

LEANGKOLLEN 2014

Hva ser vi i krystallkulen - om trender

Den lille og store muligheten - fremtiden i kunsten

Krystallkulen er valgt som metafor for årets konferanse. Et bilde på ennå ubesvarte, eller stadig tilbakevendende spørsmål innen et av menneskets mange erfaringsområder, preget av mye lidelse og utmattende relasjoner. Kunsten har kanskje ikke gjort så mange forsøk på å gi fremtiden konkret innhold og form, men den har hatt en evne til å fange tendenser og synliggjøre muligheter, ikke minst i vår forståelse av mennesket. Dette blir den røde tråden i denne lille fremstillingen. Den begynner i lyrikken, i de knappe verselinjenes evne til å gripe det essensielle.

For følelsesmessig turbulens, intense grublerier om galskap og årsaker til egen psykisk lidelse, preget lyrikeren Olav H. Hauge gjennom året 1965. Han var også forelsket, og følelsene og tankene om fremtiden og veien videre, ordla han i diktet, *Du var vinden*:

*Eg er ein båt
utan vind.
Du var vinden.
Var det den leidi eg skulde?
Kven spør etter leidi
når ein har slik ein vind!*

Senere i livet skrev han:

Ein byggjer og byggjer. Ikkje på fjell, ikkje på sand, men i lause lufti ein stad inni framtidi. Til ein vert så gamal at ein skynar at ingen ting av det kan verta røynd. Då vender ein augo og tankane attyver, og byggjer og byggjer det som kunde vore.



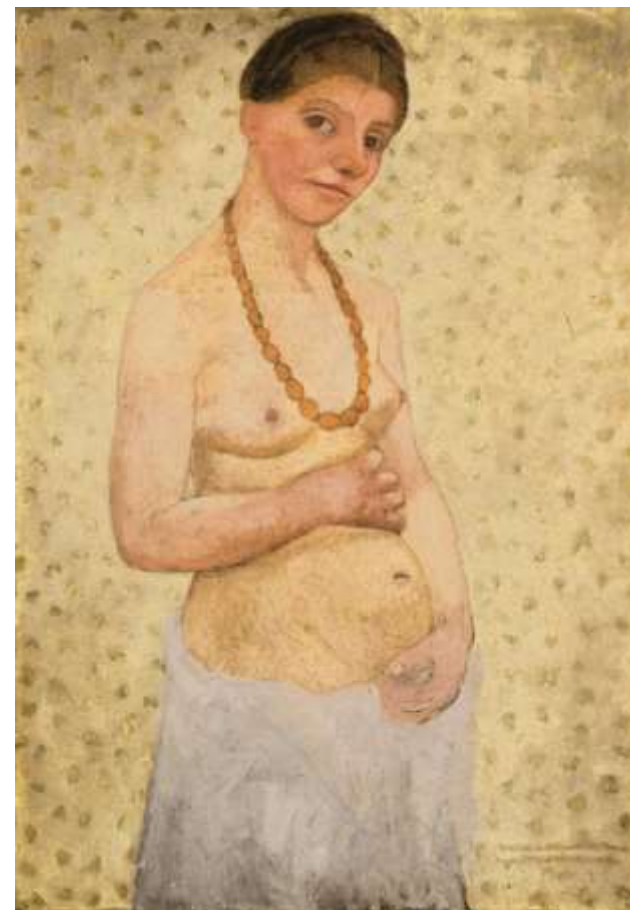
Olav H. Hauge

I den tyske landsbyen Worpswede malte Paula Modersohn-Becker dette portrettet av seg selv i 1906. *Selvportrett, 30 år, 6. bryllupsdag*. Modersohn-Becker betraktes som en av de første kvinnelige modernistene i kunsten. Hun malte innenfor flere sjangre, men er kanskje mest kjent for sin transformering og nyskaping av den kvinnelige akten. Som i dette selvportrettet, hvor hun har fremstilt seg selv som gravid og delvis avkledd. Kvinnene fikk adgang til kunstakademiene på slutten av 1800-tallet, men det gikk ennå mange år før de fikk tegne etter naken modell, slik deres mannlige kolleger alltid hadde gjort.

Den nakne kroppen har i kunsten gjerne inngått i en tradisjon som estetisk objekt, med idealiserte former og proporsjoner. En alminnelig, gravid kvinnekropp var et meget radikalt motiv tidlig på 1900-tallet og brøt med tradisjonelle representasjoner, slik disse, av naturlige grunner, var blitt sett, fortolket og gitt form av den mannlige kunstneren.

I dette selvportrettet, som viser henne tilsynelatende gravid og med et ravgult smykke rundt halsen, holder hun betrakteren fast i et direkte og åpent blikk. Refleksjonen av det objektiviserende blikket, er fraværende i dette portrettet. Det er kunstneren som ser, som uten sjenanse, og kanskje med både undring og stolthet, henleder vår oppmerksomhet på kroppen som noe subjektivt eiet og som mulighet for den ytterste mulighet, nytt liv.

Jeg vet at jeg ikke kommer til å leve så lenge, skrev Modersohn-Becker, [...] og hvis jeg bare har malt tre gode bilder, så skal jeg gladelig reise herfra med blomster i hånden og håret.



Paula Modersohn-Becker, *Selvportrett, 30 år, 6. bryllupsdag*, 1906

Modersohn-Becker fødte en datter, Mathilde, 2. november 1907.

Barnet har historisk sett vært omfattet med skiftende forestillinger, men elementer av sårbarhet, utsatthet og avhengighet synes alltid å ha vært til stede. Innen vår kristne kulturkrets bidro dogmet om arvesynden til å gjøre nyfødttiden spesielt sårbar idet barnet, gjennom sitt slektskap til det første syndige mennesket, selv var syndig og dømt til evig fortapelse uten frelsen i dåpen.

I siste halvdel av 1300-tallet endrer perspektivet på det nyfødte barnet seg i retning av en ny hengivenhet, bl.a. inspirert av den hellige Birgitta og hennes åpenbaringer. Disse omfattet også å være vitne til Jesu fødsel. I sine tekster formidlet hun opplevelsen av å ha sett barnet Jesus gjennomlyst og uten lyter. Men det gråt, det skalv av kulde, det strakte armene mot moren for å søke nærhet og varme, og delte slik betingelser og skjebne med ethvert nyfødt menneskebarn.

Denne hengivenheten for spedbarnet reflekteres også i kunsten, som hos Georges de La Tour, *Det nyfødte barnet*, malt i 1648. Det viser et reivet spedbarn, gjennomstrålet av lys, og omfattet av kvinnenens beskyttende, men også nærmest forbeholdne gester. Barnet er immobil, stille og i en søvn som ikke bare prefigurerer, varsler døden, men som også står den nærmest, i denne mest sårbare av menneskets tilstander.

Georges de La Tour, født i Frankrike i 1593, ble i økende grad trukket mot scener der stearinlyset som eneste lyskilde skapte en atmosfære av nærmest overjordisk ro, som i dette bildet. La Tour var helt glemt over en periode på nærmere 300 år etter sin død, inntil hans stil ble gjenkjent i flere bilder tidlig på 1900-tallet.

I hvilken utstrekning barndomserfaringer gir form og innhold til senere kunstneriske uttrykk, vet vi ikke, men vi søker ikke sjelden slike



Georges de La Tour, *Det nyfødte barnet*, 1648

sammenhenger. Den biografiske tolkningstradisjonen har ofte gjort seg gjeldende i vår forståelse av visuell kunst.

Modersohn-Becker opplevde i en alder av ti år å være vitne til at en kusine, under lek, ble levende begravd i et sandtak. Hennes mange bilder av barn reflekterer ofte en dyp respekt for deres blotte nærvær. Edvard Munch vendte stadig tilbake til enkelte for ham sjelsettende opplevelser knyttet til tap av kjære, en mor og en søster, i barne- og ungdomsårene. Hans erfaringer var på ingen måte enestående på denne tiden, men han hadde en evne til å ikle dem et visuelt uttrykk som også gjorde erfaringene gjenkjennbare og tilgjengelige for andre. Det var også en viktig agenda for hans kunst. Han ønsket å forstå livet og dets mening, og også hjelpe andre til å få seg forklart sitt eget, som han uttrykte det. Munch visualiserte menneskesinnet i dets ulike fremtredelsesformer, ofte i randsonen av det eksistensielt utholdelige. Det omfattet også barnet.

Et eksempel på dette, er *Pubertet*. Bildets tittel antyder at vi er betraktere til en av livets mange overganger. Den emosjonelt sårbare bevegelsen fra barnlig uskyld til en våknende reflektert selvbevissthet. Denne bevegelsen Søren Kierkegaard beskrev som "det kvalitative sprang", "den ængstende Mulighed af at kunne", bevisstheten om friheten som ligger i valget som mulighet. Vi vet ikke om det var Munchs intensjon å visualisere denne bevegelsen, men det er et bilde som reflekterer at noe for alltid er forandret. Barnets naive posisjon er ikke lenger tilgjengelig i den form den inntil nylig kunne gripes.



Edvard Munch, *Pubertet*, 1894-95, 151,5 x 110 cm

Historikeren vektlegger betydningen av å kjenne fortiden for å forstå samtiden. *Nighthawk*, av den amerikanske kunstneren Edward Hopper, tar oss tilbake til en scene malt i 1942 fra en nattåpen kafé i et urbant miljø. Det er et stille, introspektivt bilde. Ingenting skjer i omgivelsene, gatene er tomme, menneskene tydelige og adskilte, nærmest gåtefulle. Likefullt fremstår bildet som fylt av dynamisk kraft.

Vi er som betraktere utenfor blikket til de personene Hopper maler. Han har helt fjernet observatøren fra det observerte. Vi ser uten selv å bli sett. Ingen stiller seg heller til skue eller krever at vi ser dem. Personene er henfalne i tanker, kontemplative. Fraværet av en fortelling, gir bildet og scenen en nærmest universell kvalitet, som overskrider tid og sted. Det er et bilde på sinnsstemninger, visualisert gjennom fysiske omgivelser.

Bildet engasjerer ved det som er fraværende, ved det som ikke eksponeres. Og det er i dette rommet vi ser, og den enkelte trer frem.

Det er et bilde som utfordrer vår tids tendens til å ville avprivatisere enkeltindividet og mangfoldiggjøre det for allmenn beskuelse og evaluering. Hoppers natthauker minner om en annen relasjonell mulighet, en som igjen lukker seg mer om seg selv.

Spranget er stort til *Medusas flåte*, malt av den franske kunstneren Théodore Géricault i 1818-19. Det er historien om et skandaløst skipsforlis utenfor kysten av Senegal, forårsaket av tragisk inkompetanse hos skipets kaptein og halvhjertete redningsforsøk da katastrofen inntraff. Skipet Medusa, nytt og flott, traff et skjær i sol og stille vær. Noen overlevende tilbrakte 14 dager på en flåte og fortalte etterpå sin historie.



Edward Hopper, *Nighthawk*, 1942

Géricault har komponert bildet som to diagonalt kryssende akser. En håpløshetens akse beveger seg fra den døde kroppen i høyre billedhjørne, via mannen som støtter hodet tungt mot hånden, mens han holder fast på den nakne kroppen, og til bølgen som bygger seg opp bak seilet og hvert øyeblikk vil kunne knuse flåten. En mulighetens akse beveger seg fra den døde kroppen i venstre billedhjørne, via en lysende linje av menn som strekker seg fram- og oppover, og som kulminerer i skikkelsen som løftes på andres skuldre og vinker på hjelp mot et skip i horisonten. De ble reddet. Géricaults betoning av det truende og potensielt ødeleggende, er bl.a. blitt knyttet til hans eget liv og personlige tap av nære relasjoner.

Andre ganger kan mulighet i kunsten ligge i mer subtile aspekter ved bildet, som i Gustave Courbets *Steinhuggerne*, malt i 1849. Han var en av grunnleggerne av realismen i kunsten, og reagerte sterkt på at man innen europeisk malerkunst fortsatte å gjenbruke gamle klassiske motiver i stedet for å fokusere på de aktuelle samfunnsforholdene, bl.a. utnyttelsen av den menneskelige arbeidskraften i den begynnende industrien.

Med *Steinhuggerne* ønsket Courbet å informere massene om de grelle forholdene mennesket måtte arbeide under. Han hadde sett disse to på veien, og skrev til en venn at "det er sjelden man finner et uttrykk for slik total elendighet". Bildet viser en gutt og en voksen mann, som sliter med å knuse stein med enkle redskaper og håndkraft.

Courbet maler med en uttalt detaljrikdom som fjerner ethvert element av noe romantisk i motivet. Dette understrekes av fargenes monotoni, men kanskje viktigere, av den empatiske måten Courbet maler skikkelsene på, en refleksjon av hans sympati for de vanskeligstilte.



Théodore Géricault, *Medusas flåte*, 1818-19, 4,9 x 7,2 m

Men det er bildets størrelse som virkelig utfordret datidens konvensjoner, idet Courbet brukte det store formatet, som var forbeholdt den høyeste sjangeren i malekunsten, historiemaleriet, til å vise livet til arbeiderklasse og fattige landarbeidere. Bildet er 2,5 langt og 1,6 m høyt.

Steinhuggerne gjenspeiler Courbets avsky over et system som utnyttet mennesker som var for svake og uegnet til arbeid. Ved å synliggjøre med hvilken pine og hvilket strev de utførte dette, ville han også vekke medfølelse og skape endringer for de underprivilegerte.

Noen år senere, i årene 1870-1873, malte den russiske kunstneren Ilya Repin et av sine hovedverk, *Jektedragerne på Volga*. Det er malt i en realistisk tradisjon og uttrykker, som mange av Repins verk, stor psykologisk dybde. Bildet viser 11 menn som drar en jekt oppover elva Volga. De er i ferd med å kollapse av utmattelse under byrden av sitt arbeid som menneskelige trekkdyr. Til tross for dette, har alle bevart sin individuelle karakter, en gjenspeiling av den store respekten Repin hadde for deres individualitet og indre verden.

Blant disse fillete, brunbarkede og lutende mennene, er det én som skiller seg ut, plassert i bildets sentrum. En ung lyshåret mann i klær mer fargerike enn de andres. Hans holdning er oppreist og stolt, og hendene griper rundt reimene, som for å løse seg fra slaveriet som har brukket de andre ned. Blikket er rettet utover elven, mot en annen fremtid, hans fremtid?

Repins arbeid er både en hyllest til arbeidernes verdighet og styrke, og en sterk og emosjonell fordømmelse av dem som tillot slikt umenneskelig arbeid. Dette understrekes ytterligere av dampen som stiger opp fra en



Gustave Courbet, *Steinhuggerne*, 1849, 165 x 257 cm



Ilya Repin, *Jektedragerne på Volga*, 1870-1873,

båt i det fjerne, og som forteller at det var mulig å forflytte jekten via motorisert kraft, men billigere å bruke mennesket.

Vi nærmere oss slutten på denne lille presentasjonen, som har beveget seg fra muligheten i det lille, men enestående formatet, det ennå ufødte barnet, til den store muligheten om en annen fremtid ved nyvinninger innen vitenskap og omveltninger i samfunnssystemer.

Finnes det også muligheter bortenfor muligheten, der vår erfaring og erkjennelse ikke kan ta oss? Det er et spørsmål som rommer uendeligheten, og angsten, i all sin forholdsløshet.

Francisco Goya (1746-1828) var en meget allsidig spansk maler, bl.a. kjent for sine særegne portretter av den spanske kongefamilien (Karl IV, 1800) og en særegen opptatthet av det makabre, slik dette bl.a. kom til uttrykk i en rekke etsninger i serien *Krigens redsler*. I 1783 utviklet han en sykdom som gjorde ham helt døv, noe som ytterligere antas å ha forsterket hans oppmerksomhet mot det grusomme.

Mot slutten av sitt liv flyttet Goya til et gårdshus utenfor Madrid ("Quinta del Sordo"), der han malte en serie bilder direkte på murveggene, de såkalte *Pintura negras*, *De sorte bildene*. De ble malt for hans egen fornøyelses skyld og var aldri ment for noen offentlighet. De omfattet skremmende bilder som *Saturn* (1820), som bokstavelig fortærer sitt avkom, men også dette, og kanskje det mest gåtefulle, *Hunden* ("Perro semihundido").

Tolkningene av dette bildet har vært mange. De får hvile. Goya har malt hodet til en liten hund i et udefinerbart landskap. Delvis nedsunken stirrer den inn i tomheten.



Francisco Goya, *Hunden*, 1820-1824

Vi vet ikke hva *Hunden* betyr, men den beveger på måter bortenfor fortellingen, der teksten ikke strekker til.

Tre uker etter at datteren kom til verden, døde Paula Modersohn-Becker av emboli. Hennes tanker om egen fremtid gikk i oppfyllelse, også forutsetningen for at hun gladelig kunne reise herfra med blomster i hånden og håret: hun laget ikke tre gode bilder, hun laget mange.

Men kanskje er dét som likevel berører mest i hennes kunst det at hun viste oss tankene, følelsene, klokheten der den vanligvis ikke var å finne i kunsten, hos barnet.

Så jeg avslutter med dette bildet, *Pike med korslagte armer*, i stor tillit til en fremtid med slike menneskebarn på laget.



Paula Modersohn-Becker, *Pike mer korslagte armer*