baade düsseldorferne (i deres bedste form) og romantiken for alvor i Norge. Der er mange gode billeder fra 40 til 70-80-aarene, düsseldorfertiden. Vi kommer gennem düsseldorfernes blide ynde, deres romantiske natur- og folkelivsskildring til en mørk grubler og sanddru skildrer som Sundt-Hansen paa tærskelen til den nye tid, da det friske natursyn igjen seirede i Norge.

Den retrospektive afdeling giver et overordentlig interessant udsyn over kunstudviklingen i Norge. Det viser sig ogsaa her at tid og skole er underordnet og at aand og personlighed er det væsentlige i bildende kunst.

* * *

Den merkelige maler, som er gjenopstaat paa utstillingen.

Et par erindringer om Lars Hertervig.

TT 26-5-14
Som bekjendt har utstillingen git anledning til, at maleren Lars Hertervig atter er dukket op av glemselen. Til utstillingens retrospektive avdeling har maleren Ødegaard fundet frem en række av hans eiendommelige og farverike landskaper.

Det vil ha interesse at læse, hvad en av hans gamle venner

skriver om ham:

Som ung kom Hertervig ind paa P. Aanensens malerverksted i Stavanger. Men Aanensen fik aldrig Hertervig til at delta i almindelig arbeide. Han vilde helst male billeder. Flere av de billeder som nu er utstillet i Kristiania er vistnok malet paa Aanensens verksted. Av og til fik man Hertervig til at lave dekoratio-

omhyggelige billede af Diriks foruden det koloristisk morsomme landskab »Lygten«. Marie

lede«, og Jørgen Sørensen, Vestre Akermaler.

Og en stanser længe foran en af de største maleriske begavelser, Norge har eiet, Halfdan Egedius. De bedste vidnesbyrd om hans ligesaa dygtige som stemningsbevægede kunst er de to billeder »Mari Klasen« og »Naar heggen blomstrer«.

Der kunde jo være grund til en indgaaende behandling af de næsten bare udelukkende udmerkede billeder, som findes af Otto Sinding, Kalle Løchen, Jensen-Hjell, Bratland, Ivar Lund og flere afdøde malere, som alle bidrager med en fin og karakteristisk nuance i det billede, som tilsammen danner den norske naturalisme. Men jeg kan i denne oversigt bare nævne dem og enkelte af de nulevende udmerkede malere som Berh. Hin-

med det eiendommelige, dekorativt virkende »Orangetræet«. Og forresten Uchermann, Cecilie Dahl, Nils Dahl, Eiebakke, Lars Eriksen, Otto Hennig, Aug. Jakobsen, Johs. Müller, Jakob Sann, Signe Scheel, Stadskleiv, Thorbjørnsen, Valstad, Gyda Voss og Ødegaard.

Gerhard Munthe og Kittelsen har sine egne rum.

Tegningerne, som egentlig tilhører denne imponerende og vakker virkende afdeling, har ogsaa et rum for sig. Denne fremragende kunstafdeling, som blusser af liv og kraft midt mellem romantikens blide ynde og nutidens raffinement, samler hver dag en mængde besøgende. Og den fortjener det.

* * *

Den moderne Kunst paa Jubilæumsutstillingen.

V. G. 26/5 18
Der er mange aar siden vi her i byen har hat en saa omfattende og en saa repræsentativ utstilling av moderne kunst, som den der for tiden holdes paa Frogner. Man forbauses næsten over at se hvilken uendelig rik begavelse der ligger hos saa mange av vore egne nulevende kunstnere. Der er væsentlig hos de ældre av dem en uendelig fin og personlig opfatning av form og farve, av mennesker og natur, som rent forbauser og betar, nu i denne tid da kunsten antar et mer og mer uper-

sonlig og kosmopolitisk præg.

Kunstverkerne er let og oversigtlig ordnet, og de forskjellige generationer er nøie avsondret fra hinanden. Dette gjør at man ved en vandring gjennom salene faar en fuldstændig kunsthistorisk utvikling av vor malerkunst i de sidste 30—40 aar, helt fra veteranen professor Chr. Krohg og til kunstens alleryngste barn, hans søn Per Krohg. Det er de to ekstremiteter i vor moderne malerkunst — repræsentanter hver for sin generation.

Det som virker mest betagende ved den ældste og kanskje i endda høiere grad ved den næstældste generation, er den uendelige mennesklighet som er det grundliggende i deres kunst. Hvert billede er som en verden for sig selv, der er en fylde av stemning og en lieksom saa bevist glæde over hvert kunstverk, saa man føler at maleren, som har skapt det, har indtil i sin inderste sjæl været betat og begeistret saavel for motivet, som for den kunstneriske skaperevne han har faat anledning til at lægge for dagen.

Det er vakre samlinger de av den ældste generation utstiller. Harriet Backer har et par av sine bedste kirkeinteriører, det interessante billede fra Gamlestua paa Kotbotn, nogen fine landskaper og et udmerket interiør fra Bretagne; Christian Krohg har billeder fra sine forskjellige perioder, men det forekommer mig, at man ikke rigtig gjennom disse faar det egte store brede indtryk av hans kunst. Der er ikke den stemning av kamp og seier, veir og vind som vi har været vandt til skal følge med navnet Christian Krohg. Hvorfor er der ikke et av hans mesterlige lodbilleder med paa utstillingen? et par av de andre mere moderne ting kunde godt været borte — de gir Krohgs væg et litt for tomt præg. Av Amaldus Nielsen er der blandt andet det fine og poetiske billede „Ensomt sted“ og Collet er udmerket representert med nogen av sine bedste vinterbilleder. Heyerdahl har ogsaa en stor væg for sig selv. For hvor bys mange fremmede gjester, som ikke fik anledning til at besøke mindeutstillingen i Kunstforeningen, maa det være særlig interessant, at se en saa rikholdig samling billeder av den koloristens mester som Heyerdahl var.

Efter disse og flere andre ældre, deriblandt Thaulow og Eilif Petersen, hvis glimrende kunst er æret og skattet av alle, kommer mellomgenerationen, som tildels er særlig godt representert; man har været pietetsfuld mot de døde — saaledes er der udmerkede billeder av Jørgen Sørensen, og av Kalle Løchen denne eiendommelige fantastiske kunstner med en saa rik begavelse, er der ogsaa fine og interessante ting. Karl Hjell-Jensen er representert med et litet interiør, derimot savnes billeder av Lorentz Norberg, Hjalmar Johnsen, og Skramstad, malere som man ved denne anledning burde ha forsøkt ogsaa at faa represen-

tert. Av den yngre generation har Egedius efterlatt sig saa mange fremragende billeder, at det ikke har været nogen vanskelig sak for juryen at arrangere en utstilling, som tilfælde viser hvad norsk malerkunst har tappt ved den talentfulde kunstners altfor tidlige bortgang.

Av de nulevende fra ottiaarene er professor Halvdan Strøm kvantitativt bedst representert; dog kunde, uten skade, flere av hans billeder utebli til fordel for dem av hans kolleger, som har maattet nøie sig med at faa med paa utstillingen et enkelt billede eller helt utebli. Hans ry som kunstner hadde intet tappt derved.

Oda Krohg, Skredsvig, Soot, Eiebakke, Holmboe, Sven Jørgensen har allesammen sine bedste billeder, derimot er flere av den tids kunstnere, som Wentzel, Diriks, Johannes Müller, Gudmund Stenersen, Uchermann, Th. Torgersen, Helga Reusch Ring, Ragnhild Thrane og flere andre yderst mangelfuldt, eller slet ikke representert.

Den nyere generation optar et par sale for sig selv. Der fin-

der man først og fremst Sohlberg, hvis eiendommelige billeder man har været nødt til formelig at isolere paa en væg; Onsager, Kavli, Folkestad, Astrup, Svarstad, Henrik Lund, Laureng, Tunold, Wigdahl, Ødegaard, Henrik Rom, Nyqvist, Niels Dahl, Sigmund Sinding, Sinding Larsen har allesammen tildels udmerkede billeder. Av de aller yngste har vi Ola Abrahamson og Per Krohg hvis eiendommelige billeder vækker en sterk, om ikke altid netop smigrende opmærksomhet.

Av de ældre avdøde maa jeg spesielt nævne Jakob Gloersen, som er representert ved figurbilleder „Doktorbesøk“ og ved et glimrende snebillede, som vel er et av hans allerbedste; Otto Sinding har ogsaa et par udmerkede ting, et sjøbillede og et fra høifjeldet; av Hansteen er der ogsaa gode ting.

Kittelsen har en sal for sig selv og det er en sand fryd at gaa der og se paa hans glimrende tegninger og stemningsfulde malerier. Likeledes er Munthes avdeling en hel liten eventyrverden for sig selv.

Alt ialt maa man si, at utstillingens avdeling for moderne kunst er en sukses — vel at merke for dem, som har faat bli med. Der har, som ved alle utstillinger, været megen misnøie med juryen, men man maa nok medgi, at den denne gang har været berettiget; den enkeltes naturlige lyst til at overtrumfe sine kolleger er blit imøtekomet paa en imellem yderst smakløs maate. Mange av de antagne kunstnere især av de ældre, er blit henviset til en „anden ophængning“ eller til utstilling i et andet lokale. Da er glansen og festen gaat av utstillingen og at de mange der hadde glædet sig til at delta i denne vor store nationale fest, heller trækker sine bil-

leder tilbake, end at være med paa et saadant kompromis er let forståelig.

En litt mere kameratslig og kollegial optræden av dem som har hat med saavel bedømmelse som ophængning av billederne at gjøre, vilde her ikke skadet, og utstillingens kunstneriske nivaa vilde heller ikke blit lavere derved. Naar pladsen ersaa indskrænket som her, gjælder det at gaa frem med takt og forståelse — det har rette vedkommende ikke gjort.

Kitty Wentzel.

DEN NORSKA KONSTEN.

Dagen (Stockholm). Norrsk konst 23/5 14

Den moderna avdelningen av norsk konst på jubileumsutställningen.

Av Pola Gauguin

I forna dagar, då det var en målars lott att först gå i skola, sedan premieras och därefter att bli berömd, drog största delen av de norska målarna till utlandet, helt naturligt emedan det varken fanns akademi eller offentliga utställningar i Norge. Man trampade ännu Parnassens slitna trappor, som förde till berömmelsen och till odödligheten, och många norska målare kom "odödlig" hem, där under mellantiden den stillsamme, intima målaren, vars fantasi hade förvildat sig i den norska naturen, till följd av god gammal tra-

dition hade dött på fattighuset. Men så kom 80-talet, denna i konsten så märkliga period, och med den förändrade den norska konsten helt och hållet utseende.

Det var våren, som kom — konstens vår — knopparna sprängdes, och de nya, friska och färgrika skotten slog ut på den gamla, nästan visnade stammen, fönstren slog upp, och vinden luftade ut den gamla ateljélufven.

I norsk konst är 80-talet icke blott en gränstolpe, det är helt enkelt början till den nya stora æran inom norsk konst.

Tradition och god smak hava icke fått insteg, hava icke fått tid till att utplåna de naturliga instinkterna, hava icke förmått kväva individualiteten i den norska konsten, som är så härligt fri från dessa ärevärdiga egenskaper, och jubileumsutställningen i Kristiania bär omiskännligt prägeln därav.

Om själva utställningen och dess karaktär har vunnit därpå vill jag icke yttra mig om här, men utställningen av målar-konst har i varje fall blivit förträfflig.

Huru lätt blir icke just en sådan jubileumspresentation elät och tråkig.

Tusentals hänsyn skola tagas, endast ordet rättvisa är nog för att kväva varje ansäte till frikt humör. Utställningen skall öppnas av konung och regering under kantater och tal, — farliga skär för en konstutställning.

Men ekären hava lyckligt klarats, och det är verkligen en utställning av konst, strålände och värfrisk och i alla högst grad personlig. Det är icke en samling tavlor, utan en samling av landets konstnärer, som utlämna sig själva och sina idéer, frigjorda och högväxta äska målarna här ljud för sig själva och de äro därför i alla bästa mening intima.

Trots de fjortons utträde och trots att ett par av de mest betydande och utpräglade norska målarna, bl. a. Munch, icke utställa, så giver den officiella konstutställningen ett förträffligt uttryck åt huru högt norsk konst står i våra dagar, huru egendomligt individuellt den har utvecklats sig, och huru nära den är bunden vid sitt lands sär-egna och starka natur.

Den norska konsten är norsk emedan konstnärerna äro sig själva, icke på grund av någon nationell affektation, därför är även och speciellt den norska moderna konsten så avgjort oavhängig av allt annat ur konstnärernas eget liv och deras livsvillkor.

Den bär prägeln av strid, strid för det måleriska idealet, strid för att sätta upp sin egen individualitet mot gott folks lumpna förargelse.

Med Munch i spetsen hava de unga konstnärerna nu väckt förargelse så länge att intresset samlat sig kring dem. Nationalgalleriet och jubileumsutställningen nu är ett gott vittnesbörd härom.

Utställningen är lika fördelad mellan äldre, nyare och modern konst, och här är ett litet drag, som är värt att lägga märke till: de gamla gudarna har den nyare tiden, hava de moderna målarna velat hedra genom att hänga dem ibland sig, ty nu existerar icke som förr den konstnärliga åldersgränsen i Norge. Med de gamla gudarna menar jag Christian Krogh och Heyer-

dahl. Av dessa når Krogh högst som konstnärspersonlighet, och hans utställning, som omfattar över 30 år, giver en ypperlig bild av vilken helgjuten personlighet han är, och med vilken ötrolig konsekvens han har arbetat, icke för berömmelsen utan för sig själv.

Huru sprudla icke hans allra senaste arbeten av konstantglädje, eller snarare skaparglädje, det är en festlig glans över det muntra lilla flickebarnet, som dansar runt i chemise och benkläder, än i färd med att draga på en strumpa, än knäppa en känga.

Det ligger nästan något symboliskt i att denne gamle mästares senaste arbeten äro sådana, en symbol för hans konst, som trots sin litterära benägenhet aldrig har blivit kvalmig, aldrig har blivit banal, utan har bibehållit sin djärva, friska pensel.

Christian Krogh är modern emedan han alltid har varit det och emedan han aldrig har blivit gammal. Modern — dvs. det nya, som överraskar.

Hans Heyerdahl är hans typiska motsats, tidigt berömd till följd av sitt medfödda mästerskap, beundrad och avgudad under en kort epok. Han liksom kan allting redan innan han börjar måla, men det har funnits stunder i hans liv, som hava gripit honom, då hans nerver hava givit honom intuitionen. Underbart känsligt och mästerligt målat är ett litet dampporträtt, och porträttet av Eilif Petersen äger en festlig glöd. Bilden av de två älskande, som taga avsked av varandra om morgonen i den lilla trädgården bakom muren är ett ypperligt prov på Heyerdahls sensibla konst på gränsen till sentimentalitet och sötma, som han så ofta har överskridit, men så sällsynt intim när den har lyckats. Han blev aldrig modern, men heller aldrig banal, han var sig själv och sig själv nog. Dessa två behärska avgjort den ena salen bredvid den moderna konsetens sal. Denna senare sal är säkerligen utställningens bästa. Bäst upphängd utan alltför mycket hänsynstagande till den enskilde konstnären i och för sig verkar den strålande och frisk. Det är något levande över denna sal, inga döda punkter, icke en fläck på väggen, som man icke har lust att granska. Den verkar enhetlig, icke emedan konstnärerna äro särskilt be-

släktade, utan emedan nästan varje tavla verkar så väl avvägd.

På den ena väggen hänger Sohlberg. Hans arbeten äro, målade med härfin delikatess, man skulle ibland kunna tro, att de äro utförda med passare och linjal. Allt är på det noggrannaste utfört, det vill säga, allt det väsentliga, ty Sohlberg inlåter sig aldrig på oväsentligheter och tror helt enkelt att han ser allting rent sentimentalt, som ett uttryck, utan att göra sig själv närmare reda för vad det är.

Det är en nervositet i hans målningssätt och en intensitet i hans sätt att se färgerna, som nästan hypnotisera.

Hans tavlor äro målade med en mäktigt djup och ren kolorit, tyst och högtidligt äro de kända; det förefaller som om man skrämde bort något i hans tavlor, om man talade.

Sohlberg liknar absolut ingen, han har nästan liksom skjutit upp ur jorden. En märklig man.

En annan säregen man är Nicolaj Astrup, Västlandets målare, som han kallas. Han är född i Västlandet, har vuxit upp i Västlandet, bor där, målar där; och skall säkerligen också en gång begravas på en liten västländsk kyrkogård i den fuktiga jorden. Hans tavlor drypa av väta liksom hans kolorit är mättad av fuktighet.

När solen tränger genom molnen stiger ånga ur jorden; ett vimmel av ängsblommor vänder sina leende ansikten mot solen och ser upp mot det lilla stycket himmel högt där uppe över fjället, som med sitt stora, nakna bröst genast är färdigt att tvinga varje moln ned i dalen, den lilla dalen, som är trött på regnet, men som icke kan undvara det.

I motsats mot dessa två målare verkar en man som Henrik Lund vid första ögonkastet kanske något yttig, men går man honom närmare in på livet skall man snart få se att bakom denna skenbara ytlighet ligger en nervositet och en konstnärlig energi, som framtvunga beundran.

Med en nervöst musikalisk instinkt uppfattar han snabbt och säkert, och med ett självständigt mästerskap återger han vad han vill. Hans porträtt, som aldrig mista sitt koloristiska värde i handgemänget med likheten, återgiva alltid hans syn på modellen och

— såsom i det vackra, känsliga porträttet av Hans Jøger — även hans kärlek till magnen.

En av de självständigaste begåvningarna är Bernhard Folkestad, en man med stor iderikedom. Hans dekorationer i Pellerius paviljong måste ses. Med en elegant och vacker penselföring samt med en rent förbluffande säkerhet har han behärskat några stora väggtytor, har skapat liv och liksom förvandlat varje centimeter plats till en rikedom av infall, utan att huvudmotivet ett enda ögonblick förlorar intresset. Jag tror att man måste se dessa dekorativa målningar innan man ser hans arbeten på utställningen, särskilt för att förstå, att mängden av hans motiv icke är något slags överlastning utan är ett utslag av hans rikedom på idéer.

Per Krogh är den ende av alla utställarna, som man icke vill karaktärisera såsom norrman. Hans tavlor verka övertygande, man förstår det allvar, förstår den spirituella skönhetsdyrkan, som skapat dem, och vackra äro hans arbeten, enkla i sin något stela rytin, de erinra mig om Talepou, ett oförståeligt epos, klangen förstår man, musiken som ledsagar, men meningen icke, och det behövs icke heller.

Helhetsintrycket av utställningen är att den norska konsten står högt i kraft av dess utövarers personligheter, icke i kraft av någon skola. Christian Krogh är icke för intet professor vid den norska akademien på en 5:e sal; han bildar minsann ingen skola; därtill är han för självständig och för god konstnär.

De fjortons utställning.

av Sigmund Sinding.

Såsom medlem i juryn för huvudavdelningen känner jag mig tyvärr förhindrad att skriva om denna samt overlåter därför detta åt andra, som stå fria gent emot denna avdelning.

Det blir en intressant kraftmätning mellan de två utställningarna, — den stora — och de fjortons särskilda grupp. Men kampen är mycket olika.

De fjorton äro kamrater och vänner, de stå varandra konstnärligt mycket nära. De hava uppfört sitt eget hus, där var och en av

deltagarna har lika mycket plats och god plats, sammanhängande plats.

Alla, som icke behövas för att få en god utställning, men som endast av idel rättvisa skola vara där för att vara representerade, de hör till den stora utställningen. Och ingenting drager mera ned väggarna i en utställning än medelmåttiga arbeten, — dessa som komma in under rubriken "Diverse". På den stora utställningen har det varit en vild trängsel av de

mest olika element, av stort och smått. De fjorton hava mätt ut sina fjorton stora goda väggfält innan de byggde huset.

Och det går icke efter förtjänst här i världen. Dessa fjorton, som med hån bemött sina kolleger, och som gärna hade dragit ännu ett par goda krafter över till sig, om icke ordföranden Christian Kroghs långmodighet hade sagt stopp, dessa 14 hava fått inrättad åt sig en lugn och trevlig paviljong, sitt eget lilla allra heligaste.

Redan husets yttre med Dagfin Weren skjolds dekorationer kring dörren visar: "Här bo vi. Vi ha inte en massa halva, hela, eller trekvarts förmåelser att dra på, — vi bo för oss själva, privat, — vi inrätta oss som vi vilja."

Och de hava inrättat det bra åt sig.

Alla platser äro ungefär lika goda och var och en av deltagarna har armbågsrum. Därtill stå deras tavlor bra mot varandra. Det verkar som en slutten och taktfast uppmarsch, ingen folkträngsel, som en stor utställning baserad på allmänt juryssystem måste bli va.

Deras målningar stå så bra tillsammans, att man kunde frestas att finna något socialistiskt över hela deras utställning. Där finnes disciplin. Det är som om de hade enäts om att icke måla några andra slags tavlor än sådana, som kunde hänga bredvid grannens.

Man kunde hava lust att kalla det fackföreningsmålning.

Och fackföreningens motto är: lysande utställningsväggar, och det har den i hög grad uppnått genom sin sammanhållning.

— — — I våra dagar börjar dock utveckla sig ett nytt slags konst, — — — utställningskonsten.

Det är nästan en förolämpning att säga att en tavla kunde hänga hemma på en vägg och skänka daglig glädje.

Norsk Kolorisme.

Fra Jubilæumsutstillingen.

Av

August Brunius.

Det vilde være for meget at si, at norsk Kunst, gammel og ny, i stort og smaat ligger aapen og klar for os i Jubilæumsutstillingen. Der findes Huller her som paa alle Utstillinger, omend ikke saa store som paa den Baltiske. Munch mangler. Vigeland mangler. Karsten mangler. Skulpturen er et Virvar av middelmaadig, famlende Kvasikunst, symbolistisk og realistisk. Denne Avdeling er samtidig den daarligst ordnede og gir en et komisk Indtryk av, at Ordneren er blit staaende i avmægtig Rædsel overfor det umulige Materiel. Kunsthaandverket taper paa, at Munthe har delt sig til to Sider, og at Frida Hansen er for sterkt fremtrædende med sin operamæssige Dygtighet til Mise-en-Scène. Der er utvilsomt Grund for baade Landsmand og Fremmed til i enkelte Dele av Kunstavdelingen at føle sig skuffet eller forbauset.

Men — der findes dog inden det rene Maleri tilstrækkelig meget til at gjøre Studier paa Jubilæumsutstillingen til et Minde, som varer. Den er netop paa sine svake Punkter et interessant Vidnesbyrd om den norske Kunsts Koncentration i det maleriske og det koloristiske. Men forøvrig vilde det være feilagtig at tale i sin Almindelighet om disse Maleres store „Dristighet“ eller „Friskhet“ eller „Ubundethet“. Der er som i anden skandinavisk Kunst en kultivert Tilbakeholdenhet ved Siden av stormende Temperament, Varme og Kulde om

hverandre; og omend Akademiet er et lykkelig ukjent Begrep, saa mangler det aldeles ikke paa en traditionsbunden Kyndighet og av og til Formpedanteri. Men det eiendommelige og heldige ved den norske Malerkunst synes at være den Likevegt, hvormed den har utviklet sig. I hver eneste Generation finder man de to kunstneriske Kontraster, som utfylder hverandre: Fastheten ved Siden av den maleriske Bløthet, Beregningen ved

Siden av det temperamentfulde. Vi har saaledes Cappelen ved Siden av den nyopdagede Hertervik, Wereniskiold ved Siden av Egedius, Krogh ved Siden av Munch, Wold-Torne ved Siden av Erichsen, Heiberg ved Siden av Sørensen. Gjennem et slikt Forhold opstaar der en Likevegt i Kunstlivet, som er et Tegn paa Sundhet og Rigdom. Hos to av Stormændene findes dog begge Træk, Formfastheten og den maleriske Saft inderlig forenet. Dahl og Krogh har den plastiske Sans karest utviklet; de vil ha en bestemt Legemlighet i Landskap og Figur; men paa den anden Side er de sjelden haarde og skematiske som Fearnley og Soot — formeget Malere til at bli forbenet?

Dahl og Krogh danner Glanspunktene i den ældre Malerkunst paa Utstillingen. Selve Begyndelsen til norsk Malerkunst er beskeden og famlende; men der trænges bare et Par Aartier til at forvandle Antydningerne til triumferende Monumentalitet i Dahls

Høifjeldslandskap. „Birken i Storm“ er for Nordmændene et Slags Nationalmonument eller idetmindste et nationalt Symbol. En Fremmed beundrer den pragtfulde Komposition, den patetiske Uttryksfuldhet, men finder ogsaa at Symbolerne paraderer en Smule, og rent koloristisk seet er Billedet mindre værdifuldt end mange andre av Dahl. Et av hans virkelig store Verker er det av Nationalgalleriet nylig indkjøpte Landskap fra 1842.

Dahls Kunst faar jo ogsaa sit Relief fra de mindre Forgjængere og Samtidige; men paa denne Utstilling

optræder der nogen hittil ukjendte Kunstnere, som utfylder Forestillingen om den første Tids Kunst. Blandt de litt træagtige Portræter i Sen-Empirens Norge blomstrer der frem en sjælfuld Kolorisme, ganske pludselig og uten Overgange som Monumentalmaleriet hos Dahl. Mathias Stoltenberg, en fattig, overset Bygdemaler er Manden. Hans smaa Portræter, ofte naivt fremstillet og en Face og svakt tegnet, er malt med et indtagende Floredrag, en Lethet og en Følelse for Farveværdierne, som er en senere Tids Opdagelse. Et Par av hans gamle Koner minder mig om Josephsons Kvindeportræter, og et andet av dem er av en saa indsmigrende blond Kolorit, at man skulde ville nævne Revoir. Men det blir jo ikke mere end Tillop. Han hører til de Ulykkelige, som i en mørk Tidsalder kvæles av trange Forhold og en almindelig Mangel paa Kunstsans. Landskapsmaleren Lars Hertervik er et andet forulykket Geni, død i 1902 paa en Sindsykeanstalt efter i mange Aar at ha ført en Skyggetilværelse. Han slaar i sine bedste Billeder en dristig Bro mellem gammelt og nyt Natursyn, mellem brunt Düsseldorferi og 90-Aarenes sjælfulde, Naturtolkning. Der er en Tone i hans Malerier, som ikke kan sammenlignes med noget

andet, en daarende Speiling i Vandet, et vidunderlig sølvagtig Lysspil gjennem og under Skyerne, som vidner om en egenartet Følsomhet overfor det indestængt drømmende i nordisk Natur. Han varsler om 90-Aarene ikke bare i norsk, men i nordisk

Kunst. Hans Linje blir fortsat av Egedius og Hauge, de tidlig hortgangne, i deres litt vage, tendre, inderlige og musikalsk gjennomtrængte Skumringer. Hele denne mere, paa Drømme og Associationer end paa Syn baserte Kunst føles særlig velkjendt for en Svensk og er vel hos os blit fortættet i stundom større Utstrækning, men har ogsaa git Anledning til en senere kraftesløs og utkokt Lyriskhet, et literært Præg, som nu i mange Aar har ligget tyngende, over vor Kunst. I Norge er heller ikke Skolen — hvis man vil kalde den saa — aldeles utdød; den fortsættes i haardere, knappere Form av Astrup, Laurang og Sandberg — hvilken sidste man skulde tro ved en Feiltagelse var kommet med blandt „De 14“.

En eiendommelig Form har denne Naturophøielse tat hos Schjølberg i hans emaljehaarde, Billeder, som dog nu er blit noget bløtere i malerisk Henseende uten at miste sin eiendommelige Storhet og Glans.

Hos Dahl dannet den nyvaagnede Nationalfølelse det opbyggende Underlag. Hos Christian Krohg har det været den sociale Medfølelse, det varmt menneskelige, som har stimulert og gjennomtrængt hans Malerkunst. Det er ofte blit til ren Literatur, og jeg vet ikke, noget kjedeligere i Kunst end hans „Kampen for Tilværelsen“ med dets fordringsfulde Moralisering og Kjæmpestorhet. Albertine er et herlig Maleri, men fortæller saa omstændelig Skikkelse, efter Skikkelse, at man mister den kunstneriske

Traad. Paa Utstillingen findes der ikke nogen saadan Distraktion; her er Maleren, den store Maler, bestandig ovenpaa og knuser med sin Magt. I „Flormaninger“ er Fortællingen med ypperlig Kunst holdt nede, saa at den bare føles som et Plus i Stemning. I „Mor og Barn“ likesaa. Det er et storartet opbygget og konstruert Billede, hvor ingenting smaat og tilfældig har trængt sig ind. Og ser man paa hele Krohg-Væggen i Sammenhæng, maa man si, at her er et av den store Malers Kjendemerker: i stort og smaat, i Skisse og færdig at beholde sin egen Form.

Likeoverfor Krohgs robuste Likevegt staar Eilif Peterssen og Heyerdahl som Overgangstyper, usikre, og vaklende; men deres Mission har været at gi den norske Kunst hvad den saa vel behøver: en dypere Forbindelse med gammel Kunstkultur, en Tilvekst i artistisk Kultur, som be-seires og fordypes med genial Vælde av Edvard Munch. Uten dem, og uten Thaulow vilde den norske Kunst før 1900 kanske ha virket for provinsielt eller nationalt indestængt. Eilif Peterssens historiske Malerier staar underlig isolert i norsk Kunst og har ingen direkte, Betydning for Kunstneren selv eller for andre. Derimot er Harriet Backers koloristiske Kunst ved Siden av Krohgs av sterkeste Virkning for norsk Kunst. Hun er selv gjennom sin utprægede Personlighet og sin Lærervirksomhet en Gjendrivelse, av Florestillingen om det dilettantiske, som nødvendigvis maa klæbe ved Kvinden som Kunstner.

Den frie, suveræne Touch vidner om en overlegen Begavelse; men Koloriten er mere sterk end fin, undtagen i Landskaperne, som ved Siden av Munthes gamle og nye forekommer mig at eie mest Likevegt, uten tilsat Stemning og anstrengt Lokaltoner.

I Kunsten efter 1900 er det europæiske Træk mest merkbart. Hos Kavli og Onsager kan man se en Linje fortsættes fra Thaulow: det er den samme Sans for Elegance og koloristisk Gourmanderi, med en Bismak av Pikanteri hos Kavli, og av en ædlere Sødme hos Onsager. Til dem slutter sig Henrik Lund, som Repræsentant for en haardere Impressionisme, let paa Haanden og overlegen Karakteristiker. Men paa denne Utstilling findes han neppø, i sin bedste Skikkelse, undtagen i Jæger-Portrætet.

Fra disse blir Overgangen til „De Fjorten“ ikke vanskelig. De er Kunsten med Fremtid, en levende, ekspansiv bevægelig Kunst. Men den, som gaar til dem med Forventning om at faa se særskilte Evner, som indbyrdes slaar hverandre ihjel, han blir skuffet; han vil finde, at paa nogen Undtagelser nær (allerede nævnt) enes de i en Samvirken, som er beundringsværdig og ganske sikkert uten Sidestykke i Sverige. Man staar i de tre Sale midt i en Farveakkord, som kan kaldes klassisk, fordi Effekterne er saa avveiet og balancert. Her er Fremtidshaab, sterk Tro og Rigdom — likesom i svensk Skulptur og svensk Arkitektur.

Allikevel er de helt forskjellige fra hverandre. Hos Werenskiold og Wold-Torne er det vanskelig at finde ut nogen Træk, som berettiger til Epitetet ultra. Det er allerinderst gammel og sikker Kunst, haard i Konturerne eller fint modellert, men samtidig løftet op i et høiere koloristisk Luftlag. Om ti Aar kommer disse Malerier til at føles ganske „altmeisterlich“; og man kan i Werenskiolds Portræt av Kronprins Olav se et slikt Pragtbillede som en god Gainsborough var før 1700-Aarene. Størst som Kunstner forekommer han mig i Landskaperne, som er friere og uten denne

pastelartede Tørhet, som klæber ved Portræterne.

Thorvald Erichsen har straks mere av den nye Tid, nervøst bevægelig, kameleonagtig; men dennegang ujevnt repræsenteret. Utstillingens Centrum er Henrik Sørensen, paa én Gang kraftig og vek og av en eiendommelig sammensat Norskhet. Adskillig i hans Kolorit forvirrer mig, f. Eks. disse Brytninger i graat og gult i Portræterne. Men i det Hele tåt har jeg Indtryk av, at hans rike og urolige Begavelse har fæstet sig paa en merkelig Maate, er blit moden og fortattet. Et Billede som „Paradiset“ er ingen Hverdagssak; og de som roper ut, at den nye Malerkunst er Kynisme og Sjælløshet, raader jeg tål at studere dette Maleri, hvor Komposition og Kolorit bæres av sjælfuld Stemning og religiøs Intensitet. Og hvor egte norsk føles han ikke i Dobbeltbillederne av de to Smaapiker.

De for mig nye Malere er de interessanteste Bekjendtskaper, Axel Revold og Per Deberitz. De har sterke Temperamenter, men mindre Originalitet end Sørensen; Revolds Kolorit er klingende klar, Deberitz's dyp og sammensat med en prægtig Tone i sort i hans store Akt. Revold gir i hvert Billede noget nyt. Jeg har ikke paa nogen nordisk Utstilling truffet paa en saa forbløffende Evne til at gaa videre, at ta nye Tak, at eksperimentere og næsten altid av Eksperimentet at faa ut et Kunstverk. Jean Heiberg er enklere, klarere, med en Trang til at reducere Problemet til et plastisk.

Rundt disse sterke Malere dannes der en mere letfattelig og blidere Ramme av Impressionisterne Jorde og Grande, mens Holbø hører til den tunge Stemningsnaturalisme, hvis Plads egentlig er utenfor „De Fjortens“ Idékreds. Thygesen synes mig

at lede over til disse Ungdommer fra Munch, hvis Aand nok er nærværende selv i den fantastiske Farvesymfoni, som vel ikke hadde faat denne Type uten Munchs Universitetsdekorationer. Det skal bli interessant at følge hans Utvikling.

Utstillingen gjør et samlet og kraftig Indtryk baade ved de enkelte Evner og ved Ensembles Rigdom og Samhold. Jeg har her ikke berørt den dekorative Linje i norsk Kunst, fordi den nu synes mindre betydelig end den Kolorismens Linje, den frigjorte Malerkunsts Linje, for hvilken Munch er det klareste og vældigste Uttryk. Det er ikke vanskelig at se, hvor Styrken ligger i norsk Kunst, og hvorhen den nærmeste Utvikling gaar.

Fra Jubileums- Utstillingen.

No

Didrik Grønvold.

Museum 11/11 25/9/14

Men hvad jeg nærmest kunde endnu ha noget at melde om, det var den retrospektive Malerutstilling.

Med ny Glæde saa jeg igjen de gamle Verker, som endnu i min Barndom var forholdsvis nye, men nu var med som Klassikerne, baade Gubes Marinebilleder, Astevolds Søteridyller, Arboes Heste paa Fjeldet og Asgaardskreien, Sundt-Hansens nitide og gjennomkomponerte Genrebilleder, Jakobsens og Munthes Winterlandskaper med mange andre, foruten Ottiaarenes veltfendte, bedste Verker.

Men det merkeligste var de gamle som var blit „opdaget“ og forsaavidt var blit nye.

Debattredaktør:**Erik Tornes**

Post: Aftenposten, Debattredaksjonen, Postboks 1, 0051 Oslo

KRONIKK**E-post:** kronikk@aftenposten.no
Maks. 6000 tegn inkl. mellomrom.
Legg ved portrettfoto.**DEBATT****E-post:** debatt@aftenposten.no
Hovedinnlegg: Maks 3000 tegn inkl. mellomrom. Legg ved portrettfoto.
Kortinnlegg: 400-1500 tegn.**Kronikker/debattinnlegg på nett:**aftenposten.no/meninger
• Aftenposten returnerer ikke artikler som blir sendt på papir.

Etter at krigen var slutt kom en rask etterkrigsboom, etterfulgt av en dyp krise i 1920-21. To år etter gikk vi inn i en omfattende bankkrise. Banktapene bare i 1923 utgjorde utrolig syv prosent av bruttonasjonalproduktet, dette er mer enn dobbelt så mye som tapene for 1991, selve annus horribilis under den siste bankkrisen. De viktigste årsakene lå i konjunktorene, de mange konkursene, og det voldsomme børsfallet som satte inn vinteren 1918. Børsen falt langt forbi verdiene fra 1914. Det skulle faktisk ta mer enn 50 år for børsens totalindeks inn på 1970-tallet var tilbake der den var i Bør Børsons glansdager.

En medvirkende årsak til krisen var nok pengepolitikken. Kronens verdi ble sterkt redusert som følge av pengeflommen og inflasjonen under krigen, til omtrent halvparten av gammel gullverdi. I 1920 startet Norges Bank arbeidet med å heve pengeverdien gjennom deflatorisk politikk. Dette la et veldig press på hele økonomien, særlig på dem som hadde gjeld.

Staten hadde selv blitt sittende i store gjeldsproblemer. Statsgjelden bidro nok til at myndighetene valgte å gå tilbake til gammel gullverdi. I den politiske oppvasen som fulgte etter vanstellet fra 1914 av,

var det ingen som ønsket å holde på den billige krigskronen for å gjøre statsgjelden lettere å bære.

Politikken for å få kronen tilbake til gammel gullverdi ble ført frem til 1928. Den restriktive pengepolitikken innebar at prisene skulle ned. Arbeidsgivernes forsøkte dermed å få lønningene regulert nedover, men møtte motstand i fagbevegelsen. Dette ga opphavet til mange bitre og langvarige arbeidskonflikter.

Også de mange bedriftskonkursene og særlig tvangsauksjonene på bygdene var knyttet til den økte reelle belastningen av gjeld, forsterket av sviktende inntekter.

Krisens langvarige virkninger

Var det så ingen som kom godt ut av krisen? Vel, de med oppsparte midler kom bedre ut når pengene ble mere verd. Hvis de da ikke hadde pengene i en av bank som gikk over ende, og det var de aller fleste. For heller ikke sparene ble spart når tapene i store konkurser skulle dekkes.

De med fast stilling kunne oppleve et sterkere prisfall enn lønnsfall. Hvis de ikke mistet jobben underveis. Bedrifter gikk konkurs, og den forgjeldede staten førte til harde kampanjer for å presse statens utgifter ned. En mengde statsorganer fikk en kraftig redusert virksomhet, og statsansatte ble sagt opp i stort monn.

Da den store krisen som fulgte av Wall Street-kræsjet i 1929 kom til Norge et par år senere, fortsatte staten å kutte i offentlige budsjetter. Arbeiderpartiet gikk til valg i 1933 på et program om å få «hele folket i arbeid». Historikere og politikere har skrevet mye om hvordan partiet var inspirert av Keynes og professor Ragnar Frisch her hjemme, og ville budsjettere med underskudd, for å stimulere etter-spørsele i økonomien.

Men det er skrevet mindre om hvordan politikere som Oscar Torp og Johan Nygaardsvold, som også husket første verdenskrig, med fasthet prioriterte å nedbetale statlig gjeld når de i 1935 kunne danne regjering. Da fortsatte de trofast og uførtødent opprydningslinjen helt frem til den nye krigen brøt ut.

Historiens lærdommer

I etterkrigstiden bidro minneproduksjonen om 20-årene til at Norges Banks betydning ble sterkt begrenset, ettersom bankens sjef, Nicolai Rygg, fikk en sterk og selvstendig rolle i gjennomføringen og begrunnelsen for pengepolitikken.

I offentligheten var skepsisen til banker, krav om lave renter og skattemessig billige lån (det har vi fortsatt), og ikke minst en frykt for gjeld, en arv fra den første krigsøkonomien.

Hva kan vi lære av denne historien? Min lærer Francis Sejersted forklarte fra tid til annen at vi ikke måtte tro vi kunne lære av historien. Kontekst og sammenhenger endrer seg alltid, slik at vi vanskelig kan overføre én fast regel eller ett prinsipp fra en epoke til en annen. For eksempel fra rådet foreldre 1960- og 70-årene sine barn å stifte nye gjeld for å kjøpe bolig fordi de husket hvordan det gikk i 20-årene. Det var stort sett dårlige råd.

Men, som Sejersted alltid supplerte den første læresetningen med, så har vi ikke noe annet enn historien å lære av. Og selv om vi altså ikke vet nøyaktig hva vi i dag kan lære av årene fra 1914, er det alltid noe å ta med seg. For dagens oljerike Norge er antagelig den viktigste innsikten at det er i tider når bekymringen er minst og oppgangen raskest, at fallhøyden også blir størst.

Kunst. En kunstkritiker kan i likhet med næringslivsjournalister ikke ha interesser i selskaper som omtales.

Kunstkritikkens hellige skrift

Debatt

Dag Solhjell
kunsstosolog dr. philos

Kunstverk er både åndsverk med kunstnerisk verdi og varer med økonomisk verdi. Det hører med til kunstens uskrevne regler at kunstkritikere bare bedømmer den kunstneriske verdien. Derfor trekker ikke kunstkritikere inn prisen på kunst i bedømmelsen av dens kvalitet, ved for eksempel å skrive «gode kunstverk, men prisen er for høy», eller «dårlige kunstverk, men siden prisen er så lav, er det allikevel et godt kjøp». Kjøpere og samlere må derimot foreta slike avveininger.

Pris og kvalitet

Private gallerier og kunstauksjoner er steder der forholdet mellom pris og kvalitet fastsettes. Også Aftenposten kan gjøre slike vurderinger. Men det er galt når avisen setter sin faste kunstkritiker Kjetil Røeds inn i en sammenheng der lesere må tro at det er han som har avveid kvalitet og pris på kunstverk. Han måtte da også klargjøre at det ikke er han som har gjort det, men redaksjonen.

Kritikeres vurdering av kunstnerisk kvalitet har imidlertid økonomiske konsekvenser for kunstverkenes om vare, kunstneren som næringsdrivende og galleriene som forretning. En god kritikk bør føre til at kunstneren får høyere priser, økt salg, flere og større stipendier, flere utstillingstilbud, flere innkjøp til kunstmuseer og større interesse hos andre kritikere, og at galleriene får

større fortjeneste, tilbyr sine kunstnere bedre økonomiske betingelser for å stille ut, kan argumentere bedre for økt offentlig støtte, og får flere kritikere på besøk til sine utstillinger. En dårlig kritikk bør ha motsatte virkninger.

Leserne må vite

Det er fordi kunstkritikk har slike virkninger, at leserne må vite at kritikeren ikke selv har egeninteresse i dem. Kunstkritikere har svekket troverdighet hvis de samtidig er kuratorer som velger ut kunstnere til utstillinger, skriver katalogforord med sympati for bestemte kunstnere og deres utstillingssteder, sitter i juryer som bedømmer kunst, eller samarbeider med kolleger som har kuratert utstillinger de kritiserer. Det samme gjelder kritikere som er kunstnere som stiller ut sammen med andre kunstnere hvis utstillinger de kan skrive kritikker av. Eller de har stilt ut på gallerier hvis utstillinger de skal kritisere eller søke om utstillingsplass ved, er involvert i utsmykkingsoppdrag hvis resultater skal bedømmes kritisk, eller sitter i en stipendiekomité som skal tildele stipendier til kolleger.

En kunstkritiker bør heller ikke bedømme utstillinger som er sponset av sin egen oppdragsgiver. En kunstkritiker kan i likhet med næringslivsjournalister ikke ha interesser i selskaper som omtales.

Det er en kulturredaksjons oppgave å være seg bevisst forskjellen på kunstverks åndsverdi og vareverdi, og å beskytte sine kritikere mot det inntrykk at de blander de to sammen.

Pave Frans og forandring

Det er lett å følge Ola Tjørhom i skuffelsen over hvordan pave Johannes Paul II og Benedikt XVI førte kirken i konservativ retning (Aftenposten 20. desember). Men når Tjørhom heller ikke har tro på pave Frans og etterlyser at «den liberale offentlighet» skal «gjennomskue» ham, overser han en helt avgjørende endringsmekanisme: Frans gir rom for åpen meningsbrytning som på sikt vil styrke de progressive kreftene i kirken.

Frans står for en ganske tradisjonell teologi og et konservativt moralsyn, men han er troverdig når han sier at engasjement for de fattige, for miljøet og for fred er kirkens viktigste oppgaver. Å hegne om den tradisjonelle læren i de store stridsspørsmålene knyttet til kjønn, seksualitet

og samliv har ikke samme prioritet som før. Konservatisme er ikke nøkkelen til en kirkelig karriere.

Det forandrer kanskje ikke så mye for Tjørhom og andre som aldri har vært redde for å tale Roma imot. Men blant de mange som i det stille har ønsket en ny utvikling, skaper det tro på at endring er mulig. Frans gjennomfører ikke dramatiske reformer, men han skaper det rommet ledere på lavere nivåer trenger for gradvis å styre kirken i en ny retning. Hvis Frans, som nettopp fylte 78, får beholde kreftene i noen år fremover, kan styrkeforholdet mellom fløyene i Den katolske kirke bli varig endret.

Vebjørn L. Horsford
stipendiat, Det teologiske fakultet, Universitetet i Oslo

» For dagens oljerike Norge er antagelig den viktigste innsikten at det er i tider når bekymringen er minst og oppgangen raskest, at fallhøyden også blir størst.



Bokhandlerprisen. Forfatteren Lars Mytting får årets bokhandlerpris for romanen *Svøm med dem som drukner*, melder NRK. Les saken på ap.no/kultur

Politisk drama. Skuespillerne snudde i betent konflikt etter råd fra Sidsel Wold. Les saken på ap.no/kultur

Hva nå. Makt og innflytelse utøves ikke bare på scenen. Det bør kunstnere ta konsekvens av.

Kunsten å søke makt



🗨️ Kommentar

Torstein Hvattum

Kommentator

Jeg slutter ikke å undres over kulturinstitusjonenes manglende evne og vilje til å sikre mangfold i beslutningsprosessene. Det er noe paradoksalt i situasjonen: Kultur kjennetegnes på sitt beste ved dristighet, kraft til å provosere, lyst til å sprengre grenser og stille spørsmål ved vedtatte sannheter. Når skuespillere, musikere, forfattere og billedkunstnere tar oss med ut i ukjent terreng og utfordrer konvensjoner og selvtilfredse maktutøvere, fyller kulturen den viktige samfunnsrollen vi trenger den i.

Lær av næringslivet

Hvorfor bidrar ikke det samme brede spekter av kulturaktører fra ulike sosiale og etniske lag til slagkraftige, bredt sammensatte styrever? Hvorfor uteblir mangfold og variert kulturell erfaring i rommene der penger fordeles, repertoar diskuteres, kolleger ansettes og kunstneriske retninger staves ut? Jeg nekter å akseptere de gamle, fordomsfulle forestillinger om at kunstnere og kulturutøvere i sin alminnelighet er mer opptatt av å realisere kunstneriske

ambisjoner enn å påvirke strukturer og maktfordeling i samfunnet.

Mangfold er et stort og imponerende ord. Kulturminister Thorhild Widvey tar det i bruk når hun kommenterer rapporten. Hun gjør klokt i å avvise kvotering som virkemiddel. Og hun har rett når hun påpeker at kulturlivet har mye å lære av næringslivets evne til å profesjonalisere styrene. De store selskapene er multinasjonale, og de har behov for styremedlemmer fra ulike land og kulturer.

Like hoder tenker fantasiløst likt. Derfor trengs impulser fra engasjerte mennesker med variert kulturell bakgrunn når viktige beslutninger skal tas. Det følger en enorm utvikling med mennesker som har en fot i to kulturer. Enten det dreier seg om teknologinvesteringer i Asia eller kunstnerisk fornyelse ved Rogaland Teater.

Mangfoldsåret

For seks år siden hadde vi et kulturelt mangfoldsår. Et gedigent, politisk prestisjeprosjekt. Det sto ikke på ambisjoner og fine ord da daværende kulturminister Trond Giske presenterte opplegget. Alle gode krefter skulle bidra til nyskaping i hele kulturfeltet. Kulturelt mangfold skulle bli et markant trekk ved norsk kulturpolitikk.

Mye er skjedd. Heldigvis. Artister, kunstnere, kulturbærere fra etniske minoriteter inntar stadig nye arenaer. De bidrar tydelig og engasjert til speilingen av det multikulturelle Norge. Men i styrerommene er det fortsatt forstemmende blanda-hvitt.

Hvorfor lykkes vi ikke i å trekke den fargerike bredden inn i maktens korridorer, Trond Giske?

torstein.hvattum@aftenposten.no
twitter.com/torsteinhvattum



OSLO
JAZZ
FESTIVAL

GREGORY
PORTER

Oslo Jazzfestivals åpningskonsert
i Den Norske Opera & Ballett
10. august 2015 kl. 18.00

Billetsalg: operaen.no eller tlf. 21422121

www.oslojazz.no



Thommesen, Karen

Fra: Ingvild Krogvig <ikrogvig@gmail.com>
Sendt: 21. oktober 2014 17:49
Emne: Re: Ang. definisjon av kunstkritikk

Hei Siri,

Jeg er litt usikker på hva du ønsker svar på. Kunstkritikken er en diskurs hvis historie skriver seg tilbake til tidlig på 1700-tallet, og som ikke lar seg redusere til en definisjon. Hvis det du lurer på er om nettstedet Kunstkritikk operer med noen bestemte parametere for kritikk som er satt på trykk i en formålsparagraf eller et program, så er svarte nei.

Vennlig hilsen,

Ingvild Krogvig
Ansvarlig redaktør / Editor-in-chief
Kunstkritikk

Wergelandsveien 17
N-0167 Oslo
ingvild.krogvig@kunstkritikk.no
+ 47 986 21 370

www.kunstkritikk.no
www.kunstkritikk.dk
www.kunstkritikk.se
www.kunstkritikk.com - International Edition

2014-10-17 19:19 GMT+02:00 Ingvild Krogvig <ikrogvig@gmail.com>:
Hvis det er sammen wolland som er informasjonssjef hos Riksantikvaren bør nok jeg gjøre det. Men det får vente til mandag.

Offisiell definisjon... jezees.

Ingvild Krogvig
Ansvarlig redaktør / Editor-in-chief
Kunstkritikk

Wergelandsveien 17
N-0167 Oslo
ingvild.krogvig@kunstkritikk.no
+ 47 986 21 370

www.kunstkritikk.no
www.kunstkritikk.dk
www.kunstkritikk.se
www.kunstkritikk.com - International Edition

17. oktober 2014 kl. 13.50 skrev Mariann Enge <mariann.enge@gmail.com>:

Eh...? Rart spm. Vil du svare, eller skal jeg?

M

----- Videreendt e-post -----

Fra: **Siri Wolland** <siri.wolland@getmail.no>

Dato: 17. oktober 2014 kl. 13.44

Emne: Ang. definisjon av kunstkritikk

Til: post@kunstkritikk.no

Hei,

Jeg lurer om Kunstkritikk.no har en (offisiell) definisjon av kunstkritikk?

I tilfelle hva er det?

På forhånd takk for svar.

Beste hilsen Siri Wolland

--

Mariann Enge

Agathe Grøndahls gate 47

0475 Oslo

Mob. 98 11 53 29