

# **Ludvig Karstens formative år, 1899- 1914.**

## **Påvirkningen fra Edvard Munch:**

**En monografisk undersøkelse av Ludvig Karstens kunst og den innflytelse  
Edvard Munch fikk på hans kunst.**

**Trude Østreim.**

**Masteroppgave i Kunsthistorie og visuelle studier.**

**Veileder: Professor – Kunsthistorie Øivind Lorentz Storm Bjerke.**

**Universitetet i Oslo.**

**Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk.**

**Høstsemesteret 2022.**

**Sammendrag:**

I denne oppgaven undersøkes Ludvig Karstens kunst i sammenheng med Edvard Munch og den påvirkningen Karsten fikk fra Munch, med hovedvekt på de tidlige formative år, i perioden 1900- 1914.

Undersøkelsen vil ta nærmere i øyensyn hva denne «påvirkningen» bestod av og belyse dette ved å foreta komparative billedanalyser av utvalgte verk av Ludvig Karsten og Edvard Munch, og drøfte hvilken innflytelse Munch hadde på Karstens kunst. I undersøkelsen analyseres verk av Ludvig Karsten i en tradisjonell komparativ analyse, opp mot ulike verk av Edvard Munch. Undersøkelsen skal utrede nærmere hva innflytelsen fra Edvard Munch egentlig besto i, med en drøfting av forholdet Karsten *versus* Munch, og deres møter i Åsgårdstrand i tidsrommet mellom 1901- 1905. Hva kom møtet med Edvard Munch til å bety for Karsten? Hva fikk bekjentskapet med Munch å si for Karstens når han skulle etablere seg som kunstner i det norske kunstfeltet?

Resultatet fra verkanalysene veves sammen med en drøfting som tar sikte på å belyse Karsten og Munchs treff i Åsgårdstrand, og om hvordan det kunne arte seg for Karsten å finne seg til rette i det nasjonal rettede klima som hersket i det norske kunstfeltet ved århundreskiftet.

Dette gjøres i en egen del, betegnet som del II, og blir belyst gjennom et *kunstsosiologisk* perspektiv. Det må understrekes at i de komparative analysene er det kun Munchs motiver som blir brukt som sammenlikningsgrunnlag. Det er ikke min hensikt å dra inn eventuelle andre motiver fra andre kunstnere som f. eks. Henrik Lund eller Thorolf Holmboe.

Hovedhensikten med de komparative analysene er å redegjøre for de formmessige trekk og impulser Karsten hentet fra Edvard Munch.

## INNHALDSFORTEGNELSE

### Innhold

1	Innledning.....	5
1.1	Ludvig Karstens familiebakgrunn og hans unge år.....	5
	Grunnleggende opplæring i tegning og maling.....	7
	Studieopphold i utlandet.....	9
	Nyimpresjonistene.....	10
1.2	Valg av tema:.....	12
1.3	Målet: .....	13
1.4	Hovedproblemstilling:.....	13
1.5	Underproblemstilling: .....	14
1.6	Oppgavens struktur og oppbygging: .....	14
1.7	Den komparative analysens målsetning: .....	16
1.8	Metode og teori .....	16
1.8.1	Den historisk biografiske metode.....	16
1.8.2	Nettverksanalyse: .....	17
1.8.3	Teoretiske utgangspunkt:.....	18
1.8.4	Tidligere forskning og anvendt litteratur.....	18
2	Del I. Komparative analyser:.....	24
2.1	Kapittel 1. Årene 1900-1905 .....	24
2.1.1	Formative år; møte med Munch i Åsgårdstrand.....	24
2.1.2	München under Karstens opphold.....	26
2.1.3	Karsten kommer til Åsgårdstrand 1901.....	28
2.1.4	Komparativ analyse Ludvig Karsten, Portrett av Olaf Gulbransson, 1902 og Edvard Munch, Konsul Christian Sandberg, 1901. ....	34
2.1.5	Komparativ analyse av Ludvig Karsten, Vårkveld i Ula, 1905 og Edvard Munch, Pikene på broen, 1901. ....	40
2.2	Kapittel 2 Årene 1906- 1910 .....	50
2.2.1	Karsten finner seg tilrette i Son.....	50
2.3	Kapittel 3. Årene 1910- 1920 .....	65
2.3.1	Karsten søker mot nye inspirasjonskilder.....	65
2.4	Kapittel 4. Årene 1920- 26.....	77
2.4.1	Impulser fra Munch i Karstens sene produksjon.....	77
2.5	Oppsummering og konklusjon .....	87
3	DEL II: Drøfting av Karsten versus Munch, sett i et historisk perspektiv. ....	88
3.1	«Veien til frelsen gikk gjennom Munch».....	91

3.1.1	Karstens reiser. ....	92
3.1.2	Om Karstens familiebakgrunn.....	95
3.2	Munch og Karsten i Åsgårdstrand.....	96
3.3	«NORSKE TILSTANDER 1900»: HOVEDLINJENE I NORSK KUNSTLIV VED ÅRHUNDRESKIFTET.....	99
3.3.1	Krohg og Thiis.....	100
3.3.2	Aubert.....	101
3.4	Det Nasjonale i kunsten og «tradisjonsherredømmet» på Lysaker. ....	102
3.5	KAMPEN OM HERREDØMMET: EN GENRASJONSKLØFT PÅ NASJONALT NIVÅ 103	
3.6	Konklusjon: .....	104

# 1 Innledning

## 1.1 Ludvig Karstens familiebakgrunn og hans unge år.

Ludvig Peter Karsten ble født i Christiania den 8. mai 1876, i Tordenskjolds gate 7.<sup>1</sup> Ludvigs far var fra Tyskland, og het Hans Heinrich Karsten (1837- 1909). Han var utdannet byggmester fra sitt hjemland, og slekten Karsten stammet opprinnelig fra en gård i Rüpensdorf ved Schönberg am Teich, i Mecklenburg.<sup>2</sup> Som ung, innvandret Karstens far til Norge, og etablerte seg i 1864 som byggmester i Christiania.<sup>3</sup> Først tok Hans Heinrich seg arbeid hos en annen tysk innvandrer, arkitekten Wilhelm von Hanno (1826- 1882),<sup>4</sup> men Heinrich opparbeidet seg med årene et godt renommé som selvstendig byggmester, og fikk en solid økonomi.<sup>5</sup> Ludvig Karstens oldemor på mor siden, hadde vært fra Hadeland. Hun giftet seg inn i en tsjekkisk familie ved navnet Wentzel, og deres datter giftet seg med en tysker ved navnet Pfüzenreuter.<sup>6</sup> Slekten Pfüzenreuter hadde opprinnelig utvandret fra området Langensalza i Prøysiske Sachsen.<sup>7</sup> Denne familien hadde etablert seg i Norge, og opparbeidet seg en solid økonomi innen byggebransjen. Det ble deres datter; Ida Susanne Pfüzenreuter som giftet seg med Hans Heinrich Karsten, som utgjorde Ludvig Karstens foreldre.<sup>8</sup>

Kunstmaleren Nils Gustav Wentzel var Ludvig Karstens tremenning, og kom fra samme familie som Ludvigs mormor. Faren hennes hadde vært glassblåseren Franz Wentzel, som opprinnelig hadde emigrert fra tsjekkiske Böhmen.<sup>9</sup> Det var med andre ord sterke internasjonale innslag, og tidlig kulturell innflytelse i Karstens barndom. Hans barndomshjem beskrives gjerne som «velstående», med liberale verdier» og i familien var det stor kunstinteresse.<sup>10</sup> Foruten familiens jevnlige omgang med Wentzel familien, hadde ifølge Karsten, hans familie venner i den litterære kretsen rundt lyrikeren Johan Sebastian Welhaven.<sup>11</sup> En av Karstens kamerater var Alfred Hauge, som også kom til å bli kunstmaler, og Harry Fett, som ble kunsthistoriker og riksantikvar.<sup>12</sup>

<sup>1</sup> Thiis, «Ludvig Karsten: En kunstnerbiografi», 137

<sup>2</sup> Thiis, «Ludvig Karsten: En kunstnerbiografi», 139

<sup>3</sup> Berg og Tschudi-Madsen, *Norsk Kunstner Leksikon*, 473

<sup>4</sup> Berg og Tschudi-Madsen, *Norsk Kunstner Leksikon*, 52

<sup>5</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 11

<sup>6</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 11

<sup>7</sup> Thiis, «Ludvig Karsten», 139

<sup>8</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 11

<sup>9</sup> Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, 8

<sup>10</sup> Berg og Tschudi-Madsen, *Norsk Kunstner Leksikon*, 473

<sup>11</sup> Thiis, «Ludvig Karsten: En kunstnerbiografi», 139

<sup>12</sup> Thiis, «Ludvig Karsten: En kunstnerbiografi», 140

I skolealderen ble Karsten oppfattet som «oppvakt, begavet og lærenem». Han pekte seg tidlig ut blant sine søsken som noe «eiendommelig», og ved det påkalte han stadig foreldrenes interesse. Han ble kalt ved kjælenavnet «Lulle», og tidlig hadde han visst nok hatt: «sterke, drømmeaktige synsopplevelser», karaktertrekk som kanskje kunne tyde på at Ludvig var en følsom og sensitiv gutt.<sup>13</sup> Han hadde aldri den helt store interessen av det som foregikk på skolen, og viste heller ikke større interesse for å pleie omgang med jevnaldrende. Hans kunstinteresse overskygget det meste, derfor var det den jevngamle og kunstinteresserte Harry Fett som ble en av Karstens nærmeste venner.<sup>14</sup>

Det kan ha vært flere naturlige årsaker til at Karsten kom til å velge å bli kunstner. Som en vesentlig del av arkitekt- og byggmesterfaget, kan gode tegneferdigheter ha vært et tidlig innslag i familien. Faren til Karsten hadde i sine yngre dager, før han ble selvstendig byggmester, antakelig hatt omgang med flere kunstnere i forbindelse med at han hadde arbeid som tegner hos arkitekten Wilhelm von Hanno. I denne arkitektens «gotiske» atelier, samlet von Hanno gjerne kunstnere rundt seg til debatter og meningsutvekslinger, et miljø faren til Karsten trolig nok tok del i. Von Hanno arrangerte også tegneskole i sitt atelier, myntet på håndverkere innen bygningsfaget, men også kunstnere tok del i hans undervisning.<sup>15</sup>

De fleste av Ludvigs søsken valgte å gå i retningen av kunstfaglige utdannelser, noe de antakelig så å si ble «fostret» opp til, slik faren og moren deres gjerne har ønsket det. Av seks søsken, valgte fem av dem å ta utdanning innen et kunstnerisk fagfelt, der Karsten var den eneste som valgte å bli kunstmaler. Hans søster Marie tok arkitektutdanning innen møbel og interiør, mens søsteren Fredrikke, fikk musikkutdanning i Dresden. Den tredje søsteren, Kristine; ble tekstilkunstner. En av Karstens brødre, Heinrich utdannet seg til arkitekt, også han fra en skole i Dresden.<sup>16</sup> Han har tegnet flere bygninger, særlig villaer i området rundt Skien, og ellers flere andre steder i Telemark.<sup>17</sup>

Ludvigs tremening, Gustav Wentzel, var 17 år eldre enn Karsten. De første planer Gustav hadde hatt, var som Ludvigs bror; å utdanne seg til å bli arkitekt, noe familien forventet av ham.<sup>18</sup> Først etter den elementære murerutdanningen man måtte ta før man kom inn på arkitekturstudiet, tok Gustav «skrittet fullt ut» og satset i stedet på kunsten. Han begynte da

---

<sup>13</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 12

<sup>14</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 12

<sup>15</sup> Boye, «Fra en arkitekt og bytegners samling», 29

<sup>16</sup> Berg og Tschudi-Madsen, *Norsk Kunstner Leksikon*, 473

<sup>17</sup> Berg og Tschudi-Madsen: *Norsk Kunstner Leksikon*, 469

<sup>18</sup> Wentzel, *Gustav Wentzel*, 19

sin utdannelse ved Knud Bergslisens malerskole, etter at han hadde gått Tegneskolen på kveldstid, parallelt med at han hadde vært murersvenn.<sup>19</sup> En av Wentzels sterke sider som maler, var evnen til å skildre naturen sylskarpt og naturtro. Han ble så å si «oppdaget» av Christian Krohg og Fritz Thaulow, da de kom over et av hans tidlige stilleben, hvor Wentzels skildring av en «konkylie» ble et blikkfang de ikke hadde kunnet ta øynene fra.<sup>20</sup> Denne evnen Wentzel hadde til å skildre naturnært og detaljert kom til å bli en av hans «kjennemerke» som ga ham tidlig en sterk posisjon blant 1880 årenes naturalistiske kunstnere. Det var antakelig Gustav Wentzel som var Ludvig Karstens første lærer og kunstneriske forbilde.

#### Grunnleggende opplæring i tegning og maling.

Karsten viste tidlig interesse for tegning og maling. I 1889 da han var blitt 13 år, begynte han ved Den Kongelige Tegneskoles aftenundervisning ved siden av at han fullførte artium.<sup>21</sup> Parallelt med undervisningen ved Tegneskolen, fikk Karsten etterhvert korreksjon hos Christian Krohg ved «Pultosten». I 1890 årene, skal han også ha mottatt korreksjon av Gustav Wentzel, Erik Werenskiold og Eilif Peterssen.<sup>22</sup> Karsten deltok også ved Harriet Backers malerskole, etter at hun startet opp og drev sin egen skole i Christiania fra 1892/93.<sup>23</sup> En av de tingene Backer rådet sine elever til, var å vende seg til den eldre tradisjonen, ved å kopiere etter «de gamle mestere». Hun mente at *kopiering* var en viktig del av læreprosessen til en kunstner. Dette rådet kom Ludvig Karsten til å følge ved flere anledninger. Han stilte seg opp i Louvre og kopierte etter mestere som: Ribèra og Rembrandt.<sup>24</sup> Karsten var ikke bare opptatt av å følge de nyeste strømningene, men i tillegg traktet han etter et solid, kunstnerisk fundament som bygget på den akademiske tradisjonen.

I 1891, da Karsten var 15 år, malte han bildet *Bestemor strikker*. Bestemoren hadde flyttet inn hos familien etter at Karstens mor døde kun 44 år gammel. Bildet av sin kjære bestemor har Karsten utført nøyaktig og detaljert i beste «Wentzel stil». Motivet har stor likhet med de motiver som Gustav Wentzel ofte skildret; mennesker som sitter i et interiør og utfører en form for håndarbeid eller daglig gjøremål. I et brev til Wentzel; beskriver Ludvig Karsten motivet sitt slik:

---

<sup>19</sup> Wentzel, *Gustav Wentzel*, 20-21

<sup>20</sup> Wentzel, *Gustav Wentzel*, 25

<sup>21</sup> Messel, *Karsten*, 10

<sup>22</sup> Berg og Tschudi-Madsen, *Norsk Kunstner Leksikon*, 473

<sup>23</sup> Lange, *Harriet Backer*, 201

<sup>24</sup> Lange, *Harriet Backer*, 97

«bildet jeg nu holder på med forestiller bestemor siddende og stoppe strømpe ved vinduet. Dragten hun sidder i er morgenkjolen, og sollyset paa vinduet lægger sig let over ansigtet, hænderne og kjolen og afbilder vinduet paa gulvet. Sengen staar i tilbagetrukne farver, bag stolen hun sidder paa. I forgrunden til venstre viser sig omtrent halvparten af et bord hvorpaa stoppekurven med nysterne i staar. Solen trænger sig ogsaa her frem»<sup>25</sup>

Hos Gustav Wentzel ser man slike typiske motiv i hans verk og interiøret av f.eks. *Føderådsfolk*, 1888, *Veversken*, 1890 og *Mor oppi stua* fra 1890. Dette føyer seg inn i rekken av typiske genremaleri som de fleste malere i 1880 årenes Christiania malte. Det var interiører og enkle hverdagsskildringer av mennesker, gjerne sittende ved et vindu der dagslyset skinner inn og filtreres gjennom tynne gardiner og lyset virker inn på interiøret og figuren i rommet. Edvard Munch hadde tilsvarende motiver fra sin ungdomsproduksjon; her kan nevnes *Pike som legger ned ved i ovnen*, 1883, eller *Siesta*, fra 1883.

Slike motiver var det Edvard Munch kom til å utrykke et sterkt opprør mot i sine notater fra *St. Cloud-manifestet* vinteren 1889- 90, som en reaksjon mot naturalismens mange «interiører» og «folk som leser» og «kvinner som strikker»,<sup>26</sup> noe som maleren Gustav Wentzel, var en klar representant for. Wentzel selv, hadde skapt brudulje noen år i forveien, da hans bilde *Snekkerverksted* 1881, ble refusert ved Kunstforeningen, og dette kom til å skape den beryktede «kunstnerstreiken» i Christianias kunstmiljø i 1884.<sup>27</sup> Edvard Munch kom med tiden til å utvikle en egen sjargong når han omtalte kunstnere som Wentzel, som hadde en omhyggelig omhu for detaljer, og som Munch ofte karakteriserte som en «kvistemaler».<sup>28</sup> Karsten og de andre yngre malere, ble sterkt preget av Edvard Munch og hans brudd med naturalismens kunst. Og bilder som Karstens; *Bestemor strikker*, 1891, står i sterk kontrast til de bildene Ludvig Karsten kom til å male på et senere tidspunkt.

Karsten var angivelig tidlig ute med å oppsøke kunstutstillinger. I ifølge Jens Thiis ble den «langbente» og svartluggete gutten i «knebukser» og med «skisseboken under armen», møtte han på de fleste åpningene av kunstutstillinger allerede tidlig i 1890 årene.<sup>29</sup>

Det var imidlertid først da Munch vendte tilbake fra sitt treårige studieopphold i Frankrike i 1892, at de yngre malere for alvor fikk øynene opp for ham. Munchs «secesjon» ble holdt i 2.

<sup>25</sup> Wentzel, *Gustav Wentzel*, 66

<sup>26</sup> Stang, *Edvard Munch: Mennesket og kunstneren*, 75

<sup>27</sup> Wentzel, *Gustav Wentzel*, 26

<sup>28</sup> Næss, *Munch: En biografi*, 444

<sup>29</sup> Thiis, «Ludvig Karsten: En kunstnerbiografi», 140



etasje i Tostrups gården på Karl Johan, der 50 malerier, og i tillegg 11 studier og tegninger ble vist.<sup>30</sup> Bilder Munch hadde utført i årene 1889- 92, inkludert hans nyeste symbolske motiver som for alvor viste innflytelse fra Gauguins krets, og deres syntetisk-symbolistiske uttrykk.<sup>31</sup> Med denne utstillingen markerte Munch et definitivt og endelig brudd med naturalismens kunstsyn i Norge.<sup>32</sup> Munchs brudd med naturalismen kom til å prege de yngre, og fikk stor betydning for den nye generasjonens kunstnere som kom etter ham.<sup>33</sup> I følge Jens Thiis hadde Karsten allerede i barneårene vært begeistret for Munch, og denne begeistringen ble formativ for hele Karstens kunstnerliv.<sup>34</sup>

### Studieopphold i utlandet.

I 1895 var Karsten ferdig med artium, og avsluttet da sin læretid ved Tegneskolen. Han bestemte seg da for å reise på studiereise, og han peilet seg først inn mot Roma. I løpet av 1880- årene hadde Italia vært sterkt nedprioritert som destinasjon for mange av de norske malerne. Det var det «franske maleri» og Paris som hadde spilt hovedrollen for den naturalistiske retningen. Naturalismens brudd med «det gamle og tradisjonsbundne» og «kunstens evige, lovmessigheter» hadde ført til at kunstnere gjerne unngikk å reise til Italia for å studere den klassiske kunsten. Fra og med 1886 var det tilnærmet tomt for nordmenn i Italia.<sup>35</sup> Denne trenden snudde på 1890 tallet, delvis i sammenheng med at det ble populært for unge norske kunststudenter å reise til København og ta sin utdanning ved den nydannede skolen til danske Kristian Zahrtmann (1843- 1917).<sup>36</sup> Zahrtmann hadde tradisjon for å stenge skolen om våren, og reise til Italia i sommerhalvåret, der han underviste de av elevene som fulgte med ham dit.<sup>37</sup> Med Aubert, Werenskiold og Munthes fordring om en ny *dekorativ* kunst i Norge, passet dette godt med de «tidløse lover» og universelle kvalitetene man fant i den italienske renessansens kunst.<sup>38</sup> Kanskje var det de «evige lover» i kunsten Ludvig Karsten også søkte da han ankom Roma høsten 1895, sammen med kunstneren Ludvig Ravensberg og Kristofer Sinding Larsen. Men Karstens opphold i Roma, ble kortvarig. Han hadde angivelig søkt seg inn på San Luca-Akademiet, men da han ikke var blitt antatt, hadde skuffelsen over dette gjort at han reiste fra byen.<sup>39</sup> Han reiste så videre til Firenze, men

<sup>30</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier-Skisser og Studier*, 86

<sup>31</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier*, 86

<sup>32</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier*, 88

<sup>33</sup> Bjerke, Storm, *Harald Sohlberg: Ensomhetens maler*, 37

<sup>34</sup> Thiis, «Karsten: En kunstnerbiografi», 141

<sup>35</sup> Willoch, «Italia i norsk nittiårskunst», 33

<sup>36</sup> Willoch, «Italia i norsk nittitallskunst», 34

<sup>37</sup> Willoch, «Italia i norsk nittiårskunst», 35

<sup>38</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 246

<sup>39</sup> Willoch, «Italia i norsk nittiårskunst», 39

oppholdet der varte heller ikke lenge. Han deltok en kort tid ved et akademi der, før han dro fra Italia til München. I München ville han trolig forbedre sine tegneferdigheter og fikk undervisning under professor Carl Raupp.<sup>40</sup> I de neste reisene han foretok, ble det hovedsakelig Spania og spansk kunst som kom til å fengsle Karsten mest. Han skrev begeistret hjem om kunstnere som: El Greco, Velazquez, Murillo, Zurbaran og Jusepe de Ribera (1591- 1692).<sup>41</sup> Fra den siste, skulle Karsten på et senere tidspunkt male *Kristi gravlegges*, 1903- 04, som er blitt stående i kunsthistorien som et av Karstens nøkkelverk. I 1898 var Karsten igjen å finne ved akademiet i München, men vendte deretter om våren 1900 hjem til Norge. Da hadde han kun *ett* arbeid å vise til; *Adam og Eva*, 1899, som han antakelig hadde malt ved München akademiet samme året.<sup>42</sup>

### Nyimpresjonistene.

I norsk kunsthistorie blir Ludvig Karsten betegnet som en av «nyimpresjonistene». Christian Krohg omtalte ny impresjonistene først som «De seks», etter en utstilling ved København Kunstforening i 1910.<sup>43</sup> Noen av Krohgs karakteristikk av denne gruppen malere, var at disse foretrakk å male med: «den brede pensel, den rene farge, det hastige uttrykk for iakttagelsen»<sup>44</sup> Videre noterte Krohg at dette «hastige uttrykket» resulterte i et *skisseaktig* uttrykk.<sup>45</sup> Bortsett fra slike *løse* karakteristikk som Krohg gav dem, har det vært problematisk å føye disse malerne under en samlet kategori. Men der malerne rundt Erik Werenskiold og Gerhard Munthe vektla de dekorative kvaliteter som: Form, linje, flate og rytme, kvitterte nyimpresjonistene ved å hylle en frigjøring fra tidligere tiders formale konvensjoner. Ved å avvise enhver form for «skole», forente disse malerne seg rundt Christian Krohg og Edvard Munch, som rundt 1900 representerte den andre «gren» som vokste ut fra 1890-årenes kunstneriske strømninger. Disse malerne fant veien til inspirasjon gjennom Edvard Munchs kunst, at kunsten for dem; ikke skulle representere en naturalistisk virkelighets skildring, men malerens subjektive stemning, og følelsene skulle få sitt eget visuelle uttrykk.<sup>46</sup> De framhevet at den estetiske kvaliteten i et bilde, hvilte mest i det

---

<sup>40</sup> Thiis, «Ludvig Karsten: En kunstnerbiografi», 144

<sup>41</sup> Thiis, «Ludvig Karsten»: En kunstnerbiografi», 145, 146

<sup>42</sup> Messel, *Karsten*, 22

<sup>43</sup> Hoff, *Henrik Sørensen: Fragmenter av et kunstnerliv*, 94

<sup>44</sup> Krohg, «De seks», 219

<sup>45</sup> Krohg, «De seks», 223

<sup>46</sup> Thiis, «Ludvig Karsten: En kunstnerbiografi», 141

maleriske, og i det individuelle uttrykket, der *fargen* ble mer vektlagt enn *formen*, og de stilte seg tilnærmet likegyldig til «kunstens evige lover».<sup>47</sup>

Karsten hadde en noe sakte, stigende utvikling som kunstner, og debuterte relativt sent i forhold til andre av hans yngre samtidige. Etter lange omstreifende studiereiser til ulike kunstmetropoler i Europa, kom han fra 1900 til å oppholde seg mye i Paris, men vendte hjem til Norge mest om somrene. I Paris ble Karsten angivelig anbefalt å følge den franske portrett maleren Eugène Carrière (1846- 1906) ved et privatakademi. Carrière var kjent for sine monokromatiske, konturløse og «drømmeaktige» bilder. Han malte mest portretter og mente at maling er «den logiske utviklingen av lyset» og hans jordfargede palett og poetiske, drømmeaktige bilder, gav ham en plass innenfor symbolismen.<sup>48</sup> Det er interessant at den senere «koloristen» Karsten, søkte lærdom hos Carrière, og kan kanskje tyde på at han på daværende tidspunkt, hadde tanker om å fortsette innen det symbolske maleriet som en videreføring av det han hadde fått med seg fra München akademiet.

Karsten debuterte ved Høstutstillingen i 1901 med to bilder han hadde malt samme sommer i Åsgårdstrand. Bildene var: *To menn* og *Hvit Strand*,<sup>49</sup> i tillegg hadde han to bilder med på Høstutstillingen i 1902.<sup>50</sup> Karsten debuterte med egen separatutstilling ved Blomquist i 1904,<sup>51</sup> der han fikk gode omtaler, til tross, resulterte ikke dette til noe salg av bilder. I 1905 derimot, hadde Karsten igjen utstilling hos Blomquist, som resulterte i at *Vårkveld i Ula*, 1905 ble innkjøpt av Nasjonalgalleriet.<sup>52</sup>

Karstens første markante verk, *Tæring*, fra 1907, ble utført da han var 31 år gammel, og dette verket regnes som et av hans tidlige nøkkelverk som fikk god omtale ved hans separatutstilling ved Blomquist i 1908.<sup>53</sup> I løpet av ett og samme år malte Karsten i 1907 portrettet av *Ebba Kjær*, og *Tæring*, dette er eksempler på to helt ulike bilder, hvor ulikt Karsten kunne male, både i teknikk og form, innenfor et og samme tidsrom. Våren 1910 meldte Karsten seg inn ved det populære akademiet hos Henri Matisse i Paris, uten at det vites hvor lenge Karsten deltok i undervisningen der.<sup>54</sup>

---

<sup>47</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 253

<sup>48</sup> Britannica, The Editors of Encyclopaedia. «Eugène Carrière»

<sup>49</sup> Messel, *Karsten*, 29

<sup>50</sup> Messel, *Karsten*, 32

<sup>51</sup> Messel, *Karsten*, 40

<sup>52</sup> Messel, *Karsten*, 46

<sup>53</sup> Messel, *Karsten*, 58

<sup>54</sup> Messel, *Karsten*, 84

Det som ofte regnes som Ludvig Karstens hovedverk, er *Det blå kjøkken*, mest sannsynlig malt i København i 1913.<sup>55</sup> I dette bildet, sammen med: *Det røde kjøkken*, også malt i 1913, er det at Karsten virkelig får vist sin store spennvidde som maler, så vel i teknikk, som i hans maleriske og koloristiske potensiale. Med disse to bildene kommer det unike frem i Karstens kunst, et individuelt uttrykk som vanskelig lar seg sammenlikne med noen andre kunstnere. Få norske malere har behersket balansekunsten mellom lys, farge og form, på en mer merkbar måte enn Karsten. For å komme dit hen, foretok Karsten en lang «reise». Pola Gauguin påsto at Edvard Munch hadde en «forløsende» effekt på Karsten i de første årene, etter han vendte hjem fra sine studiereiser. Denne oppgaven tar for seg disse av Karstens, «første skritt» i søket etter å finne sitt individuelle ståsted, både i sitt formuttrykk, og til å finne fotfeste og skaffe seg anerkjennelse innen det norske kunstfeltet.

Sommeren 1901, reiste Karsten til Åsgårdstrand, og det var her han kom i nærmere bekjentskap med maleren Edvard Munch. I følge Pola Gauguin, var det denne *direkte* kontakten med Munch sommeren 1901, 1904 og 05, som kom til å ha en «forløsende» effekt på Ludvig Karsten; noe denne oppgaven har som hovedmål å belyse.

## 1.2 Valg av tema:

Min interesse for Karsten begynte egentlig som en indirekte nysgjerrighet for Karsten sett gjennom bekjentskapet han stiftet med Munch i Åsgårdstrand. Hvordan var det å etablere seg i det norske kunstfeltet etter at Munch gjorde sin entré? Hvordan forholdt andre kunstnere seg til «fenomenet» Munch?

Karsten som var en selverklært beundrer av Munch, ga meg en gylden mulighet til å sette meg inn i norsk kunst ved århundreskiftet 1900. Hvordan var det for yngre kunstnere å «forholde» seg til de omstendigheter og det faktum at de skulle vokse og utfolde seg som kunstnere i den «lange skyggen» til den genierklærte Munch? Min oppgave blir å undersøke dette nærmere.

I løpet av arbeidet med denne oppgaven har jeg opparbeidet meg en beundring for kunstnerens Karsten, og han fortjener oppmerksomheten først og fremst i kraft av seg selv. Samtidig er det umulig å se bort ifra den innflytelse Munch fikk på hele den generasjonen kunstnere som kom rett etter ham, og da særlig for Karsten, der Munch har hatt en stor betydning for Karstens tilblivelse som kunstner. At han beundrer Munch er det ingen tvil om, men det var ikke unikt på denne tiden. En ung kunstner med respekt for seg selv var nødt å

---

<sup>55</sup> Messel, *Karsten*, 116

innta en holdning og ta stilling til et «kunstnerfenomen» som Munch. Oppgavens hovedformål blir derfor å undersøke dette nærmere og hvordan dette forholdt seg i del I av oppgaven, gjennom åtte komparative analyser av Ludvig Karsten og Edvard Munchs verker.

Oppgaven kommer i tillegg til å ta for seg hovedlinjene i det norske kunstfeltet i årene mellom 1900- 1914. Dette er tidsrommet i norsk kunsthistorie som gjerne domineres av «Munch» og hans tilhengere på den ene siden, og et land i løpende utvikling, med en nasjonal rettet linje, i et land som gikk mot en gryende selvstendighet fra unionen med Sverige. For en «fri sjel» som Karsten, kunne det tenkes at dette *klimaet* som hersket i Norge ved århundreskiftet, representere en ekstra utfordring? Dette blir temaet for drøftingen i del II av denne oppgaven.

### 1.3 Målet:

Målet med oppgaven er å forsøke å trenge dypere inn i Karstens kunstnerskap, å få en økt innsikt i hva som inspirerte ham, og motiverte ham. Der har jeg valgt å fordype meg i Karstens portretter og figurmaleri, i lys av den inspirasjon og påvirkning han hentet fra Munchs kunst. Ved å ta et nærmere tilbakeblikk på motivene Karsten gjorde i de unge formative år, viser produksjonen hans seg ganske sprikende, både rent formmessig, tematisk og motivisk. Skal man lete etter *ett* felles trekk, måtte det bli at overvekten av motivene han valgte å male var enten portretter eller figurmaleri, eller kombinert landskap med figurer innlemmet. Motivene Karsten malte mellom 1900- 1914, som denne undersøkelsen først tar sikte på å analysere, består i all hovedsak av rene portretter og figurmalerier. I løpet av årene før Karsten malte et av sine hovedverk *Tæring*, 1907, og innimellom finnes det et par kunstner portretter som Karsten gjorde av kunstnere han kjente eller arbeidet sammen med. De fleste andre portretter Karsten gjorde de første årene, kan betraktes mer som genre portretter av personer eller «typer» gjengitt ut fra sitt dagligdagse miljø, der «typiske» trekk er fremhevet, mer enn individuelle karakteristikk av en navngitt person. Det forekommer enkelte motiver som er rene landskapsmotiv, men som oftest når Karsten maler et landskap, er det en eller flere figurer innlemmet. Følgende blir dette et utvalg av Karstens motiver, med særlig vekt på hans portrett og figurmotiver. Ved å foreta åtte komparative analyser av utvalgte verk av Ludvig Karsten og Edvard Munch, søker jeg å finne svar på de hovedtrekkene som var formative for Karsten når det gjaldt å hente lærdom fra Munchs kunst.

### 1.4 Hovedproblemstilling:

Som tema for denne undersøkelsen blir mitt mål å finne ut hvilken effekt Edvard Munch fikk på Ludvig Karsten, med vekt på de formative årene 1900- 1910 og påpeke hvordan dette

videre virket gjennom hele Karstens kunstnerskap. Hvilke formmessige eller tematiske aspekter ved Munchs kunst var det som virket «forløsende» på Karsten? Hvordan blir dette synliggjort i Karstens kunst?

### 1.5 Underproblemstilling:

Eventuelt nytt perspektiv:

Drøftelsen tar sikte på å utdype noen flere aspekter ved forbindelsen Karsten versus Munch, i den grad Munch fikk betydning for Karsten, kanskje også utover det rent formmessige. I hvor stor grad hadde Karsten og Munchs personlige møte i Åsgårdstrand betydning for Karsten som kunstner og «visa versa»? Hensikten med denne drøftingen er å se påvirkningen fra Munch i et litt større historisk og sosiologisk perspektiv, og hva dette eventuelt hadde av betydning for Karsten når han skulle etablere seg som kunstner. På hvilken måte hadde bekjentskapet med Munch betydning når Karsten skulle ta skrittet fullt ut og etablere seg i det norske kunstfeltet?

### 1.6 Oppgavens struktur og oppbygging:

Oppgaven er inndelt i to hoveddeler:

**Del I:** Består av åtte komparative verkanalyser med utvalgte verk fra Karsten og Munchs malerier. Denne undersøkelsen blir en formanalyse, som tar sikte på å kunne besvare hovedproblemstillingen.

**Del II:** Består av en analytisk drøfting, der Karsten og Munchs konkrete «treff» i Åsgårdstrand, er forholdet «Karsten» versus «Munch», blir undersøkt i et historiskbiografisk og sosiologisk perspektiv. I faglitteraturen er det «unison» enighet om påvirkningen fra Munch, men det er heller noe mangetydig fremstilt i hva dette i bunn og grunn dreier seg mest om. Min påstand er at det kan ligge mer materiale å avdekke, som etter min oppfatning, fortjener nærmer undersøkelse, særlig med tanke på Karsten som en av Norges kunsthistories største «kolorister», samt Munch og hvordan han «rager» i det kunsthistoriske landskapet. Del II av besvarelsen har derfor det som mål å forsøke å veve sammen resultatene fra verkanalysene, med en drøfting med en historisk og sosiologisk vinkling. Altså ikke bare drøfte den kunstneriske påvirkningen Munch hadde på Karsten, men også på hvilken måte Karsten forsøksvis «posisjonerte» seg i det norske kunstfeltet, ved å søke lærdom og «ly» under Munchs «innflytelse».

Denne deles inn i fire ulike kapitler:

Innholdet i kapittel 1:

### **Årene 1900- 1905: Karstens unge og formative år.**

Med de første fire analysene har jeg valgt å vektlegge den tidligere fasen da Karsten 25 år gammel tilbrakte tre somre sammen med Edvard Munch i Åsgårdstrand i årene 1901, 1904 og 1905. Påvirkningen i Karstens malerier fremkom tydeligere i Karstens kunst fra 1905 frem til 1910. Det var våren i 1905 at Karsten malte sitt tidlige nøkkelverk, *Vårkveld i Ula*.

Innholdet i kapittel 2.

### **Årene 1906- 1910. Karsten finner seg tilrette i Son.**

Etter året 1905 reiste ikke Karsten mer til Åsgårdstrand på somrene. Han fortsatte med å dra til Paris på vintrene og somrene begynte han å fra 1906 å tilbringe i Son. Her kom han inn i et kunstnerfelleskap med blant annet forfatteren Nils Kjær og kunstneren Henrik Lund. Det var i Son at Karsten i 1907 malte verkene *Ebba Kjær* og *Tæring*.

Innholdet i kapittel 3.

### **Årene 1910- 1920: Karsten søker mot nye inspirasjonskilder.**

Munchs innflytelse på Karstens kunst forble mer eller mindre en kilde til inspirasjon gjennom hele Karstens kunstnerskap. Derfor har jeg i dette kapittelet gitt et overblikk over Karstens kunst da han kom inn under innflytelse av andre strømninger i tiden, men stadig vendte han tilbake til Munchs motivverden, da særlig i valget av ikonografi for sine komposisjoner. Her tar jeg her opp flere *caser* hvor en slik form for innflytelse gir seg til kjenne. Det var i 1912 at Karsten malte *Ung pike akt*.

Innholdet i kapittel 4.

### **Årene 1920- 26: Impulser fra Munch i Karstens sene produksjon.**

Det siste kapitlet tar for seg tre sammenliknende analyser som innbefatter motiver fra Karstens senere kunstproduksjon, før han brått døde i 1926, 50 år gammel. Det blir her gitt tre eksempler fra denne perioden. Dette var en periode da Karsten tilbrakte mye av sin tid i Skagen i Danmark og malte monumentale landskapsmotiver i en impresjonistisk form som slo ut i full blomst. Her malte han kvinneakter skildret i ulike hverdagslige gjøremål. Han malte figurkomposisjoner i landskapet, som *Badende kvinner*, 1921 og *Hvitkledd mann i Skagenlandskap*, 1925.

### 1.7 Den komparative analysens målsetning:

Undersøkelsen har hatt som målsetning å fange opp og skjelne sammenfallende elementer i Karstens motiver som kan gi ledetråder med hensyn til hvilke innflytelse Karsten fikk fra Munch og hvordan dette tilkjennega seg rent formmessig og motivmessig i Karstens bilder. Det må understrekes at i de komparative analysene er det kun Munchs motiver som blir brukt som sammenlikningsgrunnlag. Det er ikke min hensikt å dra inn eventuelle andre motiver fra andre kunstnere som f. eks. Henrik Lund eller Thorolf Holmboe. Hovedhensikten med de komparative analysene er å redegjøre for de formmessige trekk og impulser Karsten hentet fra Edvard Munch.

Sammenlikninger og caser tar sikte på å belyse hovedtrekk med vekt på:

- Komposisjon og figurfremstilling.
- Farge.
- Lys og skygge.
- Penselstrøk, tekstur og teknikk.
- Linje og kontur.
- Stil og formuttrykk.
- Ikonografi.

### 1.8 Metode og teori

#### 1.8.1 Den historisk biografiske metode.

Når det gjelder å anvende den biografiske metode i tolkningen av Karstens verk, er ikke Karsten en typisk kunstner der liv og verk må sees i en direkte sammenheng med hans kunst. Den biografiske metode, er i utgangspunktet en akademisk forskningsmetode, som har eksistert innen litteraturvitenskapen fra den romantiske tradisjonen, der man åpnet for et mer dynamisk historiesyn, og der en forfatters levde liv, skulle kunne kaste lys over det litterære forfatterskapet, og gi økt innsikt i tolkningen av selve verket.<sup>56</sup>Metoden er gjerne anvendt i de tilfeller, der biografiske hendelser i forfatterens liv, i stor grad blir sett som en forutsetning for tolkningen av forfatterens verk. Når jeg foretrekker å ta i bruk den biografiske metode med hensyn til Karstens kunst, er det for at jeg ønsker å lete i kilder som også omhandler kunstnerens liv og forbindelser, kontakter og påvirkninger, både kunsthistoriske strømninger og biografiske fortellinger, som direkte kommer inn på Karsten og Munchs bekjentskap. Ved å sette verkene og analysene av dem inn i en biografisk kontekst, håper jeg å forstå noen av de prosessene kunstneren gjennomgikk i sine kunstneriske valg og vurderinger. I mine

<sup>56</sup> Berseth Nilsen mfl., *Veier til teksten: Litteraturteori og analysepraksis*, 19



prioriteringer vil biografiske skildringer i møte med andre kunstnere, hans nettverk og kontakter, bli en vesentlig faktor som verktøy til å forstå kunstneren.

Det Karsten opplevde på sine lange reiser kan bidra til å kaste lys over hans kunstnerskap, og videre tolkninger av hans verk, etter at han vendte hjem i 1900. En definisjon og avgrensning, med tanke på hvor mye en bør ta med av biografisk materiale, og forholde seg tro mot kildene, ble klart formulert av Erich Schmidt (1853- 1913) med det å «begrense seg til de fakta som er synlige og mulige å erfare»<sup>57</sup>

### 1.8.2 Nettverksanalyse:

Benyttes som grunnlag for valg av materiale til den komparative verkanalysen i del I, og til drøftingen av analysen i del II. For nettverksanalysen har jeg benyttet ni hovedkilder:

Pola Gauguins biografi om Ludvig Karsten fra 1949, Nils Messels magistergrad fra 1979, Nils Messels biografi: Ludvig Karsten, fra 1995, opplag 2. 2004, Gerd Woll, Edvard Munchs samlede malerier, Richard R. Brettell, *Modern Art* 1851- 1929, Johan H. Langaard og Reidar Revold. Edvard Munch fra år til år. Oslo 1961.

En nettverksanalyse skriver seg fra den tradisjonelle historisk biografiske metodetradisjon, men brukes også innen den sosiologiske metode tradisjon. Her registreres konkrete data som tar utgangspunkt i en avgrenset tidslinje, innenfor den tidsperiode man ønsker å kartlegge. I nettverksanalysen har jeg valgt å ta med en kartlegging av personlige venneforhold, og det profesjonelle nettverket som omhyllet de to kunstnerne. I nettverksanalysen anvendt i denne undersøkelsen, inkluderes også kunstverk, nasjonale og internasjonale strømninger. Analysen er brukt som utgangspunkt for å samle data og kvantitativt materiale, slik at man kan danne seg et kronologisk hendelsesforløp, og se nettverket som forbandt de to kunstnere sammen. Her leser man av berøringspunkter mellom de to kunstnere, tolker og forbinder de konkrete biografiske data. Nettverksanalysen går fra 1889, da Karsten begynte på kveldsundervisningen ved Tegneskolen, frem til 1914. Her trekkes et naturlig skille ved året 1914, da Matisse-elevene tok «kunst-Norge» med storm, da de under Jubileumsutstillingen i 1914, anla sin egen avdeling som de kalte for «De14». Dette året ble merkeåret som ga signaler om nye takter i den norske kunsten.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Berseth, *Veier til teksten*, 21

<sup>58</sup> Revold, *Norges billedkunst: I det nittende og tyvende århundre*, 95

### 1.8.3 Teoretiske utgangspunkt:

#### 1.8.3.1 Teori for billedanalysen benyttet i del I:

I billedanalysene anvender jeg tradisjonell komparativ stilanalyse, etter prinsipper og begreper hentet fra Heinrich Wölfflins klassiske stil og formanalyse.

Her benyttes den anerkjente og vidt utbredte Erwin Panofskys ikonografiske metode.

Henrich Wölfflin: *Principles of Art History: The problem of the Development of Style in Later Art.*

Holly, Michale Ann: *Panofsky and the Foundations of Art History.*

Arnheim, Rudolf: *Art and visual perception.*

Itten, Johannes: *Fargekunsten og dens elementer: Subjektive opplevelser og objektive kunnskaper som veiledning til kunsten.*

Signac, Paul: *Fra Delacroix til neoimpresjonisme.*

Sjåstad, Øystein. «Christian Krohgs maleklatt: Tache som motiv i modernismen».

#### 1.8.3.2 Teori benyttet for drøftingen i del II:

Pierre Bourdeau: *Distinksjonen.*

Weber, Max: *Makt og byråkrati: Essay om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier.*

### 1.8.4 Tidligere forskning og anvendt litteratur.

Når det gjelder forskningslitteraturen om Ludvig Karsten, er det kunsthistorikeren Nils Messel som grundig og omfattende har gjort rede for Karstens kunstnerskap, med sin monografiske og historiografiske magistergradsavhandling, avlagt ved universitetet i Oslo i 1979, og hans biografi om Karsten, som utkom første gangen i 1995.

Begge disse verkene har naturligvis fungert som mine hovedkilder til denne oppgaven. Messels magistergrad ble til som følge av arbeidet med jubileumsutstillingen over Karstens kunst, ved Nasjonalgalleriet i 1976. Ved denne utstillingen var det førstekonservator Magne Malmanger, og Nils Messel som museumsassistent, som hadde ansvaret for utstillingens tilretteleggelse. Det er Messel som har gjennom sine mange artikler og fagtekster om emnet, forfattet mest inngående når det gjelder Ludvig Karsten i sin helhet, også med hensyn til det spesifikke tema som angår Ludvig Karsten i henhold til Edvard Munch.

Jens Thiis har skrevet ganske inngående om Ludvig Karsten i det kunsthistoriske verket: *Norge kunsthistorie*. b. 2 fra 1927 i kapittelet: Malerkunsten i det 19. og det 20. Aarhundrede.

Dette kapittelet har tjent som en grundig bakgrunns litteratur også med tanke på hans omfattende redegjørelse for Munchs kunst. Kapittelet har gitt et utfyllende og solid bakgrunnsbilde og fungert som kjernelitteraturen som hele veien har vært solid å falle tilbake på, både med tanke på Munchs posisjon i norsk kunst rundt 1900 og den innflytelse han fikk på sine samtidige, samt redegjørelsen om Ludvig Karsten og ny impresjonistene.

Før Nils Messels magistergrad, var det hovedsakelig kun *en* større biografisk monografi om Ludvig Karsten, skrevet av Pola Gauguin, som utkom i 1945. Gauguin gir et rikholdig og levende bilde av Karsten som kunstner, og denne boken føyer seg inn i kjernelitteraturen for min oppgave. Gauguin er kan hende ikke alltid like opptatt av kronologi, men dette innhenter han med kunnskap og kjennskap til Karstens liv og kunst.

Messel tok i sin magistergrad, et oppgjør med tidligere fremstillinger av Karsten og ny impresjonistene, ved at han saumfarte og analyserte den da eksisterende forskningslitteraturen på området, og opp til sin egen tids forskning. Mye av denne litteraturen, er kilder jeg selv kommer til å benytte meg av, og gjennom Messels revurdering av disse, gir det perspektiver og retningslinjer, som mine vurderinger i denne oppgaven, kommer til å bygge videre på. Det er derfor naturlig å gi et kort resyme av den kildekritikken som Messel gjorde i sin avhandling.

Nils Messel tok først utgangspunkt i å skulle gjøre en monografisk behandling av Ludvig Karstens liv og kunst, hvor han utarbeidet en oeuvrekatalog over Karstens verk. Messel fant ut at en videre redegjørelse, ikke lot seg gjennomføre, uten en helt ny, gjennomgripende vurdering av norsk kunsthistorie, av det som han kaller «dette år hundredes første generasjon». <sup>59</sup>Messel begrunner denne gjennomgripende revurderingen, med det han mener har vært en *ensidig* fremstilling av denne perioden, som gikk på bekostning av en mer sannferdig fremstilling av kunstneren Ludvig Karsten og nyimpresjonistene. Årsaken til den behandlingen ny impresjonistene ble tildelt i mellomkrigstiden, mener Messel er å finne allerede i norsk kunstkritikk på 1890 tallet, som gikk i favør hos den ideologisk betonte og nasjonalistiske agenda, det Messel kaller «den nasjonale ideologi». <sup>60</sup> Messel tar i sin analyse et oppgjør med tidligere fremstillinger av Karstens kunst, og de andre som føyer seg inn under det de den gang, noe nedlatende, ble karakterisert som «senimpresjonister». Messel henter eksempler fra faglitteraturen fra mellomkrigstiden og like etterpå som hos: Leif Østbys, *Kunsthistorie*, fra 1938, Håkon Stenstadvold: *Idekamp og stilskifte i norsk malerkunst*, fra

<sup>59</sup> Messels, *Karstens bilder og bildet av Karsten*: se forordet, andre avsnitt.

<sup>60</sup> Messel, *Karstens bilder*, 8

1946, og fra Reidar Revolds fremstilling, i *Norges billedkunst* fra 1953, til dels også hos Marit Werenskiold: *De norske Matisse-elevne*, fra 1972, bare for å nevne noen.<sup>61</sup>

Det Messel sin analyse stiller spørsmål ved, er hvordan det gikk til at Ludvig Karsten og de andre ny impresjonistene, kom til å bli *skjøvet til side*, og nedgradert i mellomkrigstidens faglitteratur; dette til tross for at Karsten, etter sin debut på høstutstillingen 1901, ble spådd en lovende fremtid. Karstens «stjerne» dalte raskt ned på 1930 tallet, og nærmest sluknet. Karsten og de andre man assosierte med nyimpresjonistene som eksempelvis: Theodor Laureng, Søren Onsager, Henrik Lund, Bernhard Folkestad, Arne Kavli.<sup>62</sup> Disse kunstnere som hadde hengitt seg til impresjonistiske «visjoner», kom til å bli sett på som «gårsdagens» kunstnere, og derfor omtalt som «senimpresjonister», snarere enn «nyimpresjonister». Deres frie forhold til det maleriske aspektet i kunsten, med mindre vekt på bildets form, komposisjon og oppbygging, ga deres motstandere grunn til å karakterisere dem som: lemfeldige, og noe lettvinde, som om de ikke tok kunsten helt på alvor, men så på maleriet mer som en «artistisk lek».<sup>63</sup> At disse kunstnere avviste enhver form for «skole» og fremsto som «autodidakter», gjorde situasjonen heller ikke bedre, men gjorde dem mer utsatt for kritikk. Det hjalp heller ikke at impresjonistenes livsstil tok opp i seg en videreføring av 1880-årenes bohementilværelse, noe som heller ikke fremmet deres renommé blant de toneangivende kritikere og fagmiljø. At impresjonistene sverget sin tro til Edvard Munch, falt heller ikke i «god jord», da vektige personligheter som Erik Werenskiold og kunsthistorikeren Andreas Aubert, betraktet Edvard Munchs kunst som lite «fast i formen» som igjen var å finne i den livsførsel de førte.

Nils Messel fremsetter dette, med en tese om at: «mellomkrigstidens idealer kom til å skygge for en forståelse av norsk kunst i perioden før 1. verdenskrig»<sup>64</sup> For så vidt mente Messel, gjaldt ikke dette bare norsk kunst, men også at Matisses kunst som gjorde sitt inntog på Norges arena via de norske Matisse-elevne, ble ansett som den store «redningen» fra «sen impresjonistenes» tilbøyeligheter, mot en fastere form og bedre arbeids disiplin, en kunst med idealer som grep an kunsten med et nytt alvor, noe sen impresjonistene, underforstått, *ikke* hadde vært i besittelse av.<sup>65</sup> Dette var de norske Matisse - elevenes formale nyorientering, og deres såkalte «skarpe brudd» med sen impresjonismen, som ble markert i norsk kunsthistorie,

---

<sup>61</sup> Messel, *Karstens bilder*, 12

<sup>62</sup> Messel, *Karstens bilder*, 9

<sup>63</sup> Messel, *Karstens bilder*, 9

<sup>64</sup> Messel, *Karstens bilder*, 37

<sup>65</sup> Messel, *Karstens bilder*, 17

med «de 14's paviljong ved Jubileumsutstillingen i 1914.<sup>66</sup>Matisses kunst ble i norsk sammenheng ansett som en formalistisk kunst, og ble tatt til inntekt for føringer, bort fra den individuelle, subjektive kunstner, mot en kunst som strebet mot det strenge, formalistisk kunstidealet, i tråd med de kollektive og allmenmenneskelige prinsipper. Dette som kom til å bli mellomkrigstidens dominerende strømning i Norges kunst.<sup>67</sup>Dette til tross for at Matisse-elevne egentlig tilhørte førkrigstiden, der de kunstneriske idealer som sprang frem i mellomkrigstiden, enda ikke hadde begynt å virke.

De overnevnte karakteristikkene av faglitteraturen som Messel henviser til, går igjen innen norsk kunsthistorie fra 1930 tallet, og opp til Messels egen tids forskning. I følge Messel er tiden fra 1900- 1914 i Norges kunst, behandlet mest ettertrykkelig av kunstneren og grafikeren Håkon Steinstadvold, med sin bok: *Idekamp og stilskifte i norsk malerkunst 1900-1919*.<sup>68</sup>Nils Messel viser til at holdninger man ser fremsatt i Steinstadvolds presentasjon, repeteres videre hos f.eks. Reidar Revolds framstilling.<sup>69</sup>Holdningen er bl.a. at impresjonistenes «formløse uttrykk» nærmest var synonymt med en tøylesløs og umoralisk livsstil.<sup>70</sup> I all hovedsak viser Messel sin undersøkelse, at slik ny impresjonistene ble «stemplet», slettes ikke alltid stemte med realiteten, og at dette bidro til å undergrave og nedvurdere norsk kunsthistorie i årene 1900- 1914.

Messels innsigelser mot overnevnte litteratur kommer jeg til å benytte meg av flere av de samme kildene, da mye av denne litteraturen gir et utfyllende bilde av et mindre belyst område i norsk kunsthistorie. Det førte meg også videre inn på ideen om å drøfte det norske kunstklima i perioden 1900- 1914, å se nærmere på den rolle Ludvig Karsten og ny impresjonistene inntok i det «nasjonal ideologiske klima» som rådet i denne perioden. Noe jeg vender tilbake til i Del II av denne oppgaven.

Andre kilder som er gjenstand for min undersøkelse, har jeg funnet mest relevant i litteraturen blant Karstens og Munchs samtidige kunstnere, i fagmiljøet og blant kunstkritikere, i form av fagtekster og essays.

Rolf Stenersen kommer inn på temaet Munch og hans forhold til Karsten i sin anekdotiske Munch biografi: *Nærbilde av et geni*, som utkom første gangen i 1944 og i Stenersens bok *Jakten på det vakre, om kunst, kunstnere og underlige hendelser* (1976). I denne boken

<sup>66</sup> Messel, *Karstens bilder*, 12

<sup>67</sup> Messel, *Karstens bilder*, 38

<sup>68</sup> Messel, *Karstens bilder*, 32

<sup>69</sup> Messel, *Karstens bilder*, 32

<sup>70</sup> Messel, *Karstens bilder*, 11

skriver han kort om Edvard Munch, Ludvig Karsten og Henrik Sørensen. Rolf Stenersen har gjort observasjoner og notert seg samtaler og anekdoter som gir et levende bilde av de personer han portretterer. Stenersen var ikke så nøye med verken årstall eller kronologi, men dette innhenter han til gjengjeld med sine treffende personkarakteristikker.

Andre som kjente både Munch og Karsten som: Jappe Nilssen og Pola Gauguin og Ludvig O. Ravensberg er gode kilder om Karsten. I det som angår Edvard Munch i henhold til Ludvig Karsten, finnes det noe materiale i tekster og brevutkast i korrespondansen etter ham, som omhandler Karsten. Selv om jeg ikke har til hensikt å la Munch «fargelegge» historiefortellingen om Karsten, utgjør dette en kilde til innsikt som ser deres forhold fra Munchs perspektiv.

Utenom Nils Messel sin magistergrad, har jeg tatt i betraktning hans biografi om Karsten (1995) og alternert mellom denne og den biografiske monografien, forfattet av Pola Gauguin (1945). Disse to biografier har vært gode å støtte seg på. Messel sin først og fremst for hans grundige historiografiske arbeid og solide kildemateriale, som korrigerer et og annet av ujevnheter i Pola Gauguins fremstilling. Messel sitt arbeid er mer komplett og solid, når det gjelder oversiktskatalog over Karstens bilder, og andre data. Motsatt Pola, som ikke oppgir kilder. Hans fremstilling går mer i retning av et biografisk «vitnesbyrd» fra en som kjente Karsten godt. Begge biografier utfyller hverandre og gir på hver sin måte rikholdige bidrag.

Annet biografisk materiale som er benyttet, er Jens Thiis kortfattede biografi i *Kunst og Kultur*, vol. 21 fra 1935, og forfatter og kulturjournalist Jappe Nilssens omtale av Karsten i etterkant av kunstnerens død, trykket i *Kunst og Kultur*, 14. årgang 1927.

Jappe Nilssen som var kunstkritiker i Dagbladet gjennom mange år, anmeldte flere av Karstens utstillinger, og som kjent var Jappe nært knyttet til kunstneren Edvard Munch. Selv om Jappe uttrykte begeistring for Karstens kunst, skinte det enkelte ganger igjennom at hans begeistring var med forbehold, og at ingen kunne måle seg opp mot Edvard Munch selv.

For det meste har jeg funnet et rikholdig kildemateriale og noen primærkilder etter kunstneren Karsten. Mange av kildene jeg har konsentrert meg mest om, er kilder i og rundt miljøet av kunstnere og kunstkritikere som omkranset Munch og Karsten i samtiden. Messels grundige redegjørelse over Karstens kunst, så vel hans revurdering av Karsten og ny impresjonistenes anseelse i norsk kunsthistorie, gjør at Nils Messels magistergrad blir mitt hovedreferansepunkt til min oppgave. Mitt fokus blir i stor grad å reise spørsmål om Karstens

tidlige formative år, med inngående studie av Karstens kunst og stegene han gikk på veien som ung kunstner, under innflytelse av den kontroversielle Munch.

## 2 Del I. Komparative analyser:

### 2.1 Kapittel 1. Årene 1900-1905

#### 2.1.1 Formative år; møte med Munch i Åsgårdstrand

Samtlige kunstfaglige oversiktsverk og monografier som er skrevet om Ludvig Karstens kunst, er unisone i å vektlegge Edvard Munch som inspirator og påvirkningsfaktor. Det finner man i Jens Thiis redegjørelse over Karstens kunst i Jens Thiis *Norsk kunsthistorie*, b. 2 fra 1927, hos Leif Østbys *Norges Kunsthistorie* fra 1977, i Pola Gauguins biografi: *Ludvig Karsten*, 1949, og Nils Messel biografi: *Karsten*, fra 1995. Andre forfattere som har formulert seg rundt emnet, er kunstkritikeren i Dagbladet gjennom mange år; Jappe Nilssen og «tungvekteren» Christian Krohg som tidlig ga anerkjennelse til Karstens kunst i forbindelse med anmeldelser og omtaler.

Motivet *Tæring*, 1907 er gjerne det motivet en først ser til for å finne inngangen til den innflytelse og lærdom Karsten mottok fra Munch. I flere omganger hadde de to kunstnerne malt sammen i Åsgårdstrand, men det var få trekk i Karstens kunst som kunne vise til en direkte påvirkning før Karstens «tæringssyke kvinne» så dagens lys. Hvordan kan vi stadfeste hovedtrekkene når man skal prøve å sammenfatte Munchs formative innflytelse på Karstens kunst? Med motivet *Tæring* utkrystalliserte det seg ettertrykkelig en påfallende innflytelse fra Munch, men betrakter man Karstens tidligere motiver, fremkommer ikke denne påvirkningen like umiddelbart. De arbeidene Karsten hadde gjort i sin ungdom og frem til han vendte tilbake fra sitt siste opphold i München i 1900, tyder på at modelltegning, akt og figurkomposisjoner var det han konsentrerte oppmerksomheten sin mest om. Enten det nå var hans bestemor sittende med sitt håndarbeid, eller det var hans søstre sittende ved pianoet, eller figurstudier han gjorde da han gikk sine unge studieår ved Tegneskolen i Kristiania i begynnelsen av 1890- årene. I løpet av de fem årene fra 1895- 1900 da Karsten for det meste av tiden var på reisefot, var han ikke særlig produktiv med tanke på å male selv. I følge Jens Thiis hadde Karsten kun malt et par kopier av Diego Velazquez (1599- 1660) for en viss «minister Wedel» i Madrid.<sup>71</sup> Dette var nok selveste, Fritz Wedel Jarlsberg (1855- 1942), ansett som en av Norges mest betydningsfulle diplomater. Han befant seg som minister i Spania, og han var også en del i Madrid.<sup>72</sup> Men bortsett fra å male et par malerier for en «minister», brukte Karsten resten av tiden sin på galleristudier og kneiper. Etter Karstens siste oppholdet i München, dro han på sin første reise til Paris, før han vendte tilbrakte til Norge 1901, og tilbrakte sin første sommer i Åsgårdstrand. Det eneste han hadde med seg av

<sup>71</sup> Thiis, *Norsk kunsthistorie*, 525

<sup>72</sup> Jarlsberg, *Reisen gjennom livet*, 16



malerier var et arbeid han hadde gjort ved sitt andre studieopphold ved akademiet i München, et dobbelt aktstudium: *Adam og Eva*, 1899. Dette motivet kan tjener som et godt referansepunkt å ta utgangspunkt i før man går løs på de komparative analysene.

**Ludvig Karsten, *Adam og Eva*, 1899.**



Ludvig Karsten. *Adam og Eva*, 1899. (Motivet er gjengitt fra Kunsthistorisk bildedatabase)

Motivet viser et monumentalt helfigurs aktstudie av en mann og en kvinne. De står plassert i forgrunnen av et «goldt» og åpent landskap. En horisontlinje deler inn motivet i to like deler og definerer billedrommet som en stor, lys brun flate i forgrunnen, og et åpent, mørkere himmelparti i bakgrunnen. «Adam» er plassert til venstre helt i fronten av motivet, en *face*. Armene har han strukket rett ut fram for seg, anskueliggjort i en sterk forkortning. «Eva» står til høyre for hans side, men vender seg med senket hode, bort fra ham. Den venstre armen holder hun opp foran ansiktet og den andre armen har hun strukket rett ut mot høyre. Den «poserende» oppstillingen av figurene virker noe stiv og bundet, og gir inntrykk av å være en aktstudie, mer enn en levende menneskeskildring. Motivet bærer preg av en tørr og transparent påføring av malingen, og med tanke på de intense fargeintrykk vi får se i Karstens senere produksjon, fremstiller han dette maleriet med en ytterst forsiktig fargebruk. Motivet er malt i helt lyse, duse toner av beige, grått, sand og jordfarger med noen få skimt av blått i himmelpartiet. Som Nils Messel har påpekt, har motivet en slående likhet med motivet kunstneren Hans Heyerdal (1857- 1913) utførte under sine studier i München, *Adam og Eva, utdrivelsen av paradiset*, fra 1877.<sup>73</sup>

### 2.1.2 München under Karstens opphold.

München hadde etter samlingen av Tyskland i 1871, spilt hovedrollen som det suverene kraftsentrum for høykultur i Tyskland. På 1890- tallet var dette gradvis i ferd med å endre seg, til fordel for avantgardenes hovedstad; Berlin.<sup>74</sup> I årene mellom 1880 og 90 tallet foregikk det en konstant spenning i den sosiopolitiske og økonomiske debatten som utspilte seg i Tyskland, med Berlin som utfordrer til å ta over ledelsen som Tysklands «Kunststadt». Debatten var på høyden på 1880 og 90 tallet, men var over omtrent i 1901, med Berlin som den suverene vinner.<sup>75</sup>

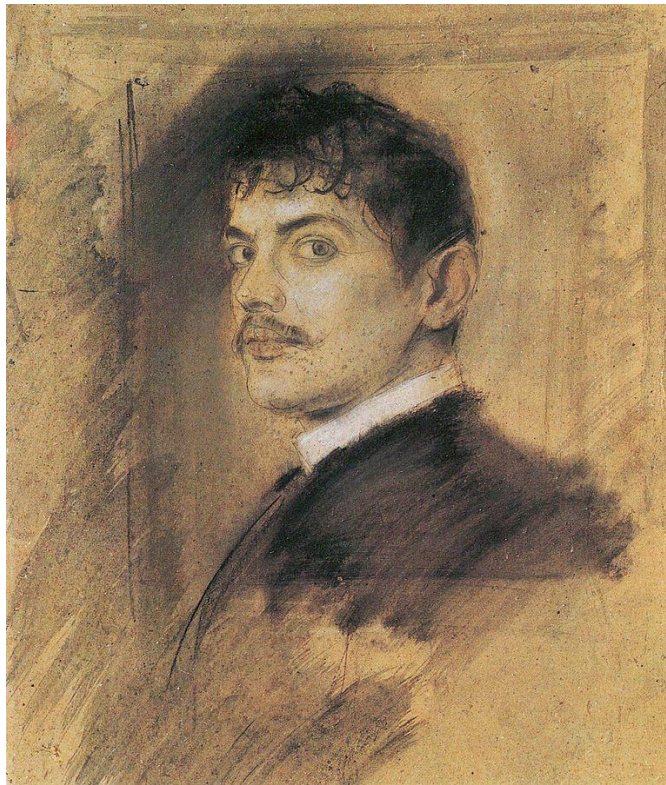
Historisk sett var det Dresden og München, med sine omfattende museum samlinger og tradisjonsbundne kunst akademier, som hadde vært det ledende sentrum for utdanning av kunstnere. Kunstartenden som dominerte München på 1890 tallet var den tyske symbolismen, med kunstneren Franz von Stuck øverst på tronen som den mest ettertraktede og feirede. Som kjent utdannet byen store kunstnere innen landskapsmaleriet, historiemaleriet og portrettkunsten. Nordmennene valfartet til München fra midten av 1870 tallet, men etter dette tiltrakk ikke München særlig mange nordmenn lengre, de fleste av dem tok nå veien til København og Paris.

<sup>73</sup> Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, 20

<sup>74</sup> Klahr, «Munich as Kunststadt 1900- 1937. Art, Architecture, And Civic Identity», 179

<sup>75</sup> Klahr, «Munich as Kunststadt», 179

Til tross for at Berlin overtok ledelsen som «Kunststadt», beholdt München, ved siden av Paris, sin status om å være den byen i Europa som utdannet flest kunstnere.<sup>76</sup> Tyske berømte kunstnere som var utdannet i München, var de anerkjente portrettkunstnerne Franz von Lenbach, Hans Makart og Wilhelm Liebl, men også den kjente amerikanske kunstneren innen realismen; William Merrit Chase, med flere.<sup>77</sup> Utover 1890 tallet begynte det i München å vokse frem et stort antall *annenrangs* kunstnere, som produserte en sentimental og *søtladen* historisme. Dette ble en av årsakene til at München kom til å miste noe av sin anseelse, og kan tyde på at byen lå under for en form for kunstnerisk stagnasjon.<sup>78</sup> Det var kun et fåtall kunstnere som nådde toppen. Bestanddelen av denne eliten var portrettkunstnerne Franz von Lenbach, F.A von Kaulbach og ikke minst Franz von Stuck. Von Stuck opplevde stor suksess og tjente gode penger med sine erotisk-mytologiske portretter og allegorier.



Franz von Lenbach. *Portrett av Franz von Stuk*. 1892. (Gjengitt fra wikipedia Commons).

Noe av teknikken Karsten tok i bruk i *Adam og Eva*, 1899 har enkelte trekk i formuttrykket man så anvendt i den tyske symbolismen, og minnet kanskje mest om den tyske

<sup>76</sup> Klahr, «Munich as Kunststadt», 182

<sup>77</sup> Klahr, «Munich as Kunststadt», 182

<sup>78</sup> Klahr, «Munich as Kunststadt», 182

portrettkunstneren Franz von Lenbach. Lenbach ble ansett som en av Tysklands største portrettkunstnere, en kunstner som i likhet med Karsten, hadde fordypet seg i den eldre kunsten. Lenbach var blant annet kjent for å anvende metoder han fant hos de «gamle mestere».<sup>79</sup> Noe av de skissemessige konturer og den transparente og tørre teknikken i Lenbachs motiver, kan minne litt om formuttrykket i Karstens utførelse av *Adam og Eva*, og tjener sånn sett som et godt utgangspunkt for å stadfeste Karstens kunstneriske ståsted, da han vendte hjem til Norge om sommeren i 1901.

### 2.1.3 Karsten kommer til Åsgårdstrand 1901.

Et av Karstens første motiver fra Åsgårdstrand var *Sommernatt*, 1901.



Ludvig Karsten. *Sommernatt*, 1901. (Gjengitt fra KUB)

Motivet viser et frodig, grønt sommerlandskap med en stor hvit herskapsvilla som sentralt blikkfang. Villaen, Kiøsteruds gården, var en av flere større villaer i empirestil fra 1700 tallet, som ble oppført i Åsgårdstrands storhetstid som skipsrederby og ladested. Både Edvard

<sup>79</sup> Wolter, «Franz von Lenbach. Germany's Greatest Portrait-Painter», 121

Munch og Hans Heyerdahl malte flere motiver av denne bygningen. Den flotte, hvite fasaden vender ut mot sjøen, like ved den lange bryggen der Munch i 1901 malte sin første utgave av *Pikene på broen*. Munch stilte seg ofte opp utpå denne bryggen når han malte, og Karsten må ha stått omtrent på samme sted da han malte sin utgave. Karstens motiv *Sommernatt*, 1901 gir et hint av nyromantisk stemningsmaleri, men uten at verket egentlig røper noe mer. Det kan virke som å være en øvelse i det å raskt fange øyeblikkets, helhetlige synsinntrykk, men uten egentlig å bearbeide detaljer ut ifra bildets maleriske problem. Betrakter man det blå himmelpartiet som opptar 1/3 del av det øvre billedplanet i forgrunnen, legger ikke kunstneren skjul på den grove og skissemessige utførelsen.

Det neste motivet Karsten gjorde var; *Hvit strand*, 1901. Et motiv Karsten må ha malt ved soloppgang på den strandlinjen som strekker seg sydover, med utsyn ut over vannet mot øst der morgensolens stråler skaper et «hvitt» altoverskyggende lys. Allerede her la Karsten seg tett opp til motiver i slektskap med Munchs mange strandmotiver fra stedet. Munch hadde dette året fått solgt bildet *Hvit natt*, 1900- 01 til Nasjonalgalleriet, et vintermotiv som hører til de typiske titler med nyromantisk «klang», som han ofte ga bildene sine på denne tiden.<sup>80</sup>

Lyset og fargens spill over rullesteinstranden etablerte seg tidlig i Munchs motivverden fra Åsgårdstrand, som man kjenner igjen i Munchs *Aften*, *Inger på stranden*, 1889 og i *Aften*, *Melankoli*, fra 1892. For Munch var det blant annet landskapet og sommernattslyset som inspirerte ham til stadig å vende tilbake til Åsgårdstrand. Karsten derimot, kom ikke til å male nevneverdige landskapsmotiver fra stedet. Derimot var byens befolkning en rik kilde til å hente modeller av ulike arbeidsfolk og lokale bygdekarakterer. Det skjedde noe i det Karsten ga seg i kast med å male figurbilder. Hans Heyerdahl og Edvard Munch hadde i lengre tid hatt et helt persongalleri av modeller som de brukte til sine bilder. Åsgårdstrand fortonet seg som et idyllisk sted om sommeren, men også et sted for hardt arbeidende og værbitte fiskere, skomakere, bryggesjauere og snekkere. Noen av motivene Munch gjorde sommeren 1901, var det nevnte *Pikene på broen* og ellers flere gatemotiver der Munch brukte modeller hentet fra lokalmiljøet, som han brukte i sine gruppemotiver og miljøskildringer. Karsten derimot malte ingen miljøskildringer fra Åsgårdstrand, men han benyttet gjerne de samme modellene som Munch og Heyerdahl brukte i sine karakterskildringer.

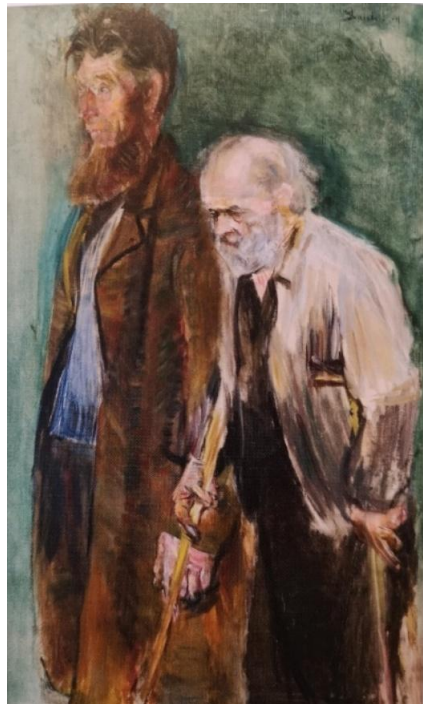
Det første karakterportrettet Karsten gjorde fra Åsgårdstrand var motivet *To menn*, 1901. Maleriet ble presentert på flere utstillinger. Først på høstutstillingen i 1901, under tittelen «*To*

---

<sup>80</sup> Thiis, *Norsk kunsthistorie*, 522



*menn*», neste i Paris 1902 under tittelen, «*Deux homme*». Og siden var det utstilt på diverse andre utstillinger både i 1904 og 1912. Det ble også presentert på jubileumsutstillingen i 1914, men da under tittelen *To tiggere*.<sup>81</sup>



Ludvig Karsten. *To menn*, 1901. (Motivet er gjengitt med foto hente fra arkiv)

Motivet viser et dobbeltportrett med figurene presentert i halvfigur, stilt opp mot en nøytral bakgrunn. De to figurene er orientert parallelt på hver side av den vertikale midtaksen. Den bakerste av dem, står høyreist og rak i ryggen, den andre figuren er betraktelig lavere og står en tanke fremoverlent mens han støtter seg på to krykker. Figurene er rykket helt frem og opptar størsteparten av billedflaten. Den yngre med kraftig rødt skjegg og hårmanke, oppreist og rank, tyder på en som fortsatt er sterk og arbeidsfær. Den eldre står som en kontrast til dette ganske «falmet» med resignert bøyd hode, og holdningen krumbøyd. En betraktning over to livsaldre, to generasjoner, kanskje tenkt som far og sønn.

Karsten gjorde med dette en skarp iaktakelse, der han viser et særlig «blikk» for å beskrive den karakteristiske ytre fremtoningen og utvilsomt inntatt et sosialt bevisst blikk, med en skarp og treffende iaktakelse for de dårligstilte i samfunnet. Fremstillingen fremstår malerisk utført, enkelte steder betoner linjene omrisset av en krage og et omriss her og der bidrar til å

<sup>81</sup> Messel, *Karstens bilder og bildet av Karsten*, 173

skape bevegelse og liv i motivet. Linjene er lett og ledig utført med skisseaktige strøk. Ser vi tilbake på dobbeltakten Karsten gjorde i motivet *Adam og Eva*, 1899, sees den mest påfallende forskjellen i selve fargebehandlingen. Fra *Adam og Evas* duse, bleke pastellfarger, er *To menn*, definitivt fremstilt dristigere og sikrere i fargen. Figurene fremstår som frodig og levende i utførelsen, som om kunstneren har tatt skrittet fullt ut og våget å utforske sin styrke, både når det gjelder farge og penselstrøket som ekspressivt uttrykksmiddel. Noe av den samme karakteristikken kan man gi et annet motiv Karsten gjorde på denne tiden i barneportrettet; *Tre Gutter*, 1903.

Faglitteraturen henvisninger ofte til at Karsten, særlig med sine barneportretter, har vist mye innflytelse fra Heyerdahl. Men det har også vært antydning at Karsten like gjerne kan ha sett til Munch da han malte dette motivet.



Ludvig Karsten, *Tre gutter*, 1903. (Gjengitt fra KUB)

Portrettet er en gruppe med tre unge gutter som er stilt opp mot en nært optrukken bakvegg. Guttene fremstilles i tre nivåer der den yngste av dem fremstilles i halvprofil fremst i billedplanet, den mellomste vises i profil, mens den eldste av dem fremstår i halvprofil innerst mot bakveggen. Gutten i midten er innordnet ut ifra bildets midtre vertikalkakse med de to andre stående til hver side for seg. De retter alle blikket i retningen mot et punkt til høyre utenfor billedrommet. Fargene holdes i en krysning av hvite og lysebrune toner, til rødbrunt og mørkerødt. Som kontrastfarger til de varme fargene, bruker Karsten kjøligere farger som stålblått, grønt og svart. Motivet er gjennomført i skisseaktige, vekselvis lange og korte strøk.

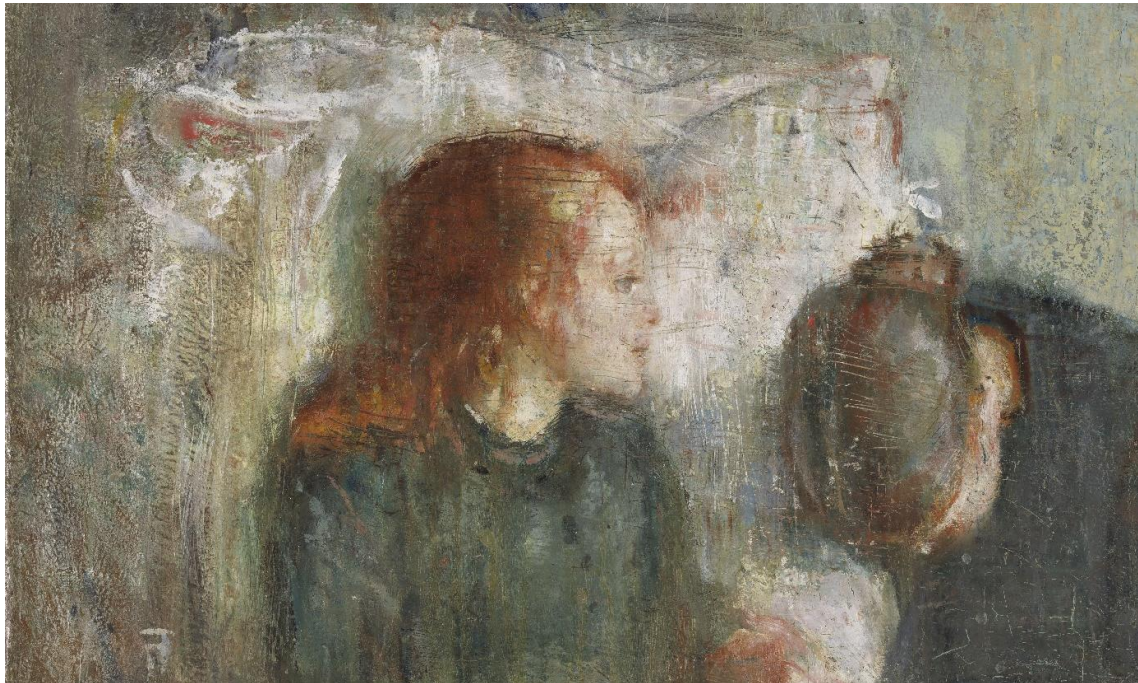
Motivet er malerisk utført, nesten på grensen til det formoppløste enkelte steder. Lyskilden kommer inn fra høyre og lyser opp guttenes ansikter, der de trer frem i lyset fra de mørke skyggevirkningene som omslutter dem. Motivet skildres i en form for ekspressiv realisme, der formuttrykket og fargevalget gjør at guttene har fått et uvørent og *fattigslig* drag over seg. *Tre gutter* bærer preg av liknende fargevalg som Munch brukte i sine barnemotiver mot slutten av 1880 tallet. Uten at dette er ment som en direkte sammenlikning med Munchs «sykeromsmotiver», er det noe ved Karstens uvørne, skisseaktige, strøk som minner litt om de arbeider Munch utførte fra midten av 1880 tallet, da han kalte seg «impressionist».<sup>82</sup> Karsten kan ha latt seg inspirerer av Munchs fargebehandling i Munchs kanskje mest berømte barneskildring; *Det syke barn*, 1885/86. Det er særlig den mellomste guttens profil i Karstens motiv som her vektlegges. Karstens betoning av de koloristiske «røde» kvaliteter tilkjenner seg klart og tydelig. Med Karstens innlevelse og forenklete, ekspressive formspråk makter han på en følsom måte å få frem en barnlig, tilforlatelighet som er bemerkelsesverdig til å være Karstens *første* barneportrett. Men her må bare understrekes at denne sammenlikningen representerer kun antydninger. Heyerdahls mange inntagende barneskildringer, flere av dem som Heyerdahl utførte i Åsgårdstrand, kan like gjerne ha påvirket Karsten.



Utsnitt: Ludvig Karsten. *Tre gutter*, 1903.

<sup>82</sup> Eggum, *Edvard Munch: Malerier, skisser og studier*, 46





Utsnitt. Edvard Munch, *Det syke barn*, 1886.

Et utsnitt av *Det syke barn*, Edvard Munchs «erindringsmotiv» av sin søster Sofies siste timer. For Munch ble det en langdryg prosess å lete seg frem til dette siste «synsinntrykket» han hadde av sin tuberkulosesyke søster. Med dette som var Munchs første alvorfulle skritt bort fra naturalismens formspråk, er det et motiv som neste generasjons unge kunstnerne, må ha suget til seg mye lærdom fra. Sykeromsmotiver dukket opp med sporadiske mellomrom i Karstens kunstnerskap, men denne tråden var ikke noe Karsten konsekvent kom til å følge opp i særlig stor grad utover dette. *Tre gutter*, 1903 viser vage antydninger til at Karsten muligens hentet innflytelse fra Munch når det gjaldt farger og figurframstillingen sett i barnets profil, et motiv som har noe koloristisk og uttrykksmessig slektskap med Munchs sykeromsmotiver. Men det var ikke dette som kom til å bli toneangivende for det som senere skulle bli typisk for Karstens kunst.

Den usminkede realisme Karsten viste med sine *To menn*, og *Tre gutter*, heller mer mot det man så i Krohgs mange karakterportretter som baserte seg på hans fordringer om «å male dagens bilde»<sup>83</sup> Motivet mente Jens Thiis å kalle Karstens «første mesterverk», og han nevner samtidig de yngre kunstnerne og deres forhold til de banebrytende mestrene Munch og Krohg.<sup>84</sup> I en slik kontekst kan man kanskje påstå at motivet av de tre guttene, fungerer

<sup>83</sup> Koefoed og Thue, *Christian Krohg: Kampen for tilværelsen*, 33

<sup>84</sup> Thiis, *Norsk kunsthistorie*, 522

nærmest som et kompromiss mellom disse to; Krohg og Munch. Men med sin helt egne tolkning velger Karsten å fremstille sine portretter i en ganske renskåren realisme, med en styrket interesse for fargens intensitet og tiltakende ekspressive penselstrøk. Karsten har «ristet» av seg alle tegn fra tysk symbolisme, og «landskapsromantikken» som fant sted i det norske maleriet på 1890 tallet, mente Pola Gauguin, aldri hadde funnet noe gjenklang hos Karsten.<sup>85</sup>

Fra 1900 frem mot 1905 kom det ene portrettet etter det andre fra Munch hånd. Flere helfigursportretter, men også store halvfigursportretter, der modellen gjerne var fremstilt en *face*. Munch malte sin venn og nabo i Åsgårdstrand, *Dr. Wilhelm Le Fèvre Grimsgaard*, 1900. I Moss malte Munch *Konsul Christen Sandberg*, i 1901.<sup>86</sup> I Tyskland 1901- 02 malte han sitt nyeste bekjentskap, den tyske kunstsamleren *Albert Kollmann*. Om sommeren malte han sin venninne Aasta Nørregård i *Damene på broen*, 1902. Tilbake til Tyskland i 1904, malte han *Dr. Max Linde*, og sine to venner i Berlin; «*Franskmannen*», forfatteren Marcel Archinard og «*Tyskeren*», nærmere bestemt Hermann Schlittge.<sup>87</sup>

Karsten befant seg med andre der han «burde» være om det var portrettkunsten han ville lære, og det var mer enn nok å høste av lærdom i portrettets kunst disse somrene sammen med Munch. Samværet med Munch gav få tegn til påvirkning i Karstens kunst når han arbeidet i Munchs nærhet, men «smått om senn» begynte det å fremkomme enkelte tilfeller. Et slikt tilfelle finner vi i Karstens helfigurportrett av sin ungdoms venn, den anerkjente karikaturtegneren Olaf Gulbransson.

#### 2.1.4 Komparativ analyse Ludvig Karsten, Portrett av Olaf Gulbransson, 1902 og Edvard Munch, Konsul Christian Sandberg, 1901.

##### **Innledning:**

I året 1902 bodde Karsten i Paris og tilbrakte ikke tid i Åsgårdstrand den sommeren. Han debuterte derimot på Salon des Indépendants med de to motivene *To menn*, 1901 og *Syk kone*, 1901. Året etter kom Karsten til å male et kunstnerportrett av sin venn; karikaturtegneren Olaf Gulbransson. Trolig ble motivet utført om høsten før Olaf flyttet til Tyskland for å bosette seg og starte i sin nyopprettede stilling i München. Karsten fikk antatt portrettet ved høstutstillingen samme året, der han samtidig stilte ut motivet *Syk kone*, 1901.<sup>88</sup> Bildene hans fikk en noe «surmaget» mottakelse av enkelte kritikere og det kunne virke som at innflytelsen

<sup>85</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 6

<sup>86</sup> Eggum, *Edvard Munch: Portretter*, 92

<sup>87</sup> Eggum, *Edvard Munch: Portretter*, 94

<sup>88</sup> Messel, *Karstens bilder*, 173

fra Munch var så pass synlig, at de syntes det var grunn nok til å betrakte Karstens arbeider med skepsis.<sup>89</sup>

**Ludvig Karsten, *Olaf Gulbransson*, 1902.**



Ludvig Karsten. *Olaf Gulbransson*, 1902. (Gjengitt fra Mutual Art)

Karsten har presentert sin venn som et helfigursportrett stående i halvprofil. Figuren står med armene holdt i siden og føttene plassert med god avstand mellom dem. Figuren står godt «plantet» på gulvet der skotuppene peker ut i hver sin retning. Ansiktet sees i halvprofil med blikket vendt utover mot betrakter. Figuren er plassert på et gulvplan, litt ut fra en tett opptrukken bakvegg, i henhold til et hjørne av et ellers tomt rom. Figuren er orientert langs midtaksen i en vertikal komposisjon. Modellen er kledd i svart dress, med hvit skjortesnipp og grå sko. Gulvet er rødbrunt og bakveggen er malt i en beigebrun farge. Malingen er tørt og tynt påført i strøk som vekselvis skifter i retning. Det er ingen åpenbare lyskilder, men en nøytral belysning med noen mørke skyggefelt på bakveggen.

Inntrykket er at Karsten har villet skissere opp figuren med noen få, *effektive* strøk, uten linjer eller konturer. Ansiktstrekene forsvinner litt i den skissemessige utførelsen. Det er den totale

<sup>89</sup> Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, 32

karakteristiske fremtoningen av selve figuren Karsten virker å ville vektlegge. Motivet bærer preg av å være en av Karstens kanskje første helfigursportretter, der plasseringen av figuren i selve billedrommet representerer utfordringen. I slike tilfeller var det naturlig nok Munch som kunne tjene som den beste læremester.

Portrettet av Karstens kunstnervenn har tidligere vært sammenliknet med Edvard Munchs portrett av den franske forfatteren Marcel Archinard, som gikk under tittelen *Franskmannen*, 1904. I Jens Thiis monografiske verk om Edvard Munch fra 1933, daterte Thiis dette portrettet til 1901.<sup>90</sup> I så tilfelle er det godt mulig at Karsten hadde sett det motivet, men Arne Eggum revurderte dateringen i katalogen han skrev om Munchs portretter i forbindelse med utstillingen holdt ved Munchmuseet i 1994.<sup>91</sup> Her argumenterte Eggum for at portrettet av Marcel Archinard, aldri ble utstilt eller omtalt i noen form for *skriftlige* kilder før i 1904. Det knytter seg derfor usikkerhet rundt når portrettet av Archinard *egentlig* ble malt. Dets sammenstilling med motivet av *Tyskeren*; Hermann Schlittge som Munch malte i mars- april 1904, indikerer at *Franskmannen* antakelig ble malt i samme periode.<sup>92</sup>

Det blir derfor litt feil å sammenlikne Karstens portrett av Olaf Gulbransson med *Franskmannen*, da man er ganske sikker på at Karsten malte sitt motiv av Gulbransson i 1902.<sup>93</sup> Karsten kan derimot ha sett et annet mannportrett som Munch utførte i tidsrommet da Karsten var hjemme i Norge sommeren 1901. Den sensommeren, nærmere bestemt i begynnelsen av august, utførte Munch det omfangsrike og monumentale helfigursportrett av Konsul Christen Sandberg fra Moss. Hvordan Karsten muligens hadde fått sett portrettet av Konsul Sandberg sommeren 1901, henger kanskje sammen med at han var i Åsgårdstrand den sommeren og fikk trolig med seg at Munch tok en «svipptur» over til Moss. Bastøfergen mellom Horten og Moss gikk på den tiden fire avganger pr. dag og det var en enkel sak å dra over til Østfoldsiden av Oslofjorden. Dermed er det ikke helt utenkelig at Karsten fikk med seg Munchs utførelse av Konsul Sandbergs portrett, gjort i Moss nærmere bestemt i august i 1901.<sup>94</sup> Karsten har uansett hatt rikelig anledning til å se portrettet på utstilling før han dro tilbake til Paris, da Karsten den høsten var i Norge i anledning av at han debuterte med to motiver på Høstutstillingen 1902: *Hvit strand*, 1901 og *To menn*, 1901.<sup>95</sup>

<sup>90</sup> Thiis, *Edvard Munch og hans samtid*, 282

<sup>91</sup> Eggum, *Edvard Munch: Portretter*, 94

<sup>92</sup> Eggum, *Edvard Munch: Portretter*, 95

<sup>93</sup> Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, 31

<sup>94</sup> Eggum, *Edvard Munch: Portretter*, 92

<sup>95</sup> Messel, *Karstens bilder*, 173



**Edvard Munch, *Konsul Christen Sandberg*, 1901.**



Edvard Munch. *Konsul Christen Sandberg*, 1901. (Gjengitt fra wikipedia commons)

Munch har malt Konsul Christen Sandberg som et frodig og monumentalt helfigursportrett med tydelige, lette linjer og konturer rundt figuren. Figuren er plassert i halvprofil, mens ansiktet vender en tanke ut i retningen mot ytre betrakter. Figuren har fått romslig plass, veggen er trukket opp et stykke bakenfor modellen som bidrar til å skape en rik og ledig plass rundt ham. Bakgrunnen består av et hvitt dørparti og en mønstret tapet i okergul farge. Konsul Sandberg fremstår solid og selvsikker med hendene i hver sine to bukselommer. Beina står solid forankret med god avstand mellom dem. Skotuppene peker utover og er beskrivende for en autoritativ og selvsikker personlighet. Sandberg har en gråbrun dress, hvit skjorte med sort slips. Sandbergs «pondus» fremheves ytterligere ved at dressjakken er dradd bakover så det brede magebeltet kommer til syne. Malingen er påført i tynne lag malt med tørre, jevne

penselstrøk vekselvis med røffere. Det er et jevnt fordelt lys i motivet. Selv om Karstens portrett av sin kunstnervenn fremstår langt mindre «korpulent» enn Konsul Sandberg, fremkommer likhetstrekkene i figurens stilling og plassering i henhold til rommet. Karsten har til forskjell fra Munch valgt å gi en mer nøytral fremstilling av selve rommet figuren står i, men Karstens bruk av gråbrune farger trekker også veksler på Munchs fargevalg. Karsten har utført sitt portrettet i større grad skissemessig, der Munchs portrett har langt mer utførlige detaljer.



Ludvig Karsten, *Olaf Gulbransson*, 1902 og Edvard Munch, *Konsul Christen Sandberg*, 1901.

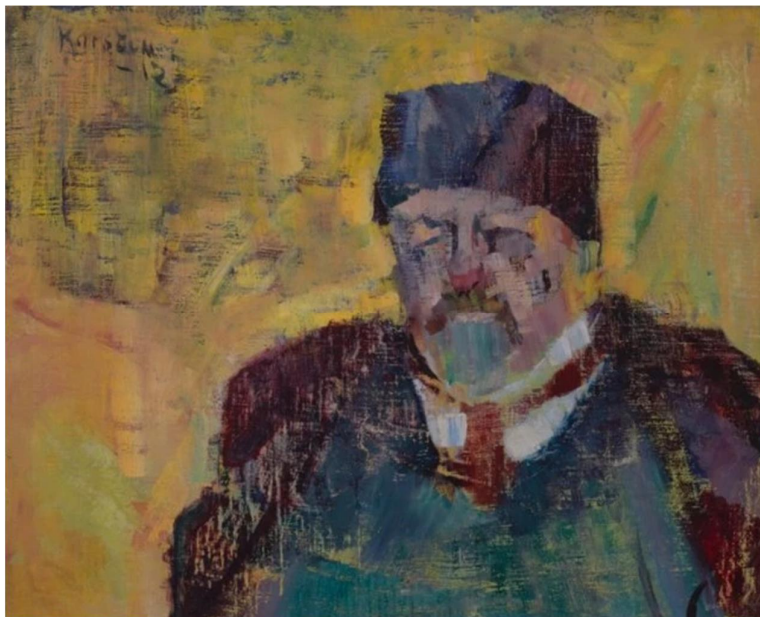
I den første utgaven Munch malte av Konsul Sandberg, traff plasseringen litt *feil*. Angivelig traff venstrefoten for langt ned ved rammens ytterkant, og venstre foten falt bort ved avskjæringen av motivet. Det var trolig slik det ble vist den første gangen portrettet ble utstilt hos Blomquist/Hollender høsten 1901. I følge Arne Eggum brukte Munch dette portrettet av Konsulen gjentatte ganger på utallige utstillinger når Munch ønsket å *markere* seg som portrettkunstner.<sup>96</sup> I følge Eggum var det først utstilt i Hollendergården i slutten av august 1901, og siden ved Blomquist i 1903.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Eggum, *Edvard Munch: Portretter*, 92

<sup>97</sup> Eggum, *Edvard Munch: Portretter*, 92

Det kan nesten virke som at Karsten med sitt portrett av sin venn har tatt med litt av den «avskårne» foten mot nedre del av avskjæringen, kanskje Karsten så Munchs portrett av Konsulen slik det ble utstilt første gang? Ellers var jo også Karsten kjent for å treffe litt feil med plasseringen av sine figurer, som noen ganger havnet litt for langt ned på lerretet.

På et senere tidspunkt fikk Karsten selv anledningen til å male Konsul Sandberg i København i 1912 og i 1914.<sup>98</sup> Sandberg var sjøoffiser og forretningsmann og drev i tillegg med eiendomsspekulasjoner i København og Chira.<sup>99</sup>



Ludvig Karsten. *Konsul Sandberg*, 1912. (Gjengitt fra Mutual Art)

Da Karsten bodde i København ble Konsul Sandberg portrettert av Karsten hele to ganger, noe som kan indikere at de to hadde kjennskap til hverandre fra før. Angivelig ettersendte Sandberg pengene for portrettet, men da han ikke hadde Karstens adresse i København, sendte han i stedet en beskrivelse av Karstens bosted til: «*Maleren Karsten vis a vis det grønne pisseoaret på Graabrødre torv i København*». Pengene nådde visst Karsten til slutt.<sup>100</sup>

### **Konklusjon:**

Munchs portretter var gjerne det som kom til å bli mest toneangivende for Karsten. Som det første «snev» av innflytelse Karsten hentet fra Munch, er det trolig figuroppstillingen til modellen han først konsentrerte seg om å lære. I så måte befant Karsten seg strategisk plassert

<sup>98</sup> Messel, *Karstens bilder*, 185, 192

<sup>99</sup> Sandberg, *Slekten Sandberg*, 28

<sup>100</sup> Notatet er gjengitt fra Messel, *Karstens bilder*, 185

i Åsgårdstrand sammen med Munch. Den første sommeren Karsten inntraff seg i Åsgårdstrand, var sommeren 1901 da Munch innledet en av sine mest fruktbare perioder med hensyn til portretter. Karsten må ha følt seg privilegert som fikk anledning til å betrakte Edvard Munch i arbeid på nært hold. Portrettet Munch utførte av Konsul Christen Sandberg, markerer nærmest startskuddet for den rekke av mannportretter som Munch malte fra århundreskiftet og utover. Med disse portrettene etablerte Munch seg som den ubestridte mester innen portrettkunsten, og tok i løpet av disse årene for alvor over arven etter Christian Krohg og Erik Werenskiold. Da han i 1910 hadde utstilling i Dioramalokalet og viste sine utkast til universitetets aula, viste han samtidig noen av sine ypperste helfigursportetter av sine venner Christian Gierløff og Jappe Nilssen. Samme året stilte Munch ut ved Blomquist mange av sine aller beste helfigurportretter av både menn og kvinner, og fikk med dette konstatere hvordan han *alene* representerte den moderne, norske portrettkunst. Arne Eggum konstaterte at Munch med dette, stilte både Werenskiold, Krohg, Heyerdahl og Eilif Peterssen totalt i skyggen.<sup>101</sup>

#### 2.1.5 Komparativ analyse av Ludvig Karsten, Vårkveld i Ula, 1905 og Edvard Munch, Pikene på broen, 1901.

##### **Innledning:**

*Vårkveld i Ula* er et samtidsmotiv der Karsten ser ut til å ville skildre menneskenes liv i deres særegne omgivelser, i samspill med naturen og stemningen ved stedet. Vinteren 1905 hadde Karsten tilbrakt i Paris, denne sommeren kom Karsten til å bli hans tredje og siste sommer i Åsgårdstrand. På vårparten tok Karsten først turen til Ula, en liten vik som ligger ved Vestfoldkysten i området mellom Sandefjord og Larvik. Hvem som ga Karsten ideen om å male i Ula, er ikke stadfestet. Ula var ikke det mest besøkte stedet av Vestfoldkystens mange malere. Det eksisterer et motiv som Thorolf Holmboe gjorde, *Strandparti ved Ula*, fra 1889 som tyder at Holmboe var her da. Som svoger av Jappe Nilssen og nær bekjent av Edvard Munch, kan et tips fra ham ha nådd Karsten.<sup>102</sup> Andre kunstnere som malte i Ula området på et senere tidspunkt, kan nevnes Harald Sohlberg, Karstens ungdoms venn, som oppholdt seg i området Tjølling i Kjerringvik i årene 1907- 09, som også ligger i kystområdet mellom Sandefjord og Larvik.<sup>103</sup> Også Jean Heiberg som i 1911 var der og malte motivet *Hei! Ula*.<sup>104</sup>

##### **Ludvig Karsten. *Vårkveld i Ula*, 1905.**

<sup>101</sup> Eggum, *Edvard Munch: Portretter*, 164

<sup>102</sup> Anno Glomdalsmuseet, *Strandparti ved Ula*.

<sup>103</sup> Bjerke, Storm Øivind, *Harald Sohlberg: Ensomhetens maler*, 155

<sup>104</sup> Wexelsen, *Maleriet i Vestfold 1600- 1949: Vilkår og utvikling i regionalt perspektiv*, 80



*Vårkveld i Ula* kom på utstilling første gang i november 1905, ved Blomquist kunsthandel. Det ble det første bildet av Karstens motiver som ble innkjøpt av Nasjonalgalleriet i 1906.<sup>105</sup>



Ludvig Karsten. *Vårkveld i Ula*, 1905.

Fremst til høyre i billedplanet står to barn; en gutt og en jente som sentrale blikkefang. Et større område av billedflaten domineres av et felt som kan minne om en åpen plass eller et strandområde. I bakgrunnen sees en klynge med hus omgitt av trær, hager og gjerder. Øverst

<sup>105</sup> Messel, *Karstens bilder*, 175

sees himmelen som gir inntrykk av skiftende værforhold. Enkelte steder har vegetasjonen begynt å grønnes, men det er langt mellom fargeklattene i et ellers gråbrunt vårlandskap.

I en av hagene ligger en liten, firkantet, gul bygning med pulttak, sannsynligvis en utedo. I mellomgrunnen ser man noe som minner om en sti eller vei, som danner en diagonal som forsvinner og avskjæres av høyre billedkant. Barna er presentert stående i helfigur, orientert i halvprofil mot høyre. Gutten vender ansiktet en face mot den ytre betrakter, jenten har blikket vendt i retningen hun står. Det er tydelige aldersforskjeller mellom de to, han er omtrent ett hode høyere enn henne. Gutten er kledd i en blå og hvit topplue, med mørk brun ytterjakke og litt god krage. På beina har han knebukser, strømper og ankelstøvler. Jenten er kledd i en sort, knesid kåpe med hette, kantet med pels. Ved knærne stikker tynne bein ut under kåpen og med støvler opp til ankelen. Den ytre betrakteren møter motivet i samme øyehøyde som på barnas nivå. De to er de eneste menneskene å se i motivet.

Komposisjon domineres av en stor, åpen flate som dekker det meste av forgrunnen og mellomgrunnen. Denne flaten brytes i øvre del av billedplanet av en horisontal linje som strekker seg tvers over, markert ved hus, gjerde og vegetasjon. Dette bidrar til å gi tyngde «på toppen» av det romslige, åpne strandområdet. Den horisontale linjen krysses av en diagonal som strekker seg fra høyre billedkant og opp øverst mot venstre hjørne, og forsvinner i et punkt like ved bildets ytterkant. Barna og det røde huset er plassert til høyre for den vertikale midtaksen, og bidrar til at motivets hovedtyngde blir liggende på denne siden, motsatt det veldige åpne strandområdet. Flatens store proporsjonale og åpne omfang, står i fare for å vippe komposisjonen ut av likevekt. Men med planets omfang, skapes det en form for nedadgående tyngde og «gravitasjon» som veier opp for den motstående siden. Foruten at diagonalen i motivet bidrar til å skape dybde, gir den i samspill med det fremste planet en illusjon av å helle nedover, som et skråplan. Det kan virke som at Karsten har ment å understreke denne flaten og ønsket å betone bildets flate karakter.

Nils Messel gir en litt nærmere forklaring på denne «flaten». Karsten hadde reist til Ula med et lerret han allerede hadde malt på, som visst nok var et portrett av en mann. Dette hadde Karsten malt over, men restene av dette kan, for et «øvet øye», fortsatt skimtes.<sup>106</sup> Messel kunne også forklare at Karsten i utgangspunktet hadde ønsket å plassere de to figurene ute på en brygge. Han hadde derfor malt den ene figuren helt nede i venstre forkant, for å skape god avstandsfølelse i forhold til bebyggelsen i bakgrunnen. Dette ville antakelig ha skapt en for

---

<sup>106</sup> Malmanger og Messel, «Ludvig Karsten», 27

stor tyngde til den ene siden av motivet, og Karsten har kommet på bedre tanker og justert det slik at figurene har fått en mer sentrert plass i motivet. Bygningene har han rykket litt lenger frem, samtidig får man fortsatt en følelse av god avstand mellom figurene og bygningene.<sup>107</sup>

Følgelig taler dette for at Karsten hadde en visjon om å komponere sitt bilde, ganske nært opp til Edvard Munchs komposisjon i *Pikene på broen*, 1901.

*Vårkveld i Ula* er nesten totalt blottet for konturer og omriss, og er bestående av aktive, rytmiske penselstrøk, varierende i lengde, tykkelse og retning, der linjene enkelte steder er påført bølgende og fjærlette. Til tross for at konturer nesten er borte, gir ikke komposisjonen totalt slipp på formen. Vekslingen fra linjert til malerisk sees i kontrasten mellom det røde huset, som fremstår fast i formen, til det mer formoppløste i vegetasjonen og i himmelpartiet. Bildet beherskes av tydelige penselstrøk beskrevet som avlange, vertikale, brutte strøk, som systematisk dekker flaten. Karsten bryter dette mønsteret når han dekker større åpne plan, som himmelen øverst, eller det store området med sandliknende stofflighet som opptar mesteparten av forgrunn og mellomgrunn. Penselstrøkene her blir nærmest kaotisk, vekslende. Noen steder gnis malingen inn i underlaget, andre steder brukes skisseaktige kruseduller. Man kjenner igjen denne type rastløse penselstrøk fra bildet *Sommernatt*, 1901, i måten Karsten behandlet større flater.

Når det kommer til figurene, har Karsten maktet å få frem barnas karakteristiske trekk ved hjelp av få, skisseaktige strøk som fanger barnas profil og karakteristiske fremtoning på en enkel, treffende måte. Det store åpne området i forgrunnen domineres først av felt med lyse brune og sandfargete gråtoner. Dette brytes med et sjokkartet fargefelt i varme, lyserøde strøk, med hint av oransje. På husene og i vegetasjonen er fargenes karakter saftige og klare. Det ene huset er hvitt med rødlig sal tak, med grønn dør tilhørende en liten trappesats. Grønnfargen i inngangspartiet hentes opp flere steder i den gressgrønne vegetasjonen som omgir husene. I den ene hagen lyser den lille utedoen opp i strålende, ren okergul, som en kontrast mot det røde bakenforliggende våningshuset. Den sandbrune fargen i forgrunnen og mellomgrunnenes duse farger, får en kontrastfylt virkning i forhold til bildets øverste billedplan, med den friske vegetasjonen og husene illustrert i strålende, klare farger.

Det koloristiske blikket Karsten har, kommer i dette motivet tydelig til syne. Motivet bærer i seg sterke impresjonistiske aspekter, først og fremst i det å fange øyeblikkets umiddelbare synsinntrykk. Det fremkommer med tydelig markerte strøk, som skaper et vibrerende

---

<sup>107</sup> Messel, *Karstens bilder*, 93

luftperspektiv, der objektene og naturens egen lokalfarge i vekslende grad fortrenses for lys fargen og refleksfargen. Dette fremkommer tydelig i bearbeidelsen av den store åpne flaten der sandgrusen virker som en *våt* flate, kanskje etter en reinskur. Med skiftende toner reflekteres flatens fargevirkninger fra omgivelsene og fra den blå-rosa himmelen. Karsten er ikke impresjonistisk i den forstand at han følger en konsekvens i «fargedelingsprinsippet», det dreier seg ikke om noe konsekvent bruk av den optiske blandingen som de prinsipper man så hos neoimpresjonistiske fargeprogram. Karsten blander malingsfargene like gjerne på paletten, og blandes enkelte steder direkte på lerretet. Karsten demonstrerer derimot en klar bevissthet med å bruke fargenes renhet og lysklarhet, og hvordan fargenes karakterer kan brukes for å gjensidig forsterke hverandres virkninger.

Det sterke lyserøde feltet til høyre i mellomgrunnen, sammen med den okergule utedoen, tyder at her er snakk om solstråler som kommer inn forfra og kaster et lavt, varmt kveldslys innover i landskapet. Lyskilden ligger utenfor billedrommet, men solen sees reflektert i guttens hånd, som han delvis har stukket ned i lommen. Guttens ansikt har oransje og solgule valører, der han står med lukkede øyne og nyter varmen fra kveldens siste solstråler. Et strøk av solen skimtes i jentens pelskrage, en flik av et hvitt stakittgjerde lyses opp like ved. Vegetasjonen og sten formasjoner bakenfor har hvite og lyserøde toner, innimellom det grønne. Videre er det solen som gir glød til den opplyste okergule utedoen, og taket på det røde huset. At sollyset kommer inn på skrått forfra, kan forklare de mørkere sjatteringer i den store flaten, mulig som skyggeeffekter fra figurene som står der. Karsten vet å utnytte og få frem den fine virkningen mellom natur, vegetasjon og sivilisasjon. Kontrastene mellom strandpartiet som dominerer billedplanet, står i kontrast til bakgrunnen der den lille «sivilisasjonen» av hus *blomstrer* frem på et øde sted, i en liten vik kalt Ula.

Navnet «Ula» ble opprinnelig stavet med «r» i stedet for «l», slik at navnet fra gammelt av egentlig var; «Ura», noe som i Karstens tolkningen av motivet, kommer helt til sin rett.<sup>108</sup> Motiviet favner nettopp noe av dette med menneskenes evne til å klore seg fast og finne seg en levevei på de mest ensomme, karrige steder. Bebyggelsen ligger der og klynger seg sammen som hardføre «bergplanter». Som menneskenes liv gror de frem mellom berg og i viker, og makter å skape seg et liv. Ula viken ligger inn fra havet syd/nord, som en åpen vik ut mot havet. I den senere tid ble det gjort utfyllingsarbeid og bygget en molo der. Den tidlige moloen eksisterte da Karsten malte bildet. Det var ute på denne moloen at Karsten først i utgangspunktet ønsket å plassere barna i motivet sitt, men som han valgte ikke å ta med i

<sup>108</sup> Krohn-Holm, *Tjølling bygdebok: Gårder og slekter*, 1000



komposisjonen. Man ser noen antydninger til dette anlegget i form av diagonalen som går bakenfor barna og skrår ut mot høyre billedkant. Karsten hadde angivelig plassert seg selv et lite stykke ute på moloen, da han malte motivet.<sup>109</sup>

Å fange stedets stemning, karakter og miljø har Karstens motiv flere likhetstrekk med mange av de skildringene Munch gjorde fra Åsgårdstrand i årene mellom 1900- 1905. I denne sammenlikningen er det naturlig å trekke frem den første utgaven av *Pikene på broen*, fra 1901. Men flere av Edvard Munchs motiver fra Åsgårdstrand, hans gatemotiver med lekende barn i gaten eller på vei mot skogen, favner noe av det samme ved å skildre et lokalmiljø, folk i samspill med stedets særpregede natur og omgivelser, og kanskje først og fremst sett fra barnas perspektiv på verden.

**Edvard Munch, *Pikene på broen*, 1901.**



Edvard Munch. *Pikene på broen*, 1901.

<sup>109</sup> Karsten, *Karsten: Ludvig Karsten*, 41

Munch malte *Pikene på broen* første gang sommeren 1901, og ble vist på høstutstillingen i Kristiania. Han kom til å gjenta motivet adskillige ganger, de fleste motivene utførte han i Åsgårdstrand i årene mellom 1901- 05. Den hvite, vakre villaen; Kiøsterud gården, malte Munch enkelte ganger bare med eiendommen og vegetasjonen og utelot figurer, på samme måte som Karsten hadde gjort i *Sommernatt*, 1901. I tillegg kan man regne med Munchs ulike variasjoner over temaet av kvinnegrupper stående på broen, *Damene på bryggen*, som han første gang utførte i 1902. I alt malte Munch 12 ulike variasjoner over temaet «pikene» eller «damene», da er de grafiske versjoner i tresnitt og eller i kombinasjonen tresnitt og litografi, utelatt.<sup>110</sup> Tittelen; «broen» versus «bryggen», har seg fra at denne konstruksjonen var en kombinert brygge og «bro» som strakk seg 100 meter utover og forbandt dampskipsbryggen med land. Lokalt på folkemunne, kalte man denne konstruksjonen bare for «Broen». Det var på denne bryggen at Karsten stilte seg opp, da han malte sitt motiv, *Sommernatt*, i 1901. Trebryggen er med tiden erstattet med en solid molo, bygget i stein og sement, og det er slik den fremstår i dag.

På samme måte som i Karstens «Ula» motiv, ses i *Pikene på broen* et figurativt landskap med flere hus, omgitt av vegetasjon og trær. I forgrunnen ses en liten figurgruppe plassert fremst i billedrommet. Den lille gruppen består av tre piker som har fått oppstilling på den lange bryggen. Munchs motiv lar danne en diagonal som strekker seg nede fra venstre billedkant, og krysser billedplanet på skrå oppover mot høyre, og munner ut i en vei som svinger seg videre og fortsetter utenfor billedrommet. I hagen foran den store hvite bygningen, ser man en gruppe med trær, busker og kratt, avbrutt av et tverrgående, hvitt hagegjerde. Stripen av en strandlinje observeres i mellomgrunnen til venstre i motivet. Munchs motiv omfatter, motsatt Karsten, en del av den mørklagte, speilblanke sjøen i forgrunnen til venstre i motivet. Munch lar vegetasjonen få en større dimensjon i billedrommet enn Karsten. Med de store lindetrærne til venstre, lar Munch forme til *en* stor, rundlig form. Ytterst til venstre, bakenfor treet, skimtes fliken av en hvit bygning, rett over taket på denne bygningen, har Munch malt en gul fullmåne.

Forenklet sett kan man dele inn flaten i en horisontal og en vertikal midtakse. Dette skaper en harmonisk likevekt mellom flatens fire deler. Den horisontale midtaksen går som en tverrgående linje ved husets hagegjerde. Over denne linjen ligger hus, hage og vegetasjon, og tilfører «tyngde» i komposisjonen. På undersiden av den horisontale midtaksen, ligger stranden og vannet, og den lange bryggen med de tre stående figurene. Denne likevektige

<sup>110</sup> Woll, *Edvard Munch: Samlede malerier*, 522

symmetrien, skjæres over av bryggen og gelendret, som danner flere, tynne skrå linjer, trukket hele veien fra bildets nedre venstre hjørne og løper sammen i et forsvinningspunkt opp til høyre et sted utenfor billedrommet. Denne effekten bidrar til å skape en visuelt suggererende følelse av dybde og perspektiv. Den linjere bygningen bidrar til å gi tyngde og blir som en stabiliserende motvekt til de suggererende, maleriske diagonalene som bryggen med gelenderet bidrar til å skape. De skrå diagonale linjer som Munch bruker, er et grep man kjenner igjen i hans tidligere malerier som eksempelvis i: *Rue de Lafayette*, 1891 og i motivet *Skrik*, 1893.

Karsten komponerte sitt motiv ganske så identisk, men dog ut ifra Ulas særegne naturs forutsetning. Han bruker det samme oppsett, med to hus som ligger på rekke i bakgrunnen omgitt av gjerde, hage og trær. I forgrunnen står figurene oppstilt til høyre for motivets midtakse, og en brygge eller mololikhende konstruksjon, strekker seg som en skrådiagonal gjennom komposisjonen, og bidrar slik til å skape en spenningsfylt virkning og dybdefølelse. Karsten har gjort sin egen originale vri ved å la det åpne området få en dominerende plass i motivet, uten å ta med vannet. Dette trekket bidrar blant annet til å gi motivet en helt annen stemning, enn Munchs motiv.

Motivet *Pikene på broen* er nok et eksempel på Munchs lett gjenkjennelige bruk av bølgende, slepne linjer og de tynne konturer tegner seg som omriss rundt figurene. Disse linjene danner en helhet som smelter sammen med de bølgende og organiske penselstrøk, kjennetegn som Munch så flittig benyttet i flere av sine livsfrisemotiver i 1890 årene. Linjer og penselstrøk blir nesten ikke mulig å adskille, men smelter sammen til et organisk hele, rundelige former som fylles ut med store syntetiserende fargefelt. Mye av den samme stil ser vi i det Munch foredlet i sine landskapsmalerier som *Togrøyk*, 1897 og ellers i sine ulike vinterlandskap fra Nordstrand, malt rundt 1900- 01. Dette foredlet han til en ren dekorativ, monumental stil som man ser overført til *Pikene på broen*. Denne malerstilen kan man ikke beskyldes Karsten for å ta etter. Karsten ser ut til å ville holde på den mer ekspressive formen og en sen impresjonistisk maleteknikk.

Ved første øyekast ser det ikke ut til at Karsten hentet noe av Munchs linjer. Men ser man nærmere etter, bruker Karsten flere steder bløtaktige linjer i sitt «Ula» motiv. Han har med noen få fjærlette, lange strøk markert gjerde og molo med liknende linjeføring som er å se i Munchs motiv. Karstens bruk av korte, brutte strøk, gjør at hans motiv allikevel får et helt annet uttrykk enn Munchs *Pikene på broen*. Som Karsten ofte gjorde, brukte han elementer og tok inspirasjon fra andre kunstnere, og skapte det om til sitt eget. Rent motiv og

komposisjonsmessig, låner Karsten åpenbart fra Munch, noe som disse to motivene sammenliknet, gir en god bekreftelse på. Karsten har i stedet funnet sin egne karakteristiske utforming med sitt *Vårkveld i Ula*, 1905.

I en tidligere periode hadde Munch selv kalt seg impresjonist.<sup>111</sup> Da han i 1889 dro til Paris og tilbrakte sine studieår i Frankrike, ble påvirkningen fra den franske kunsten lett gjenkjennelig i hans bilder, særlig i perioden 1890- 93. Han gjorde flere impresjonistiske malerier fra Åsgårdstrand, med sin variant av skråstilte, avlange, brutte strøk, malte han sin søster Inger i *Friluft*, 1891. Denne, Munchs egne, impresjonistiske maleteknikk, dukket opp med jevne mellomrom i hans mangslungne, enorme produksjon, også i motivet *Damene på bryggen*, fra 1902. Felles for Munch og Karsten er at de begge har følt en trang til å utprøve teknikker man særlig så flittig brukt av Cézannes og van Gogh. Flere kunstnere fra den sen impresjonistiske Pont-Aven gruppen som samlet seg rundt Paul Gauguin (1848- 1903) og Emilè Bernard (1868- 1941), brukte ofte systematiske, skråstilte, korte penselstrøk, med islett av vertikale korte, sammensatte strøk. Andre impresjonister, som Renoir (1841- 1919), var en av de Karsten kanskje mest hadde uttrykt begeistring for, som kan ha hatt medvirkende innflytelse, kanskje også i Karstens «Ula» motiv.

Sommeren 1904 gjorde Munch utkast til *Max Linde frisen* i Åsgårdstrand. Der benyttet han et spontant og malerisk uttrykk, med lysklare ekspressive farger, som i motivet *Sommer i hagen*, 1904, der farge og penselstrøk varierer i ulike retninger og teknikker, komponeres sammen i en kakofoni av fargesterke felt og figurer. Denne frie utfoldelsen, spontane maleteknikk og eksplosive fargebruk Munch foreviser i *Lindefrisen*, kan ha fasinert Karsten, og gitt ham aspirasjoner til å slippe seg løs både i farge og eksperimentering med neo impresjonistisk penselføring. Muligens er det en av forklaringene på hvordan Karstens *Vårkveld i Ula*, har en slik fargefylde og koloristisk karakter og varierende, dynamisk bruk av penselstrøk.

Det Karsten henter av inspirasjon fra Munch, er hvordan lys og skyggevirkninger virker inn på naturen, utfra motivets årstid, og tid på døgnet. Hvordan det dunkle, skyggefulle kveldslyset, spilles opp mot solstråler i de sene timer. Karsten jobbet med å fange det umiddelbare synsinntrykket, med impresjonistiske lysvirkninger i samspill med naturens omgivelser. Munchs motiv bærer preg av å ville fange en *aftenstemning*, et «ekko» fra den symbolske nyromantikken, som Munch dyrket frem til sin egen dekorative, symbolladete ekspresjonisme. Karsten virker ikke å ha noe symbolikk knyttet til sitt motiv. For ham er

---

<sup>111</sup> Eggum, *Malerier, skisser og studier*, 46



bildet et temperamentsfullt, visuelt synsinntrykk, der han jobber særlig med lys, mørke, og refleksfargen versus lokalfargen og det rent malertekniske i billedframstillingen.

Munchs *Pikene på broen* har en ren koloristisk glød, der elementenes egenfarge, rendyrkes og fargekarakteren får en forsterket intensitet og «indre» glød. Rene fargefelt, får virke opp mot hverandre, og forsterker hverandres virkning. Munch lot seg fascinere av den sterke virkningen aftenlyset hadde på naturens farger i Åsgårdstrand. Her er det noe med fargen i motivet som bærer i seg momenter man så i norsk maleri ved århundreskiftet, der fargens egne lysklarhet fikk en økt oppmerksomhet hos de norske kunstnerne. Den samme «glødende» lys farge preger det kjente motivet *Fra Kviteseid*, 1900 malt av Thorvald Eriksen. Fargens egen glød får et større fokus, foran den refleksive fargen som impresjonistene og friluftsmaleriet hadde dyrket. Dette faller sammen med vyer som i økende grad kom til å gjelde hos de norske kunstnerne, og som hadde vært i emning i Europa i 1890 årenes franske maleri. Den sterke påvirkningen fra den franske symbolismen, Gauguin og Pont – Aven kunstneres orientering mot et syntetiserende symbolspråk, kom mer og mer til å fjerne seg fra en realistisk naturskildring, som naturligvis også ga gjenklang i farge behandlingen. Fargen skulle nå ikke behandles i atmosfærisk samspill med naturen, men tilpasse seg noe mer stilistisk, abstraherende form og fargesyn. Fremfor å etterlikne naturen skulle bildet skapes basert på de rent ekspressive, maleriske premisser.<sup>112</sup>

### **Konklusjon:**

Med *Vårkveld i Ula* har Karsten først og fremst hentet innflytelse fra Munch i selve motivligheten og komposisjonen. Karsten virker søkende og eksperimenterer i større grad med en impresjonistisk tilnærming i behandlingen av farge og strøk. Likevel oppnår han koloristiske virkninger som innehar noe av det felles «øye» for den rene fargen og i fargekontrastenes gjensidige virkning på hverandre, som vi også ser hos Munch.

Karsten har til kontrast stilt seg med denne tidlige vårstemning i *Ula*, slik at bildet nesten får en litt grissen, kald stemning. Tross sollyset som faller innover landskapet, får man følelse av at det fortsatt er kjølig i luften og ruske vær, motsatt Munchs motiv, som med myke linjer får fram en fløyelsmyk, mild sommerstemning.

---

<sup>112</sup> Berg og Messel mfl., *Norges kunsthistorie*, 263

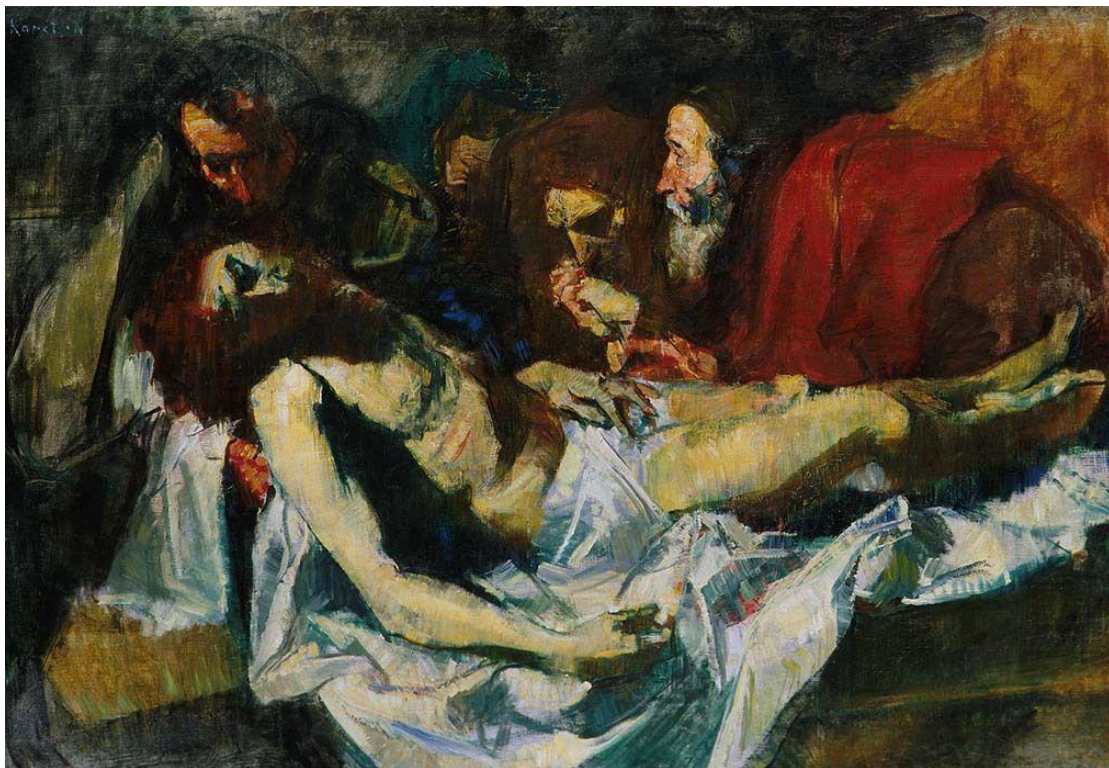
## 2.2 Kapittel 2 Årene 1906- 1910

### 2.2.1 Karsten finner seg tilrette i Son

#### **Innledning:**

Sommeren 1906 innfant ikke Karsten seg i Åsgårdstrand. Han hadde begynt å opparbeide seg en stor gjeld der som han nok ikke hadde råd til å gjøre opp for, og etter *bruddet* med Munch, fristet det kanskje ikke kunstneren lenger å dra dit på somrene.<sup>113</sup>

Vinteren 1906 tilbrakte Karsten i Paris og denne vinteren gikk han inn i Louvre der han utførte sin første parafrase malt etter Jusepe de Ribera (1591- 1652) kjente motiv: *Kristi gravlegges*. Det slående med Karstens utgave er at fargene, særlig rødfargen har fått en klarhet og intensitet mot de kaldere komplimentere nyanser av grønn som ligger der som en grunntone og som spilles opp mot de varme tonene. Sammen med de markerte malestrøkene, tidvis rytmiske og skisseaktige, fremstår Karstens parafrase som en etter datidens moderne tolkning av dette klassisk, barokke motivet.



Ludvig Karsten, *Kristi gravlegges*, kopi etter Ribera. 1906.

Det fremkommer at Karsten med dette hadde begynt å utvikle seg i en egen selvstendig retning, mot et mer personlig og selvsikkert, karakteristisk form uttrykk. Koloristen Karsten

<sup>113</sup> I brev fra samlagsbestyrer L.M. Larsen til Munch. Ikke datert.

begynner også å få mer mot og den klare, rene intense fargen blir med ham videre i hans verk de neste kommende årene.

Til tross for kun tre motiver året før, skulle året 1907, i motsetning, bli et forholdsvis produktivt år for Karsten. Da gjør han hele *sju* motiver, noe som var det meste Karsten hadde gjort i løpet av *ett* år noen gang: *Sommeraften*, *Lik værelse*, *Enken*, *Ved sengen*, *Portrett av Ebba Kjær*, *Rødt hår* og *Tæring*. Flere av disse verkene er blitt stående som noen av Karstens hovedverk, og da tenker jeg først og fremst på *Ebba Kjær*, 1907 og *Tæring*, 1907.

I flere av disse overnevnte motivene ser man at impulser fra Munch har begynt å gi åpenbare resultater. Det sees både i Karstens økende *produktivitet*, i valg av *tema*, og i hans *motivvalg*, *komposisjon* og *figuroppstilling*. I barneportrettet av Ebba Kjær kan man finne likhetstrekk fra Edvard Munchs mange barneportretter, flere av dem Munch utførte i perioden mellom 1902-1903.<sup>114</sup> Men Karsten bygger også videre på egne arbeider, som f.eks. gutten og jenten han malte i Ula. I motivet *Tæring*, 1907 finner man likheter i figuroppstillingen og i komposisjonen og i motivet *Sommeraften*, 1907 har Karsten latt seg inspirere av Munchs fargeklare skildringer fra Åsgårdstrand, men Karsten velger å fremstille motivet fra det lille ladestedet Son i Østfold. Alle disse nevnte motiver viser klare trekk av hvem Karsten hadde vært i nærvær av de siste årene.

### **Ludvig Karsten *Ebba Kjær*, 1907 og Edvard Munch, *Lekende barn i Åsgårdstrand*, 1901.**

#### **Innledning:**

I Paris hadde Karsten fra rundt 1902 blitt kjent med forfatteren Nils Kjær og hans kone<sup>115</sup> På denne tiden var det i Paris flere av de norske forfattere og kunstnere som samlet seg på stamkafeen «Lilas» på Montparnasse, inkludert Ludvig Karsten. Her var det angivelig forfatteren Gunnar Heiberg som var det soleklare midtpunktet. Rundt ham samlet seg søskenparet Vogt, Fru Oda Krohg, ekteparet Diriks, Nils og Margrethe Kjær og Nils Collett.<sup>116</sup> Det gikk «gjetord» om hvordan Karsten hadde stelt til «ubehageligheter»; etter en «fuktig» aften med Nils Collett, og dermed ble Karsten «ekskludert» fra kretsen en lengre periode. Karsten fulgte visst nok med på kretsens viderverdigheter fra et bord like i nærheten, og Margrethe Kjær formidlet hvordan dette utspilte seg. Hun beskrev hvordan det ikke alltid var

<sup>114</sup> Woll, *Edvard Munch samlede*, 578

<sup>115</sup> Kjær, *Nils Kjær og hans samtidige: Erindringer 1895- 1924*, 98

<sup>116</sup> Kjær, *Nils Kjær*, 98

like enkelt for dem å være standhaftige mot Karsten, for som hun skrev; «*vi likte jo i grunnen Karsten ganske godt alle sammen*». <sup>117</sup>

Sommeren 1907 vendte Karsten hjem til Norge til det lille idylliske ladestedet Son i Østfold. Her ble han i de kommende år en del av kunstnerfelleskapet sammen med forfatteren Nils Kjær, som ble en fortrolig venn i en vanskelig tid, da Karsten strevde med økonomiske problemer. <sup>118</sup> Andre kunstnere og kulturpersonligheter som tilbrakte tid i Son var: Henrik Lund, Gunnar Heiberg, Jens Thiis og Halvdan Nobel Roede, og Roede kom til å bli en ivrig samler av Karstens malerier. <sup>119</sup>

Motivet av Ebba Kjær malte Karsten i Kjøvangen, som er et lite badested på Østfoldsiden av Oslofjorden, litt nord for Son. Der leide Karsten seg inn sommeren i 1907. Som nærmeste naboer fikk han ekteparet Nils og Margrethe Kjær som leide seg et sommerhus rett i nærheten. I anledningen fikk Karsten muligheten til å male et barneportrett av Ebba som da var 9 år gammel. Det var Karsten selv som foreslo for Margrethe Kjær å male Ebba, Nils og Margrethe Kjærs datter. Det ble ifølge Margrethe Kjær en solfylt sommer og derfor måtte Ebba stille seg opp under «det store kastanjetreet» og der måtte hun daglig stå stille gjennom flere uker. <sup>120</sup> Margrethe Kjær mente at det ble et «aldeles utmerket portrett», Nils Kjær derimot, reagerte på måten Karsten hadde malt ansiktet, Nils mente at sin datters ansikt så «spedalsk» ut. Karsten hadde malt skyggen av kastanjebladene som ga enkelte grønne flekker av skygge partier i Ebbas ansikt, og dette hadde Nils Kjær likt dårlig. <sup>121</sup> Karsten ville gjerne selge portrettet til Margrethe Kjær for prisen av det rammen hadde kostet, men det ble det aldri noe av. Ekteparet Kjær reiste fra stedet og salget kom aldri i orden. <sup>122</sup> Karsten solgte bildet til sin venn Gunnar Heiberg, som ble den endelig eier av portrettet. <sup>123</sup> Motivet ble utstilt for første gang ved Blomquist i 1908 og ved Karstens store retrospektive utstilling ved Blomquist i 1919. Angivelig også ved Liljevalchs Konsthall i Stocholm i 1922. <sup>124</sup> Ved Blomquist i 1929, Oslo kunstforening i 1956, og ved Nasjonalgalleriet i 1976. <sup>125</sup>

---

<sup>117</sup> Kjær, *Nils Kjær*, 101

<sup>118</sup> Thiis, *Norsk kunsthistorie*, 527

<sup>119</sup> Messel, *Karstens bilder*, 230

<sup>120</sup> Kjær, *Nils Kjær*, 163

<sup>121</sup> Kjær, *Nils Kjær*, 163

<sup>122</sup> Kjær, *Nils Kjær*, 163

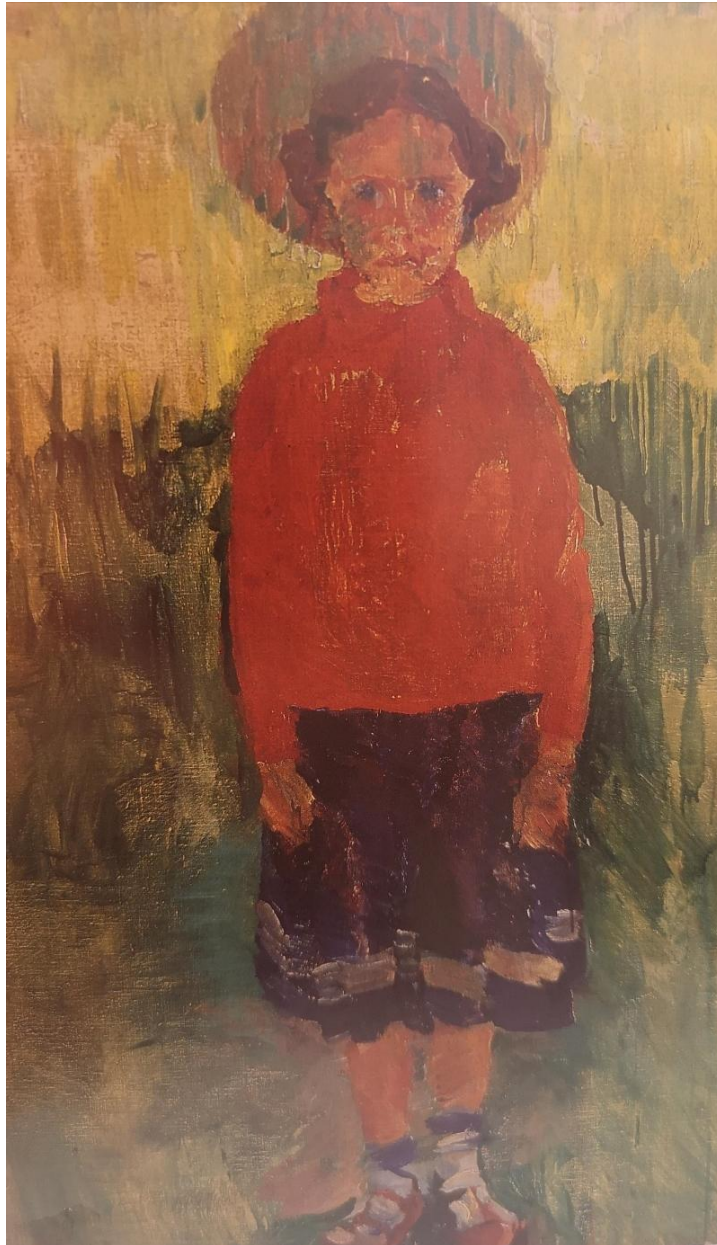
<sup>123</sup> Messel, *Karstens bilder*, 178

<sup>124</sup> Messel, *Karstens bilder*, 178

<sup>125</sup> Malmanger, Messel, mfl., «Ludvig Karsten», 28

**Ludvig Karsten *Ebba Kjær*.**

Karsten dristet seg til å fremstille figuren en *face* og ikke i profil som han hadde gjort med barneportrettet *Tre gutter*, 1903. Året 1906 hadde Karsten malt portrettet av sin søster *Dagmar*, der han brukte samme figur oppstilling, en *face*, og med Ebba tok han nå skrittet videre og valgte å gjøre det samme.



Ludvig Karsten. *Ebba Kjær*, 1907. (Foto gjengitt fra arkiv)

Ebba er presentert i helfigur, en *face*, stående med armene rett ned langs siden. Figuren opptar mesteparten av bildeflaten og er rykket helt fremst i forgrunnen, i en vertikal komposisjon.

Hun er malt mot en tett opptrukken bakgrunn i varierende toner av ulik grønn vegetasjon. Piken har et alvorlig og konsentrert uttrykk som møter blikket til den ytre betrakter. Hennes brune hår er samlet bakover under en rundbremmet, stor hatt i ulike fargesjatteringer, røde, brune og grønne. Hun har på seg en langarmet rød genser, over et knesidt, mørkeblått foldeskjørt. Nederst stikker beina hennes frem med ankelstrømper og røde sommersko. Motivet er malt i røffe, skisseaktige strøk med klare fargekontraster i rødt mot valører av komplementærfarger som lysegrønn, gressgrønn og gulgrønn.

Ebba representerer et godt eksempel på å illustrere det kjente utsagnet som Karsten kom med i et intervju med Verdens gang etter den retrospektive utstillingen han hadde ved Blomquist i 1919. Han tar i bruk et utall variasjoner av grønn, fra de helt mørke toner, til en grønn der han i det øvre del av billedflaten har blandet inn en gulfarge. Kontrastene til Ebbas røde genser blir slående. *«Ta en rød farve. Hvilket rødt er det? Sæt den op mot gulgrønt eller blast gul, da først får den sin farve. Saa spiller man hele skalaen».*<sup>126</sup>

Oljemalingen er terpentin uttynnet slik at det gir et transparent preg og flere steder ser man «renner» av uttynnet maling nedover lerretet. Lyset er jevnt fordelt over flaten. I motivet finnes ingen linjer eller konturer, kun farge påsatt med skisseaktige, løse strøk. Med få, effektfulle strøk makter Karsten å «mane» frem den karakteristiske fremtoningen av den ni år gamle Ebba, med en tilforlatelig enkelhet. Tankene går til maleriet av de to barna Karsten malte i Ula, med den liknende enkle, tilforlatelige, innfølende fremstillingen, finner man også hos Munch, særlig i de barneportrettene han malte i løpet av perioden mellom 1901- 03.

---

<sup>126</sup> Ludvig Karsten i intervju, Verdens gang 17.10. 1919.



**Edvard Munchs *Lekende barn i Åsgårdstrand*, 1901- 03.**



Edvard Munch, *Lekende barn i Åsgårdstrand*, 1901- 03.

I Munchs motiv sees et gateparti med hus og hagegjerder på hver side. Man ser klynger av varierende trehusbebyggelse i bakgrunnen. Grønn vegetasjon stikker frem over gjerdet og på hver side av gaten. Helt rykket frem i forgrunnen står vi ansikt til ansikt med en ung pike. Piken står oppstilt i halvfigur, blikket er rettet mot den ytre betrakter, med en noe alvorlig og engstelig mine. Bak hennes venstre skulder sees tre barneskikkelser som ligger på bakken med blikket rettet mot henne. Hun har på seg en hvit og lyseblå, kortermet kjole. De bare armene har hun senket ned foran seg. De andre barnas klær varierer i lyseblått, lys grønt og grått. Motivet er malt med skisseaktige penselstrøk med terpentinnuttynnet oljemaling, enkelte steder kan man se at malingen har rent i striper nedover lerretet. Det finnes mange eksempler på at Munch valgte å presentere sine enkeltfigurer sentralt i motivet, en face. Dette er et grep Munch benytter gjentatte ganger i sine portretter, ofte når det var barn han malte.



Utsnitt: Edvard Munch, *Lekende barn i Åsgårdstrand*, 1901- 03 og Ludvig Karsten. *Ebba Kjær*, 1907.

Ludvig Karsten må ha likt dette «greet». Det er lett gjenkjennelig i måten han har valgt å fremstille Ebba på. Imidlertid har Karsten valgt å kutte ut alt annet i bakgrunnen, slik at vi får et direkte og uhildet møte med Ebba. Det som imidlertid er verdt å merke seg, er hvordan Karsten tynner ut oljemalingen slik at den får en rennende konsistens. I begge motivene ser man eksempel på denne teknikken anvendt ved jentens høyre skulder.

### **Konklusjon:**

Likheten mellom de to overnevnte motiver sees først og fremst i figurfremstillingen av den unge piken i forgrunnen oppstilt en *face*. Begge fremstilt en *face*, gir et følsomt og direkte møte med modellen. Andre likheter i motivene sees i Karstens utførelse der han bruker den samme teknikken som Munch, med terpentinnuttynnet maling som er løst og skissemessig påført. Teknikken bidro til å gi et spontant og umiddelbart uttrykk, noe av det Karsten fant fascinerende og beundret ved Munchs kunst.



## **Ludvig Karsten. *Tæring*, 1907 og Edvard Munch. *Inger i sort og fiolett*, 1892.**

### **Innledning:**

*Tæring*, malte Karsten da han var 31 år gammel og i ettertiden er dette verket blitt stående i kunsthistorien som et av Karstens kanskje viktigste og største verk av de han utførte i yngre år. Da motivet for første gang ble utstilt hos Blomquist kunsthandel i 1908, kunne Karsten se tilbake på 8 år, der han jevnlig hadde oppholdt seg i Norge i løpet av sommerhalvåret. Om vintrene hadde han fortsatt med sine utenlandsstudier i Paris.

Fra 1901 da Karsten for første gang oppholdt seg i Åsgårdstrand, tok Karstens produktivitet seg opp sakte, men sikkert frem mot 1905. I løpet av 1907 må det virkelig ha løsnet. Da malte han hele syv motiver, noe som for Karsten må ansees som mye sammenliknet med tidligere års produktivitet.<sup>127</sup> Den økende produktiviteten hans kan muligens forklares på bakgrunn av perioden han da hadde lagt bak seg. Han hadde for det meste, innimellom sine Parisopphold, malt i Åsgårdstrand og ved et par andre steder ved Vestfoldkysten frem til 1905, før han etablerte seg i det lille, vakre tettstedet Son som fast tilholdssted på somrene. I 1906 og 07 oppholdte han seg først ved Kjøvangen nord for Son, da han malte Ebba Kjær, og kom etter dette til å tilbringe de neste fem somrer i Son.

Son ligger i den sydlige delen av det som var Akershus fylke, midt mellom Hvitsten og Moss. Stedet har mange likhetstrekk med Åsgårdstrand, med sin gamle trehusbebyggelse, trange gater og smug, ligger det vakkert til som en idyllisk liten båthavn. Her var det at Karsten sommeren 1907 malte verket, *Tæring*.

### **Ludvig Karsten, *Tæring*, 1907.**

*Tæring* ble for første gang utstilt hos Blomquist kunsthandel i 1908, og deretter ved Karstens separatutstilling i Oslo Kunstforening i 1909.<sup>128</sup> Christian Krohg kom i den anledningen med den «berømte» anerkjennelsen av Karsten, der han erklærer Karsten som «*Munchs egentlige og mest berettigede arvtaker*». Ved den samme anledningen bekreftet Krohg at Karsten var en «*i fuldeste maal en moderne maler, mere end nogen anden norsk maler, kanske mere end sit forbillede Edvard Munch*»<sup>129</sup> De rosende ord fortsatte Krohg med i forbindelse med gruppeutstillingen «De seks» i 1910, som først var å se i Berlin, og deretter i København.<sup>130</sup>

<sup>127</sup> Se vedlegg nettverksanalyse, 1907

<sup>128</sup> Messel, *Karstens bilder*, 178

<sup>129</sup> Sitert etter Messel, *Karstens bilder*, 2

<sup>130</sup> Messel, *Karstens bilder*, 230

Her tilføyer Krohg i sin omtale av Karstens bilder: «Av hans mange utmerkede billeder står *Tæring* for mig som det betydeligste».<sup>131</sup>

Det må ha gjort noe med Karsten å få en slik rosende omtale av den slagkraftige Krohg, som hadde vært Karstens tidlige lærer fra hans læretid ved Pultosten, og som ganske nylig var utnevnt til professor og direktør for det nyopprettede kunstakademiet.<sup>132</sup> Den bekreftelse å bli erklært som Munchs *arvtaker*, må mildt sagt ha virket oppløftende for kunstneren som til de grader var en beundrer av Munch. Krohgs kommentar må ha blitt stående som en milepæl i Karstens kunstnerskap. Men hva betydde det egentlig at han var blitt Munchs «arvtaker»? Hva brakte Karsten egentlig «dit hen» som gjorde ham fortjent til en slik karakteristikk? Motivet *Tæring* er kan hende det beste eksempelet på dette.



Ludvig Karsten, *Tæring*, 1907.

<sup>131</sup> Krohg, «De seks», 224

<sup>132</sup> Thue, *Christian Krohg*, 257

Karstens figurative helfigurportrett representerer den aldrende og tæringssyke kvinnen Othilie Olsen. Hun er presentert stående, en *face*, avmålt og en tanke lutet, søker hennes urolige blikk øyekontakt med den ytre betrakter. Det rødlige håret er oppsatt og samlet stramt bakover. Armene holdes ned foran henne, anspent med foldede hender, blodsprenge og «bedende». Hun bærer en fotsid kjole i mørke jordfarger og sjatteringer i rødt og brunt, med islett av komplimenterende grønt og lilla. Kjolen føyer seg etter kvinnens liv og byste og er tilknapet helt opp mot halsgropen. Ansiktet fremstår med noen makabre, herjede trekk og huden bærer preg av å være «gusten» og syk.

Bakveggen bærer et urolig, nesten skrikende preg, malt i kalde, isgrønne og blålige valører, med noen islett av varmere røde nyanser. Det røde hentes opp i det mørkebrune gulvet som «glødende» sjatteringer. Sollyset skinner inn fra høyre side og lyser opp bakveggen med en voldsom kraft og intensitet. Lyset brytes ved motivets vertikale midtakse, og skifter her til mørkere toner i blåe, røde og brunlige skyggevirksomheter. Skyggepartier avtegner seg i kvinnens ansikt, og aksentuerer hennes grove trekk, enkelte plan har en grønnlig, gusten farge. Bakenfor kastes konturen av skyggen hennes. Hele bildet bærer preg av en *aktiv*, ekspressiv og malerisk bearbeidelse av flaten, helt fri for *passive* partier. Det er et sterkt, opprørende og konfronterende motiv. Karstens psykologiske tolkning av denne kvinnen, treffer «skånselsløs» ut til betrakteren. Det fremstår som et fargesterkt, ekspressivt og realistisk malt portrett.

Jens Thiis kunne fortelle at Karsten denne første sommeren i Son, daglig hadde observert en tæringssyk kvinne ved stedet.<sup>133</sup> Angivelig var denne kvinnen i førtiårene, men i Karstens fremstilling fremkommer hun å være mye eldre. Som sjømannsenke sto hun alene igjen med å forsørge flere barn, siden var det kreft som til slutt hadde tatt livet av henne.<sup>134</sup> Denne kvinnen må ha fremkalt noe i Karsten som inspirerte ham til et verk som Thiis mente var «et monumentalverk av rang» og han karakteriserte verkets «klangfulle og sterkt gjennomarbeidete koloritt» og bemerket videre at motivet var «fengslende ved det menneskelige alvor».<sup>135</sup>

Thiis hadde selv vært tilstede i den lille skipperstuen i Son der *Tæring* ble «unnfanget», og han formidlet dette på en måte som om han hadde tatt del i noe *stort*. Han forklarte nærmere hvordan *Tæring* ble «malt i en trang skipperstue som var så trang at kunstneren måtte flytte

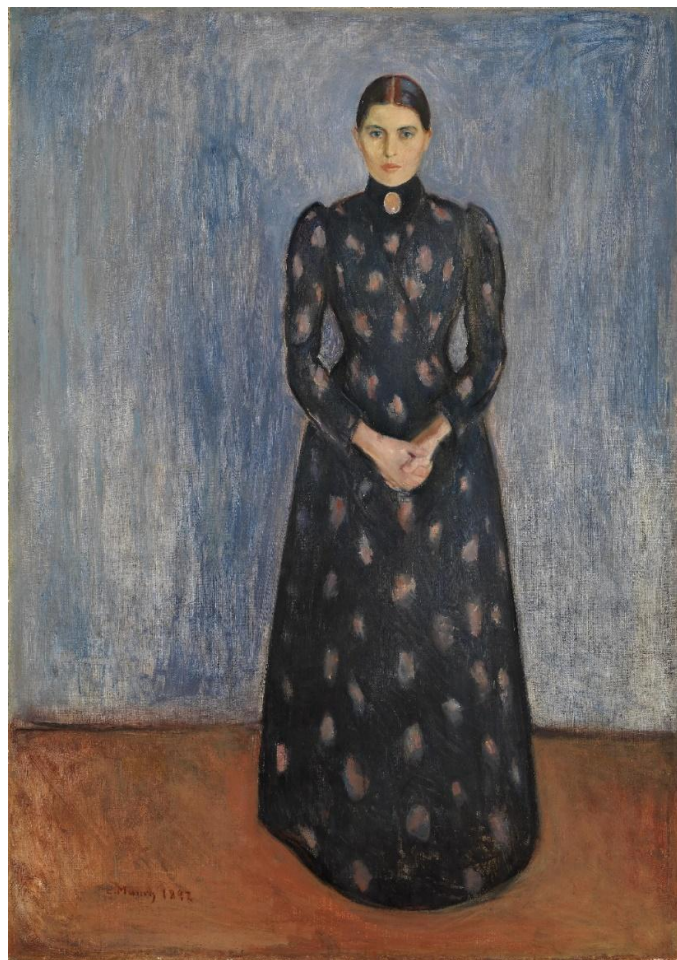
<sup>133</sup> Thiis, *Norsk kunsthistorie*, 526

<sup>134</sup> Messel, Karsten: *Ludvig Karsten*, 55

<sup>135</sup> Thiis, *Norsk Kunsthistorie*, 527

sitt staffeli utpå hageflekken». Dette kunne Thiis selv bekrefte; for som han selv utrykte det: «Jeg har selv bodd i stuen, så jeg vet hvordan det var»<sup>136</sup> Jens Thiis med sitt «kyndig øye» noterte seg den påfallende analogien mellom Karstens motiv *Tæring*, og Edvard Munchs portrett av sin yngste søster Inger, og deklarerer at: «Karsten innrømmet det jo også selv». Karsten tilføyde at motivet aldri hadde funnet den formen, om det ikke var for «Munchs søster». <sup>137</sup> Denne bevislige erkjennelsen fra Karsten sin side, har i ettertiden blitt stående som en form for *kjensgjerning*: å presentere verket *Tæring* som selve kroneksempelen på den innflytelse Munch hadde skjenket Karstens kunst. Verket som Karsten selv henviste til, var Edvard Munchs portrett av sin søster: *Inger i svart og fiolett*, malt i 1892.

**Edvard Munch, *Inger i svart og fiolett*, 1892.**



Edvard Munch, *Inger i svart og fiolett*, 1892.

<sup>136</sup> Thiis, *Norsk Kunsthistorie*, 528

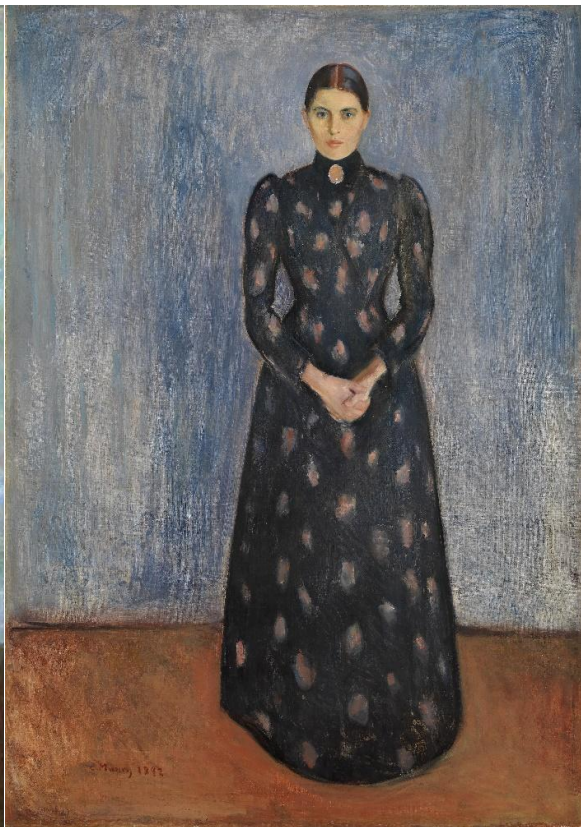
<sup>137</sup> Thiis, *Norsk Kunsthistorie*, 526



Det figurative portrettet av Edvard Munchs yngste søster Inger, er representert som et helfigursportrett av en ung kvinne. Figuren har Munch plassert sentralt i billedflaten langs den vertikale sentralaksen, mot en bakenforliggende, nært opptrukken vegg. Munch har brukt en påfallende, renskåren og streng frontaltstilt figurkomposisjon. Inger står andaktsfull og rakrygget, med det svarte håret oppsatt, samlet stramt bakover. Hennes rolige blick møter den ytre betrakter, armene holdes avslappet ned foran henne med foldede hender. Hun har på seg en fotsid kjole i dempet, svarte og lilla toner. Kjolen føyer seg etter kvinnens liv og byste, og avrundes med en høy og stiv krage som fremhever hennes unge ansikt og renskårne trekk. Fargene er påført jevne og avdempet, gulvplanet går i lysebrune valører, og veggen malt i en mellomblå farge. Lyset er jevnt fordelt og det eksisterer ingen skygger i motivet. Kun en forsiktig avtegnet silhuett av figuren på bakveggen. Gulvets plan er en liggende horisontal flate, i et hovedsakelig vertikalt komponert motiv.



Ludvig Karsten, *Tæring*. 167 x 110 cm.



Edvard Munch, *Inger i svart og fiolett*. 172,5 x 122,5

Helhetsinntrykket av Munchs Inger gir en smal og renskåren figur, med et uttrykk som inngir følelsen av andakt, harmoni og behersket ro.

I motivenes ulikheter går det frem ganske tydelig at Karsten tilnærmet konsekvent har fremstilt sitt motiv som et polarisert motstykke til Munchs motiv. Man kunne nesten si at verket fungerer som pendanten til Munchs portrett av sin søster Inger:

Karstens *Tæring*, uttrykker uro og opprevet temperament i grell kontrast til det forfinede, svale portrettet Munch gjorde av sin søster. Hos Munch ser vi en ung, vital kvinne i livets tidlige vår, satt opp mot en aldrende, syk kvinne i forfall. I kontrast til den unge, høyreiste og avslappede kvinnen, står Karstens tæringssyke; anstrengt og lutrygget. Ingers finslige ansikt og hender, er bleke og avslappet, mens ansiktet hos den syke bærer et grønlige preg, hendene er anspent, blodsprenget og knugende. Munchs svale, nøkterne farger, står i kontrast til de kraftfulle, fargesterke sjatteringer man ser i de opprømte fargene i *Tæring*. Inger i sin sorte kjole, fremtrer harmonisk, sindig og andaktsfull. Den tæringssykes kjole, uttrykker en «ulmende» uro, reflektert i den rødlig brunfarge, med skimt av lilla. Munchs jevnt påførte strøk; tørre tekstur og tynt påførte lag, mot Karstens ekspressive, tydelige og pastose penselstrøk, som rytmisk skifter i ulike retninger.

Den stramme frontaltstilte figurkomposisjonen fremstår unektelig som det mest påfallende likhetstrekk mellom disse to motivene. Karsten viste ganske tidlig interesse for den frontalstilte helfigurs modellen, noe han hadde jobbet med i sitt monumentale aktstudium *Adam og Eva*, fra 1899<sup>138</sup> som var det eneste arbeidet han brakte med seg hjem fra sin studietid ved München akademiet. I dette motivet står Adam i en stram en *face* stilling, med armene strukket ut rett framfor seg, sett i sterkt forkortet perspektiv. Eva står frontalt ved hans side, men vender ansiktet bort. Adam derimot, står i øyehøyde og møter blikket direkte med den ytre betrakter. Til tross for at komposisjonen er noe skjematisk, demonstrerte Karsten en rent teknisk dyktighet, men samtidig hadde han «en vei å gå» før en slik komposisjon skulle komme ekspressivt og uttrykksmessig, best mulig til sin rett.

Både Jens Thiis og Pola Gauguin vektla begge på hver sin måte, at Karsten fra tidlig ungdom, hadde vært en beundrer av Edvard Munchs kunst. At han som ung gutt ble observert på mang en kunstutstilling fra tidlig på 1890 tallet.<sup>139</sup> En spire kan for alvor ha blitt sådd da Karsten som 16-åring, trolig fikk sett utstillingen som Munch holdt september 1892 i Tostrupgården. Med denne utstillingen markerte Munch at han beveget seg bort fra naturalismens uttrykksspråk og for mange unge kunstnerspirer satte utstillingen varige spor og ga løfter og

---

<sup>138</sup> Se side, 26

<sup>139</sup> Thiis, «Ludvig Karsten: En kunstnerbiografi», 149

håp om nye takter i kunsten.<sup>140</sup> På denne utstillingen fant man «ikoniske» motiver som: *Aften, Inger på stranden*, 1889, *Vårdag på Karl Johan, Kyss og Syk stemning ved solnedgang*. Blant portretter fant man bohemporfatteren *Han Jæger*, helfigursportrettet av *Karl Jenssen- Hjell*, 1892, men også det monumentale *Inger i svart og fiolett*, 1892.<sup>141</sup>

I følge Thiis var *Inger i svart og fiolett*, det aller første motivet der Munch anvendte denne frontale komposisjonen, og at nettopp dette spilte en avgjørende rolle til at Ingers portrett fikk en «etisk høyhet og ro» som ellers aldri ville vært mulig å oppnå på noen annen måte.<sup>142</sup> I sin biografi *Edvard Munch og hans samtid*, reflekterte Thiis over årsaken til at Munch så ofte kom til å bruke den rette «en face» stillingen i sine helfigursportretter. Thiis foreslo at Munch benyttet denne figuroppstillingen tilnærmet som et eget *skjema*, at han viste en helt egen evne til å anvende den i «sjels uttrykkets og komposisjonens tjeneste».<sup>143</sup> Årsaken mente Thiis var å finne i Munchs uredde ønske om å *trengte dypere* ned i menneskenes psyke og sjeleliv, og i hans trang til å «se livet og tilværelsen rett i øynene».<sup>144</sup> Det handlet altså om en nøye gjennomtenkt og bevisst bruk av denne frontalstillingen, anvendt på en slik måte at det uttrykksmessig kom best til sin rett. Videre fremhevet Thiis hvordan Munch benyttet en *face* komposisjonen særlig i sine livsfrisemotiver der nettopp «sjelsuttrykket» var det vesentlige. Man ser dette tydelig anvendt i de mange «stirrende» skikkelsene i *Aften på Karl Johan*, 1892. Eller som Thiis selv fremhevet hos den engstelige unge piken i *Pubertet*, 1894- 95 og hos kvinnen som er rykket fremst i billedflaten i *Døden i sykeværrelse*, fra 1893, og kvinnefiguren i *Aske*, fra 1895. Krohg på sin side roste motivet *Tæring* som; «et monumentalverk av rang», men også hvordan Karsten evnet å skildre det «fengslende ved det menneskelige alvor». Det kan virke som det er *menneskeskildreren* Karsten som sprang ut i full blomst med dette motivet og en av de vesentlige årsakene til at verket ble betraktet som *vellykket*, er at Karsten maktet å anvende denne en *face* stillingen på en slik måte at det uttrykksmessig kom helt til sin rett.

Leif Østby noterte seg det samme, da han viste til sammenhengen mellom Karstens motiv av den tæringssyke og Munch, der han skriver at: «*Det også rent menneskelig gripende bilde av den gamle tæringssyke kone med det «gustne» ansikt, den første store og suverène stående*

<sup>140</sup> Bjerke, *Harald Sohlberg*, 37

<sup>141</sup> Thiis, *Edvard Munch og han samtid*, 197, 198

<sup>142</sup> Thiis, *Edvard Munch*, 230

<sup>143</sup> Thiis, *Edvard Munch*, 230

<sup>144</sup> Thiis, *Edvard Munch*, 232

*helfigur etter Munch*».<sup>145</sup> Med dette utsagnet slår han fast Karstens evne til å skildre det «rent menneskelig gripende» og Karstens suverene måte å bruke den «stående helfigur etter Munch».

Å beherske den direkte helfigur i en *face*, og anvendelsen av den frontalstilte positur, blir altså den medvirkende faktor og en avgjørende forutsetning til å fange opp og gi uttrykk for personlige og menneskelige karaktertrekk.

Arne Eggum framsatte at portrettet av Inger, var ett av flere kvinne portretter der Munch benyttet «den statuariske positur» og at denne posituren senere skulle prege flere av hans kvinneportretter.<sup>146</sup> Eggum identifiserte den frontalstilte sortkledde kvinnen i *Døden i sykeværelse*, omtrent med å være identisk med portrettet av *Inger* fra 1892. Men i «sykeværelse» er kvinnen rykket helt fram i billeplanet, som den eneste i billedrommet som står ansikt til ansikt med betrakteren. Hun får nå, ifølge Eggum, en annen funksjon<sup>147</sup> I kontrast til den rolige avslappede kvinnen i portrettet i *Inger*, ser vi henne nå med et ganske annet uttrykk, med et «lidelsens» ansikt. Hun blir som Eggum beskriver det «bærer av sorgen» og blir en formidler av «dødsscenen» i dette sjelsettende motivet, men dessverre er det hennes eget «rekviem» hun bærer vitne om i sin «rødlige verkenkjole»<sup>148</sup>

På liknende vis blir kvinnen i Ludvig Karstens *Tæring*, en bærer av et *lidelsens budskap*, et konfronterende helfigursportrett som når ut til betrakteren og blir sånn sett et sterkt, opprørende motiv. Karstens psykologiske og ekspressive tolkning av denne kvinnen, treffer «skånselsløst».

### **Konklusjon:**

Motivet *Tæring* er det som ettertiden er blitt stående som Ludvig Karstens kanskje mest berømte og omtalte motiv. Et «hovedverk» som flest kritikere har trukket fram. Med dette motivet fikk Karsten demonstrert flere ting: Hans evne som menneskeskildrer, hans maletekniske styrke, så vel som hans kvaliteter som kolorist. Han fikk etablert og vist seg som en moderne maler, sett i kontekst av sin samtid. *Tæring* ble representativ for hvordan Karsten hadde et ankerfeste i naturalismen representert i tradisjonen etter Christian Krohg og Heyerdahl. Motivet ble samtidig et klart uttrykk for at Karsten var i takt med samtiden, som hentet inspirasjon fra Edvard Munch, samtidens «genierklærte» store «stormsentrum».

<sup>145</sup> Østby, *Norges Kunsthistorie*, 181

<sup>146</sup> Eggum, *Edvard Munch: Portretter*, 52

<sup>147</sup> Eggum, *Edvard Munch*, 56

<sup>148</sup> Thiis, *Norsk kunsthistorie*, 526



Motivet *Tæring* fortsatte å begeistre publikum, kunstnere og kritikere. Pola Gauguin hadde en kortfattet presis karakteristikk av *Tæring*, da han besøkte Kunstforeningens sal en del år i etterkant. Om *Tæring* skriver han om verkets «fengslende egenskaper» hvordan han karakteriserer modellen ved «*fargens fylde, dens del vise store skjønnhet*». Pola Gauguin stadfestet med dette at verket hadde tålt årene godt, og med dette ga han verket en slags status av å ha blitt en «klassiker» innen norsk kunst.<sup>149</sup>

## 2.3 Kapittel 3. Årene 1910- 1920

### 2.3.1 Karsten søker mot nye inspirasjonskilder.

#### **Innledning:**

I årene mellom 1910- 20 hadde det virkelig løsnet for Karsten sin del. Dette ble det tiåret hvor han slo igjennom som kunstner, og hans produktivitet økte betraktelig i takt med at han begynte å motta tallrike bestillinger. Bare i løpet av året 1912 malte han hele 10 portretter, der hovedbolken av disse var bestillingsverk. Han begynte i økende grad å ta innover seg flere impulser, ikke bare fra Munch, men Matisse og Fauvistene begynte også å spille en rolle i Karstens vei til å finne sitt selvstendige og kunstneriske ståsted. Dette til tross, dukket det jevnlig opp sporadiske innslag av den formale og ikonografisk innflytelse som Karsten hentet fra Munchs motivverden. I motivet *Dødsværelset*, 1911 er det sykeromstematikken Karsten tar tak i, et tema Karsten hadde jobbet med tidligere i for eksempel *Syk kone*, 1901. Nå og da dukket disse temaene sporadisk opp i Karstens ikonografi, men det var aldri dette som kom til å bli definisjonen på Karstens kunst.

Karsten hentet gjerne lærdom fra mange av Munchs «høstende kvinner» og hentet innflytelse fra de utallige figurkomposisjonene Munch gjorde for sine studier til Auladekorasjonene. Karsten malte også «kvinner som høstet», som *I frukthagen*, fra 1913, også var kalt *Kvinner som plukker moreller i hagen*.<sup>150</sup> Samme året utførte Karsten to utgaver av motivet *Badende gutter*, 1913 der tiden fra Åsgårdstrand ble vekket til live igjen i Karstens kunst, motiver beslektet med mange av Munchs skildringer fra badelivet i Åsgårdstrand. Disse motivene som hadde umiskjennelige trekk fra Munchs kunst, men som ifølge Pola Gauguin var ikke disse motivene betydningsfulle for Karstens utvikling som kolorist.<sup>151</sup> I løpet av årene mellom 1909- 12 malte Karsten flere aktmotiver, blant annet *Liggende akt*, fra 1909 og *Den røde akt*,

<sup>149</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 123

<sup>150</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 114

<sup>151</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 114

1911. Nils Messel mente at disse arbeidene viste tegn til en nyorientering i Karstens kunst. På denne tiden hadde Karsten igjen søkt tilbake «de gamle mestere» fra barokken. Han skred inn i Louvre og denne gangen tok han for seg et verk av den nederlandske figur og portrettmaleren Rembrandt van Rijn (1606- 1669), og kopierte hans *Batseba*, 1654. Gjennom denne arbeidsprosessen kan Karsten ha eksperimentert seg frem til nye teknikker, som kanskje kan forklare endringen i hvordan Karsten malte sine akter.



Ludvig Karsten. *Liggende akt*, 1909. (Gjengitt fra KUB)

Karsten bygget gjerne opp motivet på en mer konsekvent måte enn tidligere, og tilnærmet seg i større grad *analytisk* til bildets oppbygging og utforming.<sup>152</sup>

### **Ludvig Karsten, *Ung pike akt*, 1912 og Edvard Munch, *Pubertet*, 1895.**

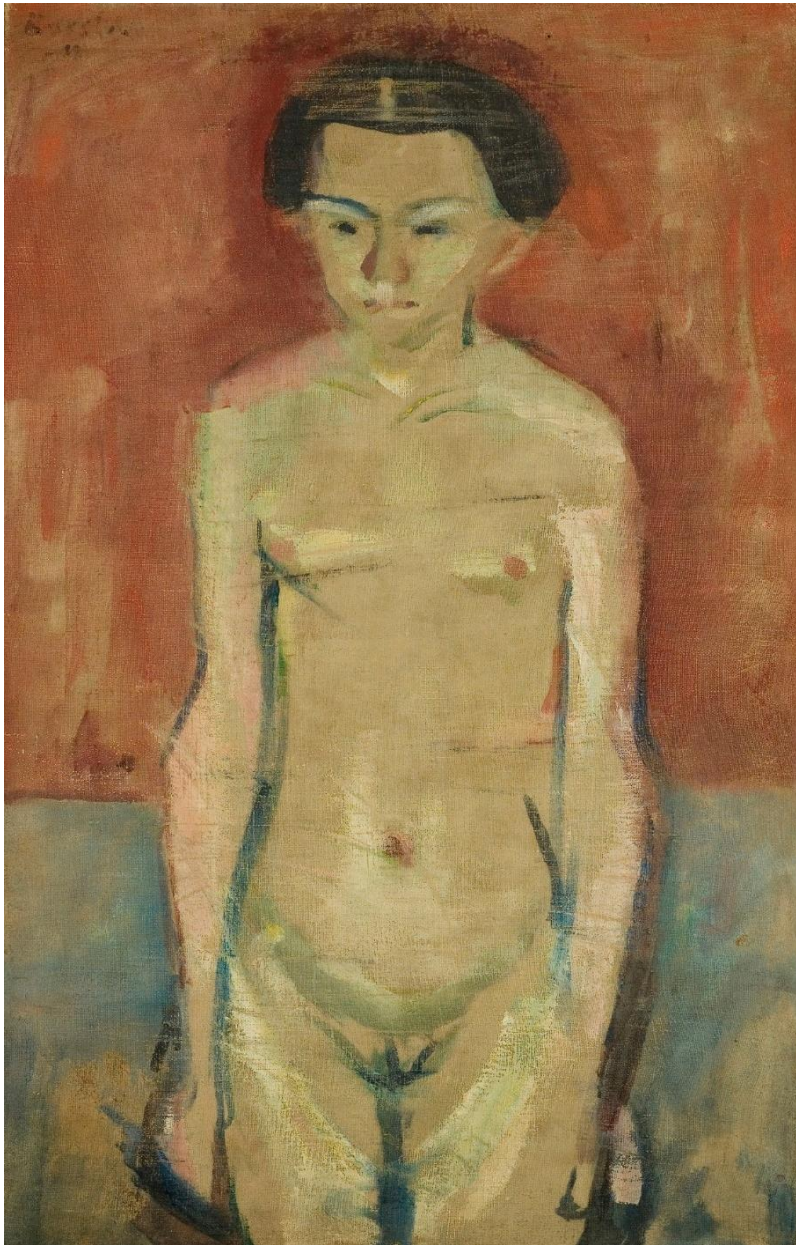
#### **Innledning:**

Kanskje var det denne nyorienteringen som viste seg i akten Karsten malte av en unge pike i 1912. Motivet ble første gang utstilt ved Karstens retrospektive utstilling hos Blomquist i 1919. Det var også med på en utstilling ved Liljevalchs Konsthall i Stocholm i 1922 og hos Blomquist i 1929. Siden ved en rekke utstillinger i København og Oslo i årene fra 1937-1976.<sup>153</sup>

<sup>152</sup> Malmanger, Messel mfl. «Ludvig Karsten» 31

<sup>153</sup> Messel, *Karstens bilder*, 186

Ludvig Karsten, *Ung pike akt*, 1912



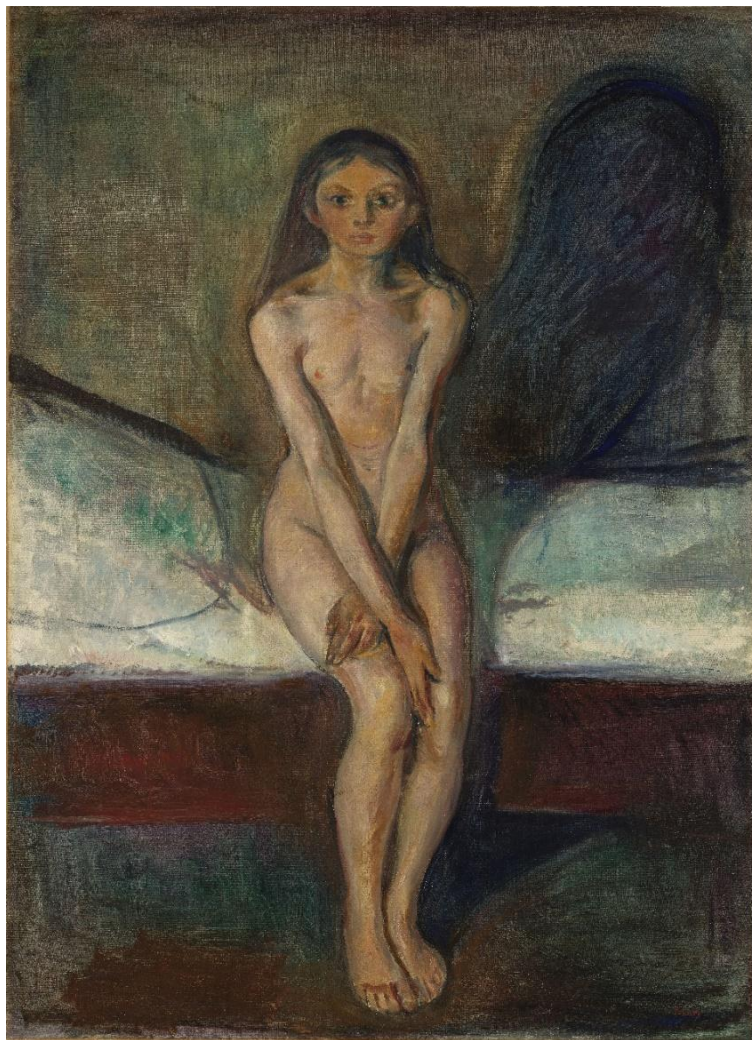
Ludvig Karsten, *Ung pike akt*, 1912. (Foto: Trude Østreim)

Den unge piken står presentert i halvfigur, en *face* helt fremst i motivet. Figuren opptar størsteparten av billedflaten og er utført i en vertikalstilt komposisjon. Naken og sårbar står piken oppstilt mot en rødmalt vegg. Rommet er enkelt definert ved kun en vertikal trukket linje som markerer skille mellom bakveggen og gulvplanet. Der er ingen romskapende skyggevirkninger, lyset er jevnt fordelt over flaten. Gulvplanet har i kontrast fått en komplementært irrgønn farge. Piken har svart, kort hår. Ansiktet vender ut mot betrakter og hennes tynne, hengslete armer henger rett ned langs siden. Sårbar i sin nakenhet står hun



blottstilt med sine unge bryst og sitt kjønn. Kroppen er malt i beige, bleke farger, med enkelte lyse rosa og grønne partier som reflekteres på hennes bleke hud. Tilsynelatende har Karsten malt på et ugrunnet lerret, med tørre skissemessige strøk, gnidd inn i lerretet. Teknikken minner mye om den han brukte i sin tidligste akt *Adam og Eva*, 1899<sup>154</sup> Kroppens form antydes med noen få selektive grønnmalte konturer. Motivet ble ved flere anledninger kalt for *Syk pike*, men motivlikheten står nærmere Edvard Munchs *Pubertet*, 1894. Det er derfor mer tilbøyelig å anta at det var Munchs motiv *Pubertet*, fra 1894 som var inspirasjonskilden til Karstens, *Ung pike akt*.

**Edvard Munch, *Pubertet*, 1894.**

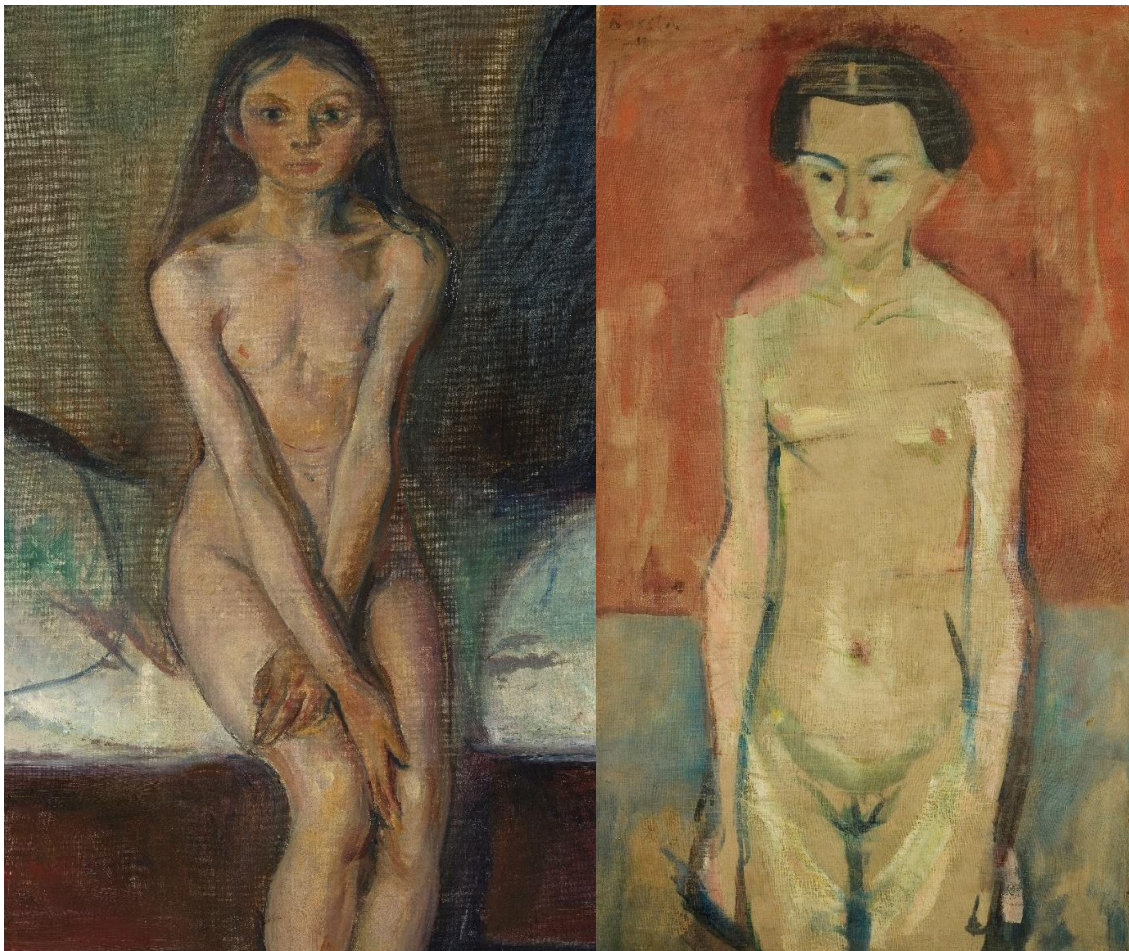


Edvard Munch, *Pubertet*, 1894.

---

<sup>154</sup> Se s. 26

Den unge piken er presentert i helfigur, sittende på en seng i et mørkt, goldt rom. Overkroppen og ansiktet er stilt frontalt, mens resten av kroppen vrir seg en tanke til siden. Hun holder knær og føtter tett samlet. Armene holder hun i kors; som for å dekke til underlivet og lårene. Naken og sårbar sitter hun ytterst på sengekanten, kroppens muskulatur virker anspent. Hennes mørke hår ligger bakover, ansiktet er engstelig og forskremt når hun møter betrakterens blick. Sengen danner tverrgående linjer som på en enkel måte deler rommet inn i tre plan. Bakenfor figuren er bakveggen trukket tett opp og opptar størsteparten av den øvre delen av motivet. Figuren opptar en sentral plass i en vertikalstilt komponering. Skyggen fra figuren kaster en mørk og truende, rundlig form på veggen bak. På dynen avtegner det seg skyggepartier av irr grønn, mot lysere beige og hvit. Gulvet har kalde, mørke valører i blått og grønt, mot en dyp rød farge på sengen som hentes opp i gulvflaten.



Utsnitt: Edvard Munch, *Pubertet* 1894 og Ludvig Karsten. *Ung pike akt*, 1912.

Sammenlikner man de to modellene fra knærne og opp, ser man likheter i figurstillingen. Den tynne litt hengslete kroppen og skulderpartiet med de lange tynne armene som gir et litt keitet

inntrykk. Den nakne figuren med grønn-bleke valører mot den røde veggen gir en enkel, men ekspressiv virkning i Karstens motiv. Jentens ansikt er skissemessig utført med få trekk og kun to sorte prikker som øyne. Munchs pike har i motsetning tydelige ansiktstrekk og med klare, store og uttrykksfulle øyne. I likhet med Karstens motiv påfører Munch malingen med tørre, transparente strøk med en teknikk der malingen virker gnidd inn i lerretet. Forsiktige linjer og konturer aksentuerer kroppsformen.

Farge behandlingen i de to motivene bærer noen likhetstrekk, der Karsten bruker rødfargen som bakgrunn og Munch bruker rødfarge på sengen og gulvet. Den irrgønne bakgrunnen hos Karsten, likner den irrgønne farge Munch har satt inn rundt den sittende figuren og i skyggevirksomheter på dynen.

Komposisjonen av modellen i billedrommet er ulike ved at Karsten har rykket figuren sin helt frem i billedflaten. I hans motiv finnes det ingen møbler, men kun figuren stående, en *face*, ansikt til ansikt med betrakteren. Munch har derimot skapt dybde og romfølelse ved hjelp av en skarp aksentuering mellom lys og skygge, ellers er hans rom enkelt komponert med sengen tegnet opp som to tverrgående linjer. Disse tverrgående linjene har Karsten hentet opp, men han har forenklet rommets komposisjon enda mer. Karstens billedrom har en viss flat karakter, med kun én enkel, tverrgående linje som markerer et skille mellom gulvplan og vegg plan, men har ellers ingen dybdeskapende virkemidler.

Ikonografien fremkommer mer uttrykksfullt og ekspressivt i Munchs motiv i forskjell til Karsten. Figuren hos Munch formidler med hele kroppens holdning, med ansiktet og med blikket, måten jenten sitter anspent og i aksentueringen av den truende skyggen bak henne. Fargens uttrykksfulle symbolikk fremkommer i de ulmende brunrøde valører, mot de golde og kalde valørene av mørk blått og grønt. Munch brukte som kjent fargene på en ekspressiv symbolistisk måte, i dette motivet han utførte i sine tiltagende symbolistiske motiver han begynte med tidlig på 1890 tallet.<sup>155</sup> Fargene symbolisere stemninger, inderlige, sjelelige tilstander hentet fra menneskenes psyke og ubevisste sjeleliv. Skyggen i motivet *Pubertet*, speiler denne form for symbolikk, der skyggen kan representere noe truende og angstfremkallende.<sup>156</sup> Dette bidro til at hans ikonografiske fremstilling av den unge pikes *pubertet*, fremkommer som symbolsk uttrykket i Munchs motiv.

---

<sup>155</sup> Eggum, *Edvard Munch*, 83

<sup>156</sup> Eggum, *Edvard Munch*, 122



Her går et betydelig skille mellom Munch og Karstens kunst. Karsten hadde ingen ambisjoner om å male på denne måten som Munch i slik henseende. Karsten tok tvert imot avstand fra all «litteratur» i sine bilder og søkte i økende grad en selvstendig uttrykksform og stilte seg kritisk til symbolismen i Munchs kunst<sup>157</sup> Eller som Pola Gauguin valgte å uttrykke det, virket Karsten i en tid da «*kunstnerne søkte å hevde sin individualitet ved å støtte seg på impressionismen den direkte og spontane opplevelsen av motivet*».<sup>158</sup> For Karsten var det synsinntrykkets og de flyktige øyeblikk han ønsket å skildre, der fargens toner og den *sanselige* erfaringen av fargen som spilte hovedrollen. Dette er hva Johannes Itten ville definert som «den optisk, impressive» fargen<sup>159</sup> Ment som den rene, sanselige og optiske oppfattelsen av fargens virkning på øyets netthinne. Karsten uttrykte selv tanker rundt farge i det berømte intervjuet han ga i Verdens gang i forbindelse med hans separatutstilling ved Blomquist i 1919. Her uttalte han seg om et begrep han kalte for «farvenerver». Dette mente han besto av «muskler som kunne slappes eller strammes». «Farvenerven» var noe Karsten mente man måtte holde *ved like* nærmest som en *fysisk muskel*, man måtte holde ved like og «male seg opp» for å oppnå fargens «styrke og følsomhet». Karsten snakket med andre ord veldig konkret om fargen som en substansiell og meningsbærende komponent i seg selv, som uttrykk for «styrke og følsomhet».<sup>160</sup>

Dette minner mye om tanker som var i tiden med hensyn til fargesynet man finner uttalt både hos neo impresjonistene, hos Matisse og Fauvistene. Felles for dem alle, var denne uovertrufne troen på fargens uttrykk som bærer av meningsfulle egenskaper i *seg selv*. Som en samlet definisjon man finner f.eks. hos post impresjonistenes farge syn, var deres hengivenhet i troen på fargen som en sterk emosjonell og estetisk meningsbærende element i kraft av fargens egenskaper.<sup>161</sup> Sånn sett var Karsten absolutt på linje med det moderne kunstsynet ellers i Europa. Særlig i den franske postimpresjonismen med kunstnere som Seurat, Cézanne og Gauguin var disse representert på utallige utstillinger i Europa mellom 1890 og 1929.<sup>162</sup> Og de ble formative for de moderne kunstteoretiske synspunkter man fant hos Julius Meier Graefe, Roger Fry, Alfred Barr og Sheldon Cheney.<sup>163</sup> Vi vet jo også at Karsten fattet

<sup>157</sup> Berg og Messel mfl. *Norsk kunsthistorie*, 273

<sup>158</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, s. 9

<sup>159</sup> Itten, *Farvekunsten og dens elementer: Subjektive opplevelser og objektive kunnskaper som veiledning i kunsten*, 13

<sup>160</sup> Karsten i intervju med Verdens gang 17.10. 1919

<sup>161</sup> Brettell, *Modern Art 1851 – 1929: Capitalism and Representation*, 22

<sup>162</sup> Brettell, *Modern Art 1851 – 1929*, 239

<sup>163</sup> Brettell, *Modern Art 1851 – 1929*, 239



interesse for Matisse i den perioden da Matisse startet eget akademi i 1909. Selv om det er uvisst i hvor stor grad Karsten deltok i undervisningen der, har han nok fått med seg det fargesynet Matisse uttrykte i sine nedtegnelser i «Notes of a Painter» i 1908.<sup>164</sup>

*My choice of colours does not rest on any scientific theory; it is based on observation, on sensitivity, on felt experience. But I simply try to put down colours which render my sensation.*

### **Konklusjon:**

Karsten lånte ikonografiske tema fra Munch. Dette betydde nødvendigvis ikke at Karsten hadde ambisjoner om å løse det ikonografiske tema på en impressiv og symbolistisk måte. For Karsten var det det rent visuelle synsinntrykket, fargen og det rent formale ved motivet som var det vesentlige. Karsten lånte flittig fra Munchs motiver, men løste oppgaven ut ifra egne kunstneriske idealer og forutsetninger. Karstens ungprikeakt har derfor et ganske forskjellig uttrykk fra Munchs *Pubertet*. Man kan allikevel basert på en sammenlikning, se at Karsten har hentet betydningsfulle impulser fra Munchs *Pubertet*, i form av motivisk likhet og ikonografi, men uten å problematisere uttrykket ved å gå dypere i den ikonografiske tematikken av motivet.

### **Komparativ analyse av Ludvig Karsten, *Selvportrett på Kongens Nytorv*, 1920 og Edvard Munch, *Portrett av Christian Gierløff*, 1910.**

#### **Innledning:**

Selvportrettet Karsten malte i 1920 baserte seg på et fotografi som ble tatt av ham på Kongens Nytorv i København. Mannen som da lot seg fotografere hadde på daværende tidspunkt nådd et høydepunkt som kunstner. Dette høydepunktet i Karstens kunst, skyldtes at han i oktober 1919 hadde holdt en stor retrospektiv utstilling i lokalene til Blomquist i Kristiania.<sup>165</sup> Utstillingen ble «skamrost» og for Karsten ble dette en kunstnerisk og økonomisk, innbringende suksess.<sup>166</sup> Karsten solgte for «store penger» og som følge benyttet Karsten anledning til å gå til innkjøp av en ny «garderobe».<sup>167</sup> Karsten hadde for lengst et rykte på seg til å være litt av en «lapsete» dandy som passet godt inn i karakteristikken han fikk i sin samtid som «sen-bohem», men det var en bohem som følte han kunne gå med hevet hode over virkelig å ha lykket som kunstner.

<sup>164</sup> Harrison and Wood, *Art in Theory 1900- 2000: An Anthology of Changing Ideas*, 739

<sup>165</sup> Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, 150

<sup>166</sup> Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, 150

<sup>167</sup> Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, 155

Ludvig Karsten, *Selvportrett på Kongens Nytorv*, 1920.



Ludvig Karsten. *Selvportrett på Kongens Nytorv*, 1920. (Gjengitt fra KUB)

I dette selvportrettet har Karsten presentert seg selv i helfigur, en *face*. Han står midtstilt og rakt opp på torgets brostein, med det venstre ben et lite steg foran det høyre. Omgivelsene er skissemessig antydnet med et par trær i bakgrunnen og en syklist på vei ut av motivet ved maleriets avskjæring. Karsten bruker de karakteristiske, sveipende penselstrøkene som etter hvert hadde begynt å bli karakteristisk for hans malerstil, og motivet er nesten helt fri for formgivende konturer. Fargene er løst og tynt påført, flekkvis glir de over i hverandre uten egentlig å konsekvent følge noen form, men flyter utover figuren og over i landskapet. Fargene går i grønne og blå klanger, med islett av varmere gule og røde. Et vindkast har grepet tak i Karstens frakk, og motivet får et impresjonistisk og *dynamisk* preg, alt er i «bevegelse» og Karsten er «i vinden».

Det gikk «gjetord» om hvordan Karsten *beundret* særlig Munchs helfigursportretter og Karstens reaksjon da han første gang fikk se portrettet Munch hadde utført av *Dr. Daniel Jacobsen*, i 1909. Karsten selv hadde etter hvert begynt å høste gode kritikker for sine helfigursportretter. Ett av dem var det han hadde utført av den danske forfatteren Helge Rode og som hadde vært utstilt ved den da nylig avholdte retrospektive utstillingen han hadde holdt ved Blomquist i oktober 1919.<sup>168</sup> Tiden nå var kanskje moden for at Karsten skulle male et helfigursportrett av seg selv.

I 1910 hadde Munch malt et feiende flott portrett av sin venn, kulturjournalisten Christian Gierløff (1879- 1962). Det har noe av det samme dynamiske uttrykket som Karsten forsøkte å få frem i sitt selvportrett. Mest er det figurens posisjon i landskapet som Karsten kan ha sett til, en stødige kunst Munch hadde som få andre kunne måle seg med.

---

<sup>168</sup> Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, 148

Edvard Munch, *Christian Gierloff*, 1910.



Edvard Munch, *Christian Gierloff*, 1910. (Gjengitt fra KUB)

Gierløff står plassert inn i et røft skissert landskap der knausene i Kragerø, Gierløffs fødeby, er tegnet opp med sveipende penselstrøk og bølgende linjer. Gierløff selv er figurert i halvprofil og står godt plassert i en vertikal orientert komposisjon. Han er iført en sid frakk, hatten holder han i sin utstrakte venstre hånd. Han står med den ene foten litt foran den andre, som om han er på «farten» og kun har stanset opp for et øyeblikk. Ved bruk av dynamiske, sveipende linjer skapes en følelse av at figuren stadig er i bevegelse. Grepet med vinden som griper fatt i frakken er effektivt, og er kan hende et tilfeldig sammentreff mellom dette og Karstens selvportrett. Munch har brukte markerte linjer og kontur i motsetning til Karsten konturløse og fjærlette utførelse. Fargene er det som skiller de to portrettene mest. Karsten har tynt påførte strøk på grensen til det transparente, der Munch har fargesatt Gierløffs frakk med pastøse strøk og klare «sprakende» kontrastfarger i ren gul mot grønne, lysere flekker. Et av Munchs «dristigste farge eksperiment» kalte Thiis dette motivet Munch malte av Gierløff, angivelig gjort en strålende soldag om sommeren 1910.<sup>169</sup>

I likhet med selvportrettet av Karsten, slår et vindkast opp den ene siden på frakken. Hele Gierløffs fremtoning gir en «verdensvant», stødig og «selvsikkert» inntrykk. Likheten speiler seg mest i figurfremstillingen i de to motivene og i Karstens sveipende strøk og i den dynamiske følelse av bevegelse, og det litt «verdensvante» og «selvbevisste» uttrykket.

### **Konklusjon:**

En av de kvalitetene som Karsten beundret mest med Munchs kunst, var Munchs evne til å komponere motiver og bruke dette i sine monumentale portretter, i kombinasjon med kraftige, sugende penselstrøk. Dette var noe av det Nils Messel la vekt på i sin karakteristikk av Karsten i et intervju Nils Messel ga i Aftenpostens morgenutgave 6. mai i 1992. Her fremhevet han nettopp hvordan Karsten beundret akkurat dette ved Munchs kunst, der han sier: «både Munchs motiver og hans monumentale, kraftige og «sugende» penselstrøk som Karsten stadig vendte tilbake til i sine arbeider».

---

<sup>169</sup> Thiis, *Edvard Munch*, 296

## 2.4 Kapittel 4. Årene 1920- 26

### 2.4.1 Impulser fra Munch i Karstens sene produksjon

#### **Innledning:**

#### **I Skagen fra 1920.**

Karsten fikk i løpet av den siste perioden av livet sitt en særlig produktiv og fruktbar periode, før han var uheldig og døde i Paris i en fallulykke i 1926. Karsten hadde etter skilsmissen med sin kone, den danske billedhugger Misse (Michaela Haslund) flyttet til Skagen. Her opplevde Karsten ny inspirasjon som distinkt avspeilet seg i bildene hans.

I Skagen malte Karsten en rekke impresjonistiske motiver, med korte sveipende penselstrøk som aksentuerer fargenes klare lystoner. Pola Gauguin gav uttrykk for at Karsten på dette tidspunktet viste en «tydelig endring i fargesyn»<sup>170</sup> (Pola. Karsten s. 170) Karstens inntrykk fra Skagens åpne landskaper var det «viltre og yre morgenlyset» som fengslet Karsten mest. (Pola. S) Nå malte han «solfylte, lysende og livlige motiver, der fargene fremstår som rikere og friskere enn på lenge». (Gauguin, Pola. Karsten. S. 170) Karsten føyer seg med andre ord inn i tradisjonen etter Skagen malerne, den kjente gruppen av skandinaviske malere som holdt til der i årene på 1880 tallet, et miljø Karstens tidligere lærer Christian Krohg som kjent hadde vært en del av. Kanskje dette glødet i Karstens bevissthet når han i Skagen lot det sterke sollyset spille hovedrollen i sine motiver. I fargen fremkom det en frodig friskhet, nesten «blomstrende» som etter Pola Gauguins mening, gjorde fargene hans «livligere».

I Skagen begynte Karsten blant annet å male serier med kvinner i interiører som foretar seg forskjellige hverdagslige gjøremål ved kjøkkenbenken, vasking av klær, morgenstellet ved vasken, eller et bad i badebalje<sup>171</sup> Flere av disse motivene har en koloristisk likhet med mange av Munchs motiver fra sitt impresjonistiske, koloristiske formuttrykk som han benyttet i mange av sine motiver fra rundt 1890 tallet og utover, da han særlig tok innflytelse fra den franske kunsten mellom 1890- 1893<sup>172</sup>. Noe av den impresjonistiske farge behandlingen og de lett gjenkjennelige korte, sveipende strøk som Karsten gjerne brukte i flere av sine portretter og figurmalerier av kvinner, som han enten har plasserte i arbeid på kjøkkenet, foran ovnen, eller i bryggerhuset.

<sup>170</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 170

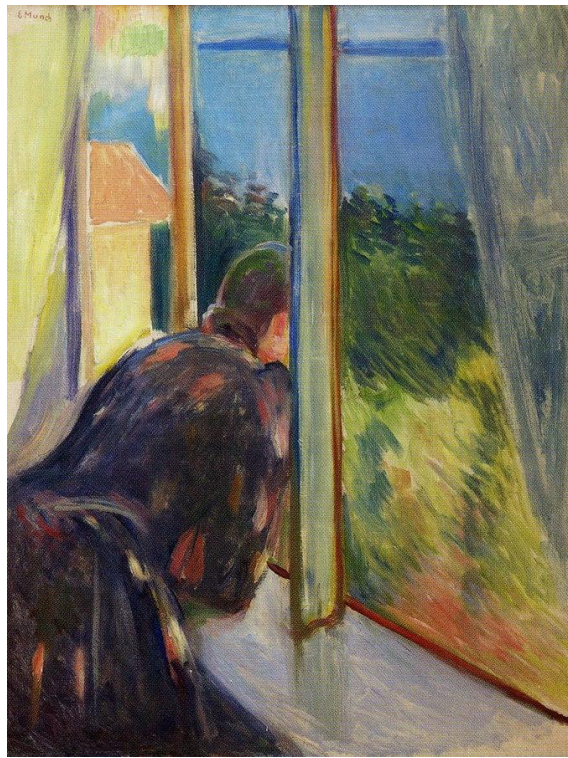
<sup>171</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 172

<sup>172</sup> Eggum, *Edvard Munch, malerier og skisser*, 72, 73





Ludvig Karsten, *I bryggerhuset*, 1921.



Edvard Munch. *Inger ved vinduet*. 1891? (Gjengitt fra wikipedia commons)



Karsten hadde ifølge Pola Gauguin som et karakteristisk trekk for flere av de norske impresjonistene, egentlig aldri fulgt en bestemt form for komposisjon og oppbygging i sine motiver.<sup>173</sup>

I Pola Gauguins biografi om Karsten, kommer det frem hva Karsten selv mente han hadde lært mest av Munch i slik henseende. I sin streben etter å følge en mer *intuitiv* tilnærming og ved å fange det umiddelbare *synsinntrykket* på lerretet, bød dette noen ganger på problemer. Særlig i de tilfeller der Karsten ønsket å komponere en gruppe med figurer inn et landskap. Det er en kjent sak at Karsten enkelte ganger fikk problemer med å plassere figurene sine inn i billedrommet, og at komposisjonen sto i fare for å komme ut av balanse. Karsten hadde i flere slike tilfeller sett seg nødt til å skjøte på lerretet for å kompensere for det rommet der modellen hadde blitt tildelt for stor plass i billedflaten og kanskje en fot falt for langt ned ved bildets avskjæring. Pola Gauguin mente at dette var en av årsakene til at Karsten med årene, i større grad kom til å *respekttere* komposisjonelle prinsipper og billedoppbygging.<sup>174</sup> Et eksempel finner man i et motiv Karsten malte fra Skagen i 1921, der han plasserte tre kvinnefigurer inn i et landskap. Han jobbet med å få modellene til å framstilles naturlig, samtidig gi dem en sentral plass, uten at det virket stivt og oppkonstruert, eller at komposisjonen kom i ubalanse ved at figurene ikke fikk stor nok plass innenfor den totale billedflaten. Karsten bekreftet selv at han i slike tilfeller hadde lært mye av Munchs portrett *Inger i svart og fiolett*, 1892 særlig når det gjaldt denne form for komposisjonelle utfordringer.<sup>175</sup> Karsten hadde et utall muligheter til å lære fra Munchs mange figurkomposisjoner, der grupper av figurer skulle plasseres inn i et landskap. Disse karakteristikkene finner man i mange av Karstens landskapsmotiver fra Skagen i denne perioden, der han gjerne innordnet en eller flere figurer i landskapet. Karsten vendte seg til den lærdom fra Munch som Karsten alltid vendte tilbake til, det å innordne en figur eller flere inn i et rom eller et landskap.

---

<sup>173</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 180

<sup>174</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 178

<sup>175</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 178-180

**Ludvig Karsten. *Badende kvinner*, 1921 og Edvard Munch, *Høysommer*, 1915.**

**Innledning:**

Karsten malte et figurmotiv av tre kvinner som står i et solfylt landskap etter et bad. Motivet vekker en gjenklang av de tema Edvard Munch jobbet med i Åsgårdstrand fra 1904, med en serie av bademotiver, som *Badende gutter*, 1904 og *badende kvinner*, 1904. Dette var et tema Munch jevnlig vendte tilbake til og som resulterte i fargesterke, solfylte fremstillinger av nakne mennesker, badende i sol og sjø, et tema Munch rendyrket i sin vitalistiske kunst i Hvitsten i 1913, da han fordypet seg og malte utallige kropper under solbading.

**Motiv Ludvig Karsten, *Badende kvinner*, 1921.**



Ludvig Karsten, *Badende kvinner*, 1921. (Fotolisens innhentet fra: O.Væring).

Vi ser et figurativt landskap med et gruppemotiv av tre nakne kvinner. Kvinnene er plassert sentralt i motivet, i ferd med å tørke seg og kle på seg etter et bad. Den ene kvinnen står i

midten, de to andre til hver side for henne. De er fremstilt i tre ulike positurer, den ene litt fremoverlent, den midterste figuren står frontalt rett opp en *face*, den tredje bøyer seg mens hun støtter seg med hendene på knærne. Landskapet er lett skissert med sveipende strøk, og med aksentuering av skygge partier. Lyset er illudert med sollys som faller inn fra høyre og lyser opp landskapet i sterke, varme toner i lys brunt og rødbrunt. I gresset bakenfor kvinnene avtegner det seg kontraster med mørke skygger. Øverst til venstre skimtes et himmelblått felt. Motivet er malerisk fremstilt med et mylder av gnistrende farger og er flekkvis, pointillistisk malt. De nakne kroppene er lys rosa, med refleksfarger hentet opp fra omgivelsene og skimt av lys brunt, blått og rødbrunt. Kun med få antydninger angis form ved hjelp av linjer og omriss.

Karsten forklarte selv hvordan han med dette motivet strevde med å finne en balanse i komposisjon når han ønsket å plassere de tre kvinnene sentralt i landskapet. Han ønsket å oppnå en balanse, samtidig som at gruppen skulle fremstå naturlig og tilforlatelig i ulike positurer. Pola Gauguin mente at Karsten ikke fulgte noe bestemt system for komposisjonens oppbygging og at Karsten her støttet seg mest på «følelse og intuisjon»<sup>176</sup> (Gauguin, Pola. Karsten biografi s 180) I boken *Art and Visual Perception, a Psychology of the creative eye*, undersøkte nettopp Rudolf Arnheim hvordan øyet har en tendens til å innordne seg og fininnstille seg ut ifra at øyet ikke forholder seg *statisk*, men alltid i *forhold* til et *annet* objekt. Han skriver:

*We do not establish sizes, distances, directions, singly and then compare them piece by piece. Typically we see these characteristics as properties of the total visual field.*<sup>177</sup>

Med dette forklarer Arnheim hvordan øyet besitter kvaliteter som han kaller «psychological forces». Forklart som at øyet alltid prøver å tilkjempe seg en form for harmoni når det betrakter et objekt. Et enkelt eksempel han bruker for å illustrere dette, er ved å plassere en svart sirkel i sentrum av en likesidet firkant. Så lenge den svarte sirkelen befinner seg i midten, finner øyet *ro*. Det samme gjelder om sirkelen plasseres i et hjørne. Blir sirkelen derimot plassert i en mer «undefinerbar» posisjon, et sted mellom sentrum og hjørnet, vil det for øye virke *malplassert*. Det kan da virke som om det nå hviler noe *rastløst* over objektet.

*It looks as though it had been at the center and wished to return, or as though it wants to move away even faether.*<sup>178</sup>

<sup>176</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 180

<sup>177</sup> Arnheim, *Art and visual perception*, 11

Det oppstår altså en form spenning mellom objektene der det enten skjer en tiltrekning eller frastøting. Forsøket med sirkelen i firkanten illustrerer på denne måten at; hva et menneske alltid oppfatter er ikke alene ordnede objekter av farger og former av ulik bevegelse og størrelse. Men det er først og fremst en innbyrdes spenning i ulike retninger som utspiller seg objektene imellom. Denne spenningen er «i-boende» i hvilken som helst oppfatning av form, lokasjon eller farge. På grunn av at objekter har omfang og retning, kan denne form for spenninger beskrives som at objektene besitter «psykologiske krefter».<sup>179</sup> Med andre ord, for ethvert romlig forhold mellom objekter er en korrekt avstand etablert av øyet, rent *intuitivt*.<sup>180</sup> Til forsvar for Karstens intuitive tilnærming til komposisjonen av figurer innenfor en tilmålt billedflate, er det altså rent teoretisk mulig å få til en komposisjon bare på «øyemål». Men det er til gjengjeld svært krevende, og da særlig når det er snakk om store, monumentale flater. Selv Munch kunne få problemer med å «treffe» slik at figuren fikk den riktige balanse og likevekt innenfor billedrommet, slik som vi så i hans monumentale portrett av Konsul Christen Sandberg, 1901.<sup>181</sup> Munch plasserte nesten alltid sine figurer og portretter innlemmet i et landskap, og det må ha vært naturlig for Karsten å studere Munchs mangfoldige motiver av figurer i solfylte omgivelser, slik vi gjerne ser dem i Munchs mange motiver fra Hvitsten, og med hans mangfoldige utkast han gjorde i forbindelse med hans gruppekomposisjoner til Auladekorasjonene.

---

<sup>178</sup> Arnheim, *Art and visual perception*, 11

<sup>179</sup> Arnheim, *Art and visual perception*, 11

<sup>180</sup> Arnheim, *Art and visual perception*, 12

<sup>181</sup> Eggum, *Edvard Munchs: Portretter*, 92



**Motiv Edvard Munch, *Høysommer*, 1915.**



Edvard Munch, *Høysommer*, 1915.

I dette landskapsmotivet ser vi et lysklart motiv av svaberg og sjø med en gruppekompisjon av flere nakne kvinnefigurer fordelt sentralt i motivet. Den stående kvinnen er orientert ut ifra den vertikale midtaksen. Figurene er komponert og ordnet inn i en helhet i forhold til henne, der hver og en representerer ulike nivåer. Fra toppen av den stående kvinnen sentralt i motivet, kan man dra to diagonale linjer ned til hver side som sammen utgjør en omvendt, pyramideformet kjegle. De andre figurene står innordnet i ulike nivåer innenfor denne kjegle formen, noen bøyer seg, en står ustrakt hevet et nivå over de andre, en tredje sitter helt rykket fremst i billedrommet med ansiktet en *face*. Figurene er lemnet inn i motivet på en naturlig måte, uten at komposisjonen virker stiv eller skjematisk. Strøkene har Munch påført tørt og satt inn med bred pensel. Fargene går i lysklare, rene treklanger av rød, lyserød og brunt. Hav og himmel i kaldere treklanger av blå, lilla og grønt. Ved hjelp av omriss og skissemessige linjer, har Munch utelatt detaljer, men skaper et harmonisk hele og samler de mange elementer inn i et større balansert, komponert hele. Likheten til Karstens motiv, viser seg i

hvordan Munch setter figurene inn i et landskap og arrangerer figurene slik at de glir naturlig inn i landskapet. Munch balanserer de mange figurene i forhold til hverandre, i ulike nivåer og positurer, noen bøyer seg, andre ligger og noen sitter. Dette har Karsten tydelig arbeidet med i sitt motiv, men til forskjell fra Munch tilpasses ikke figurene helt sentralt i motivet, men Karstens figurer har endt opp med å havne mot høyre del av komposisjonen, der den ene figuren havner farlig nær den nedre avskjæringen av motivet.

Et annet med motivisk likhet til Karstens badende kvinner, er et motiv Munch gjorde med en radering som heter *Badende kvinner* fra 1895.



Edvard Munch, *Badende kvinner*. Radering. 1895 (Motiv gjengitt fra Nasjonalmuseet)

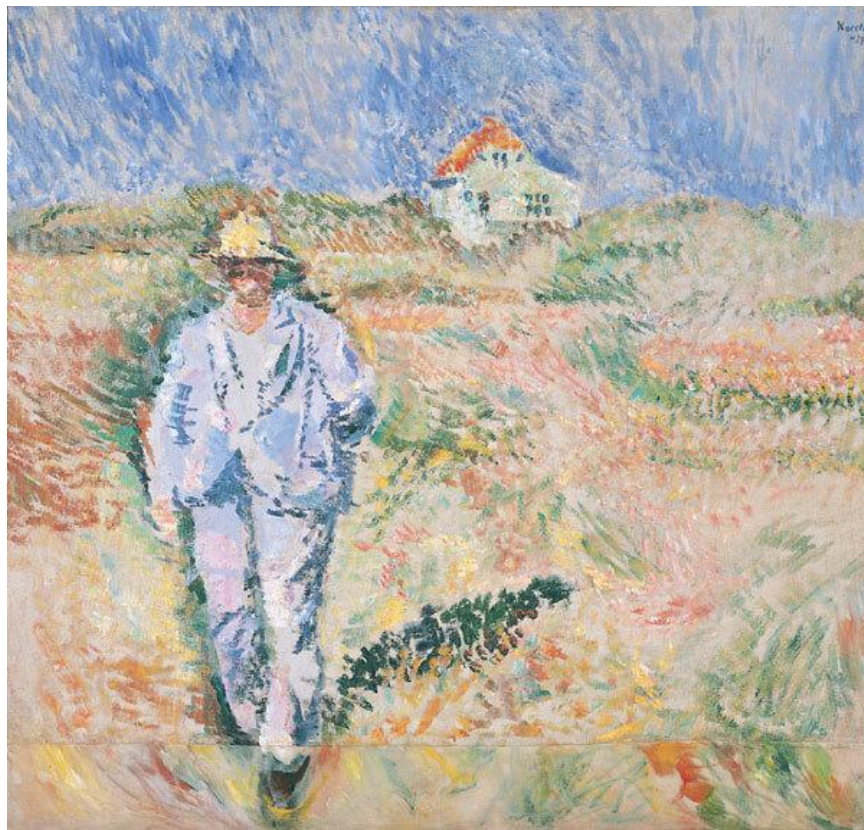
### **Konklusjon:**

Karsten hentet lærdom fra Munch når han jobbet med å få frem en naturlig dynamikk figurene seg imellom, og med å plassere en eller flere figurer i et landskap innenfor billedflaten.

Karsten malte flere slike motiver av «badende i solskinn», et av dem har en nærmest identisk motivlikhet med flere av Munch motiver i de serier man ser eksempler fra, som i Munchs *Badende kvinner*, malt i Åsgårdstrand i 1904.

**Ludvig Karsten. *Hvitkledd mann i Skagen landskap*, 1925 og Edvard Munch. *Solskinnsdag i Åsgårdstrand*, 1890.**

Åsgårdstrand skulle bli det stedet Karsten kom til å hente inspirasjon fra helt mot slutten av Karstens korte liv. Skagens klare morgenlys kan ha gitt ham noen assosiasjoner til tiden han tilbrakt i Åsgårdstrand over 20 år tidligere, da han tilbrakte tiden som Munchs «læregutt». Karsten må ha kjent på den samme trangen til å formilde det lyssterke landskapet i Skagen, da han malte flere monumentale motiver der en og annen figur fremkommer som en del av det flimrende synsinntrykket fra Skagens solfylte landskaper.



Ludvig Karsten. *Hvitkledd mann i Skagelandskap*, 1925. (Gjengitt fra wikipedia Commons).

Noen av de aller første motivene Munch gjorde i Åsgårdstrand, var fra den tiden Munch mottok sine første impulser fra den franske kunsten på begynnelsen av 1890 tallet. Han skapte da en rekke impresjonistiske motiver fra Åsgårdstrands landskap, gjerne med en figur «flimrende» fremstilt med pointillistisk teknikk.





Edvard Munch. *Solskinnsdag i Åsgårdstrand*, 1890. (Gjengitt fra [munch.no](http://munch.no))

Ringen er med dette sluttet og denne sammenlikningen taler for seg. Karsten kunne, helt uavhengig av andre strømninger i tiden, la impresjonismen slå ut i full blomst, og motivet bidrar til å synliggjøre hvordan Karsten hentet inspirasjon fra Munch, også helt til de aller siste årene av sitt liv, før han gikk bort i 1926, kun 50 år gammel.

## 2.5 Oppsummering og konklusjon

I løpet av del I er det utført åtte komparative analyser, samt gitt flere konkrete eksempler på hvordan Karsten hentet lærdom og innflytelse fra Edvard Munchs kunst. Det er gjerne Munchs portretter og figurkomposisjoner som ble det mest toneangivende for Karstens utvikling som kunstner:

I de første årene fra 1900- 1905 var det figuroppstillingen til modellene i henhold til et rom eller landskap. I *Vårkveld i Ula*, ser man innflytelse i motivlikhet og i komposisjon og plassering av figurene i landskapet. Motivet fremstår også i sterkere grad koloristisk, sammenliknet med Karstens tidligere arbeider. Munchs nærvær har med sin frigjorte og eksperimenterende bruk av malertekniske virkemidler, i fargen forent i penselstrøkenes mange uttrykksmuligheter, ser ut til å være det Karsten konsentrerte oppmerksomheten sin om disse første årene.

I perioden 1906- 1910 fremkommer hvordan menneskeskildring i Karstens helfigur, kom best til sin rett i Karstens tidligste hovedverk, *Tæring*, 1907. Det var gjerne først i motivet *Tæring*, at «en face» stillingen kom til sin rett i Karstens anvendelse av den. Noe som kanskje har gjort at dette verket i ettertiden er blitt bedømt som et av hans mest vellykkede. Med dette motivet demonstrerte han sin evne til å bruke frontalkomposisjonen på en vellykket, uttrykksfull måte, både som motiv og som «psykologisk» karakterportrett. Verket *Tæring*, kan kanskje vurderes både som et høydepunkt og begynnelsen på et sluttunkt av denne tidlige fasen i Karstens produksjon som kunstner. Etter *Tæring* skjer et retningskifte i Karstens kunst.

I perioden mellom 1910- 1920 kom Karsten inn under innflytelse fra andre kunstnere som Matisse og Fauvistene, men at Karsten fortsatte å hente motiv og titler, samt ikonografiske tema hentet fra Munchs sykeromsmotiver, hans «høstende kvinner» og ikonografiske tema med eksempelet av Karstens *Ung pike akt*, 1912 med Edvard Munchs motiv *Pubertet*, 1894.

Fra Karstens tid i Skagen fra 1920 frem til Karstens død i 1926, maler Karsten det klare, solfylte morgenlyset som resulterer i en rekke impresjonistiske og monumentale landskaper, der en eller flere figurer innlemmes. Her henter Karsten lærdom fra Munchs mange figur komposisjoner av badende i solfylte landskaper. Karsten fikk med tiden større *respekt* for komposisjonelle prinsipper og billedoppbygging.

### 3 DEL II: Drøfting av Karsten versus Munch, sett i et historisk perspektiv.

#### **Innledning:**

I del I av denne oppgaven har jeg foretatt åtte komparative analyser av et utvalg av Ludvig Karstens motiver, satt opp mot et utvalg av Munchs motiver. Undersøkelsen har i første omgang tatt stilling til impulser Karsten mottok fra Munch i unge formative år, og om hvordan denne innflytelsen virket gjennom hele Karstens kunstnerskap. Karsten lærte mye av Munch når det kom til komposisjon og han lot seg inspirere av Munchs motiver og Munchs billedskapende begavelse. Karsten tok særlig lærdom av Munchs portrettkunst og figurkomposisjoner. Innflytelse så man også fra Munchs frie og modige penselføring, hans maleteknikker og utnyttningen av oljemalingens tekniske muligheter. Ikke minst bidro Munch til å forløse Karstens koloristiske talent.

Blant norske kunstnere var det gjerne Ludvig Karsten som tydeligst tilkjenner hvordan Munch har påvirket ham. Og det var Karsten som ble kåret til «den egentlige og mest berettigede arvtager», av «høvdingen» selv: Christian Krohg, etter Karstens første separatutstilling ved Blomquist i 1909.<sup>182</sup>

Den kunsthistoriske litteraturen har i etterkant gitt oss mange bekreftelser på Munchs innflytelse på Karsten. Det finner vi hos samtlige kunsthistoriske monografier og samlingsverk. For å nevne de viktigste:

Thiis, Jens. *Norsk Kunsthistorie*, bd. 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1927.

Østby, Leif. *Norges kunsthistorie*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1938.

Stenstadvold, Håkon. *Idekamp og stilskifte i norsk malerkunst 1900- 1919*. Oslo, 1946.

Gauguin, Pola. *Ludvig Karsten*. Oslo: H. Aschehoug og co. (W. Nygaard), 1949.

Revol, Reidar. *Norges billedkunst: I det nittende og tyvende århundre, bd. II*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1953.

Messel, Nils. Magistergradsoppgave: *Karstens bilder og bildet av Karsten*. Universitetet i Oslo, 1979.

---

<sup>182</sup> Messel, *Karstens bilder, 2*

Christian Krohg kom til å gjenta sitt utsagn i forbindelse med gruppeutstillingen «De seks», hvor Karsten deltok sammen med kunstnerne: Bernhard Folkestad, Henrik Lund, Søren Onsager, Theodor Laureng og Anders Svarstad.<sup>183</sup>

Hittil i denne redegjørelsen har jeg i de komparative analysene kun forholdt meg til den påvirkningen vi har sett i et utvalg av Karstens motiver opp mot Munchs motiver. Men det må også nevnes all den innflytelsen Munch hadde på de aller fleste norske kunstnere som virket ved århundreskiftet, og da først og fremst den gruppen kunstnere Karsten gjerne assosieres med; nyimpresjonistene, definert som: Ludvig Karsten, Bernhard Folkestad, Henrik Lund, Søren Onsager, Theodor Laureng, Anders Svarstad, Arne Kavli og Torstein Torsteinson. Disse kunstnerne opptrådte ikke nødvendigvis som en homogen gruppe, men de arrangerte enkelte ganger felles utstillinger. Det var denne mer eller mindre sammensatte gruppen av kunstnere som gikk under fellesbetegnelsen nyimpresjonister, og som ble regnet som fremherskende i Norges kunst fra 1900- 1914.<sup>184</sup> Skulle man definere noen felles trekk som kjennetegnet disse kunstnerne, måtte det være deres fascinasjon for Munchs kunst, og at de markerte seg i opposisjon til nyromantikken.<sup>185</sup> Karsten var kanskje den mest individualistiske av disse kunstnerne, og ifølge Pola Gauguin ønsket ikke Karsten nødvendigvis å bli assosiert med noen «krets», men det hindret ham ikke i å delta på flere utstillinger sammen med de andre nyimpresjonistene. Blant annet kunne Karsten stille seg bak budskapet om en såkalt «fri utstilling» som ble arrangert helt i begynnelsen av 1900, og som stilte seg i opposisjon til nitti årenes landskapsromantiske kunst. Karsten deltok også ved de to gruppeutstillingene av «De seks» ved Cassierer i Berlin, og ved København Kunstforening i 1910<sup>186</sup>

Jens Thiis gir et innblikk i den posisjonen Edvard Munch hadde blant de yngre norske kunstnerne ved århundreskiftet, der han sier at: «Det skal være vanskelig for noen norsk maler av betydning som er født mellom aarene 1870 og 1890, at si sig fri fra Munch-indtryk i sin kunst». <sup>187</sup> Thiis noterte nesten samtlige av de yngre kunstnere som: Torstein Torsteinson, Bernhard Folkestad, Henrik Lund, Arne Kavli, Per Deberitz, Rudolf Thygesen og Ludvig Karsten. Thiis trakk også frem den litt eldre Thorvald Eriksen (1868- 1939), som i 1900 fikk sitt gjennombrudd med verket *Fra Kviteseid i Telemark*. Thiis påpeker at Thorvald Eriksens

---

<sup>183</sup> Krohg, «De seks», 219

<sup>184</sup> Berg, Messel mfl., *Norges kunsthistorie: Nasjonal Vekst*, 262

<sup>185</sup> Stenstadvold, *Idekamp og stilskifte i norsk malerkunst 1900- 1919*, 113

<sup>186</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 55

<sup>187</sup> Thiis, *Norsk kunsthistorie*, 521

«mørkere galleritoner», fant veien gjennom Munch i frigjørelsen av fargen. Thiis mente å se at motivet *Fra Kviteseid i Telemark*, med sin «suverene» form, sto i gjeld til Munchs «dekorative og summariske landskapsskildringer».<sup>188</sup>

Hensikten med denne drøftingen i del II er å belyse innflytelsen Karsten mottok fra Munch, ved å gi en litt mer utdypende drøfting enn det som kommer frem i de komparative analysene alene. I den grad det er naturlig, trekker jeg inn andre kunstnere når det bidrar til å kaste lys på den historiske konteksten Karsten virket i. Drøftelsen tar sikte på å utdype noen flere aspekter ved forbindelsen Karsten versus Munch, i den grad Munch fikk betydning for Karsten, kanskje også utover det rent formmessige.

I drøftelse begrenser jeg besvarelsen til først og fremst gjelde de årene fra 1900- 1914 da nyimpresjonistene markerte seg mest. Her går det et naturlig skille ved året 1914, da Matisse-elevne tok «kunst-Norge» med storm, da de under Jubileumsutstillingen i 1914, anla sin egen avdeling som de kalte for «De14». Dette året ble merkeåret som ga signaler om nye takter i den norske kunsten.<sup>189</sup> Nyimpresjonistene hadde inntil da, vært de mest toneangivende i norsk kunst, men dette fikk en brå slutt i forbindelse med Matisse-elevenes inntog på den norske arena.

Hensikten med denne drøftingen er å se påvirkningen fra Munch i et litt større, historisk og sosiologisk perspektiv, og hva dette eventuelt hadde av betydning for Karsten når han skulle etablere seg som kunstner. På hvilken måte hadde bekjentskapet med Munch betydning når Karsten skulle ta skrittet fullt ut og etablere seg i det norske kunstfeltet?

Hvilke berøringspunkter finnes mellom de to kunstnerne, og hvordan virket denne dynamikken inn på Karstens mulighet som kunstner, sett i et historisksosiologisk perspektiv, i forhold til det «klima» som hersket i det norske kunstfeltet på denne tiden?

---

<sup>188</sup> Thiis, *Norsk kunsthistorie*, 521

<sup>189</sup> Revold, *Norges Billedkunst. I det nittende og tyvende århundre. Annet bind*, 95

### 3.1 «Veien til frelsen gikk gjennom Munch»

«Hans dypt personlige og nervøst følsomme form var strengt tabu for enhver annen».

(Axel Revold)

Mange kunstnere må i ettertid ha spurt seg om hva man skulle gjøre som kunstner «etter» Munch? Å legge seg på samme «linjen» som Edvard Munch, ble ansett som et stort vågestykke. Et slikt sjansespill skulle man helst ikke begi seg ut på. Munchs særegne, følsomme og individualistiske malerstil, skulle man passe seg vel for å prøve å ta etter. Hans djerve, radikale kunst hadde bidratt til å endre norsk kunsthistorie for alltid, og han hadde lyktes med å «erobre verden» med sin høyst individualistiske og følsomme uttrykksform. Man burde holde seg for god til å prøve å *etterlikne* ham. Det var med andre ord ansett som «tabu» blant kunstnerne i Axel Revolds (1887- 1962) generasjon.

I motsetning hadde man et par generasjoner tidligere spurt seg om; hvem som skulle bli Munchs «arvtaker». Det lå nærmest en forventning i «luften» om at noen skulle overta «stafettpinne» etter Munch. Christian Krohg hadde «utropt» Munch som «tredje generasjon», noe bare han «alene» representerte; *foreløpig bare han*.<sup>190</sup> Og Jens Thiis skrev om den tiden han gikk på Tegneskolen: «Munch var vor trøst og vort haab, men kom der ikke flere? Man ventet spent at noen skulle «banke på».<sup>191</sup>

De unge kunstnere på Karstens tid må ha følt et enormt press, da de sto overfor uendelige mengder av valgmuligheter, med alle «ismer» og alle de ulike, nye strømningene som verserte på denne tiden. Det må ha vært en forvirrende tid for kunstnere å forholde seg til hva som var det mest «radikale», hvor veien skulle gå videre, og hvilke strømninger som var det som kom til å gjøre seg *gjeldende* innen kunsten. Man måtte om best man kunne prøve å stake seg ut en kurs, og håpe på at det ikke ledet mot en «død ende».

Karstens generasjon må ha sårt følt at de trengte et «ankerfeste». Når engang kunstlivet i Norge rundt 1900, enten det dreide seg om å melde seg inn i rekken av kunstnere som kom under Andreas Aubert (1851- 1929) og Gerhard Munthes (1849- 1929) nasjonalrettede stil anvisninger, eller det fra det «hav» av strømninger som sprang ut fra kunsthovedstaden Paris, så later det til at Edvard Munch for disse kunstnerne, snarere ble det trygge holdepunktet, mer enn et «tabu», slik som Axel Revold uttrykte det. Det var tvert imot ikke den kunstner blant

<sup>190</sup>Koefoed og Thue, *Christian Krohg: Kampen for tilværelsen*, 46

<sup>191</sup> Thiis, *Samlede avhandlinger om nordisk kunst*, 5



de norske som ikke på denne tiden lot seg inspirere av Munch.<sup>192</sup> De av kunstnere født rundt 1880 årene, samtlige av dem kunne ikke gå «fri» for påvirkningen og inspirasjonen Munch representerte. Det skulle bli mest av alt nyimpresjonistene som forsøkte å holde fast ved sin individualitet, når kravet om «lydighet» til den nasjonale kunsten for alvor omsluttet miljøet i Norge. For Karsten skulle Munch bli en av de mest *toneangivende*, og kan hende var det nettopp Karsten som aller mest kunne trenge et slikt *ankerfeste*. Det kan virke som om strategien han valgte var å legge seg tett opp mot Munchs kunst, den *karismatiske* mester, og ta til seg mest mulig lærdom fra ham. Trolig var det også en stor fordel å kjenne Munch, å få en form for anerkjennelse fra ham, må ha vært av enorm betydning for Karsten. Med andre ord; «veien til frelsen, gikk gjennom Munch.

### 3.1.1 Karstens reiser.

Karsten hadde allerede fra barndommen de aller beste forutsetninger for å bli kunstner. En av familien Karstens etterkommere, Arne Pran, ga ut et lite hefte om Karsten slekten, der skriver han bla om familien at: «Samtlige i slekten var dyktige håndverkere, arbeidsomme og pålitelige mennesker. Sikkert også dyktige forretningsfolk med solid økonomi og sparsomme». <sup>193</sup> Karstens foreldre sørget, med andre ord, for å gi barna sine et solid økonomisk fundament. Foruten en betydelig økonomisk kapital, vektla de at barna også skulle tilegne seg tyngde innen den kulturelle kapital. De kunne tilby Karsten og hans fem søsken gode utdannelser, hvor de fleste av dem valgte noe innenfor et kunstnerisk yrke. Karsten var den eneste av arkitekt Heinrich Karstens barn, som valgte en så usikker økonomisk vei som å bli kunstmaler. Det fremkommer tydelig fra Arne Prans familie dokumenter, at Karstens far støttet sin sønn økonomisk, slik at Karsten kunne foreta seg lange og omfattende reiser. Den økonomiske støtten fra faren gjorde at Karsten kunne ta seg slike friheter som å «farte rundt» så lenge som han faktisk gjorde, og det forteller også litt om at Karsten hadde en stor *frihetstrang*. Det nasjonale prosjektet som foregikk på hjemmebane, må ha fremstått som noe fjernt for ham. Karsten var og ble en *kosmopolitt* i ordets *rette* forstand. For utenom norsk, snakket han trolig flytende tysk og spansk. Og han hadde ved reisens slutt opparbeidet seg enorm kunnskap om den eldre spanske kunsten. Men med tiden må hans far ha begynt å «stramme inn» lommeboken. Reisingen måtte tross alt, etter seks år, ta slutt og føre frem til noe *håndfast* og til syvende og sist resultere i noe *matnyttig*.

---

<sup>192</sup> Thiis, *Norsk kunsthistorie*, 521

<sup>193</sup> Pran, *Karsten slekten*, s. 4

Den solide forankringen Karstens familie hadde til Tyskland, med stadige brevutvekslinger og kontakten med familien der, må ha gjort at Karsten, til forskjell fra den gjengse nordmann, må ha følt en identitetsfølelse som rommet mye mer enn den lille norske nasjonens «selvfølelse».

Norge som stadig rundt 1900 var i union med Sverige, og Norges ensrettede nasjonale prosjekt var fortsatt intenst pågående innad i landet ved århundreskiftet.

Et av de første berøringspunkter Karsten hadde med Munch, var kanskje deres felles berøring med nasjonen: Tyskland. Edvard Munch fikk sitt internasjonale gjennombrudd i Tyskland og kom til å tilbringe flere år, særlig av sin tidlige karriere der, og kom derigjennom til å betrakte Tyskland som sitt andre «fedreland». Mange av Munchs venner, hans kontakter, kunstsamlere, kunstkritikere og kunsthistorikere, var tyske. Dette i en tid hvor de fleste andre norske kunstnere orienterte seg mot Frankrike, og at Tyskland på 1890 tallet hadde mistet mer og mer av gravitasjonskraften blant norske kunstnere. De unge som utdannet seg i Karstens generasjon, dro gjerne først til akademiet i København, før de dro videre til studier ved ett eller annet selvvalgt akademi i Paris. Kun veldig få av de yngre i Karstens generasjon dro til Tyskland og München. I München hadde Karsten god kontakt med kunstneren Christian Skredsvig, men hva kan ha vært årsaken til at Karsten valgte å dra til München før han dro til Paris?

En opplagt forklaring ligger i det faktum at det tyske språket var for Karsten som et morsmål å regne og at Karsten hadde slektninger i landet som han kanskje gjerne ønsket å stifte bekjentskap med. Et annet er München akademiets renommé. Hans tidlige lærere Oskar Wergeland, Erik Werenskiold, Hans Heyerdahl og Harriet Backer, hadde fått sin grunnleggende skolering der innen portrett og figurmaleriet. Den enkleste forklaringen, er gjerne den mest opplagte; det faktum, at Bayern var et berømt øl distrikt, og at byen München var kjent for sine billige kneiper og øl.

En hypotese er at Karsten ganske tidlig peilet seg inn på portrett og figurmaleriet, med det målet om å etablere seg i kunstfeltet innen figur og portrett kunsten. Nå kom ikke den tyske kunsten til å bli så betydningsfull for Ludvig Karsten sin del, men hans tyske familie bakgrunn, bidro trolig til å forbinde hans «identitet» til å strekke seg langt utover Norges grenser, og at dette kanskje stakk dypere i ham enn hos de fleste andre norske kunstnere på hans tid.

Karsten tilbrakte for det meste hver vinter i Paris fra 1900- 1912. Her vektla særlig Jens Thiis, at den franske kunsten gjorde dype og varige inntrykk på Karsten, da han for første

gang ankom Paris om høsten 1900, akkurat tidsnok til at han fikk med seg Hundreårsutstillingen over fransk kunst. De inntrykkene han mottok her, ble ifølge Jens Thiis, helt bestemmende for Karsten.<sup>194</sup>

Da Karsten fra rundt 1901 begynte å oppholde seg jevnlig i Norge om somrene, ble det på mange måter tydelig at «reisebudsjettet» hans var oppbrukt og at faren kanskje ikke var villig til å understøtte ham lengre. Karsten var på denne tiden ofte blakk og lånte seg til «fant», og kunne gjerne ikke gjøre opp for seg. Karsten hadde lagt seg til en livsstil der det gikk langt mellom hver gang han malte, og selskapslivet i Paris tok i lange perioder helt overhånd. Gjennom historier som bla Nils Kjærs kone, Margrethe Kjær, beskrev hun hvordan Karsten oppførsel var preget av et stort forbruk av alkohol, og at dette noen ganger resulterte i en oppførsel som må ha skapt bekymringer i Karstens omgangskrets i Paris.<sup>195</sup>

Som tidligere nevnt, var Karsten en del av kretsen av kunstnere som samlet seg på kafeen «Lilas» på Montparnasse. Samtlige av disse i denne kretsen, var bekjente av Edvard Munch, og samtlige av dem, tilbrakte somrene sine ofte i Åsgårdstrand. En av disse somrene tidlig 1900, tilbrakte ekteparet Kjær i Åsgårdstrand, der de leide et hus, Selmergården, som lå rett ovenfor Munchs hus, og de ble invitert på middag hos Munch selv.<sup>196</sup> Det er jo ikke helt utenkelig at det har vært en forbindelse mellom Karsten og Munch i Åsgårdstrand. Karsten var i alle fall en som kunne trenge en dytt med å komme i gang med egen produksjon. Ellers var det stor sannsynlighet for at det var Hans Heyerdahl som introduserte ham for Munch<sup>197</sup>

En som lang ifra manglet arbeidslyst eller *stagnasjon*; var Edvard Munch. Munch var produktiv, han jobbet raskt, ofte med flere motiver på samtidig, for å fange det han ville komme frem til.<sup>198</sup> Med Karsten kunne det nesten virke helt motsatt. Han jobbet fint lite om man skal bedømme det ut ifra antall bilder han malte disse årene. Det er vanskelig å tro at ikke alle inntrykkene på en eller annen måte kan ha virket «hemmende» på den selvkritiske kunstneren. Han skulle stake seg ut en kurs og plukke opp tråden der han sist slapp. Ved det ståstedet han nå var kommet, kunne det mest naturlige være å nøste seg tilbake til utgangspunktet, han trengte et fast holdepunkt, og et solid ankerfeste. Han hadde også store vanskeligheter med å komme i gang med arbeidet. Drikkingen hadde antakelig allerede på det

---

<sup>194</sup> Thiis, *Norsk kunsthistorie*, 525

<sup>195</sup> Kjær, *Nils Kjære og hans samtid*, 99

<sup>196</sup> Kjær, *Nils Kjære og hans samtid*, 104

<sup>197</sup> Gauguin, *Ludvig Karsten*, 61

<sup>198</sup> Stenersen, *Nærbilde av et geni*, 42

tidspunktet en inngripende virkning på Karstens produktivitet – der sto Karsten en dag i Åsgårdstrand, med kun ett arbeid å vise til, og mest sannsynlig var han helt blakk.

### 3.1.2 Om Karstens familiebakgrunn.

Skal man betrakte Ludvig Karstens barndomshjem i perspektiv av Bourdieu, så kom ikke Karsten fra en familie med overvekt av «kulturell kapital» sammenliknet med Munch. Karsten kom fra en klassisk og solid, tysk byggmesterfamilie. Hans tyske familie hadde, som mange andre tyskere, kommet til Norge og tilført Norge kjærkomne, solide håndverkstradisjoner, som kom fra det store innflytelsesrike Tyske imperiet, til det «lille land», som helt tilbake til middelaldrene, hadde knyttet tette forbindelser med Tyskland. Tyske håndverkstradisjon, særlig innen byggetradisjon, murmesterfaget og arkitektur var høyt etterspurt og verdsatt i Norge. Karstens familie, som var tyske både på far siden og fra Tsjekkiske Böhmen på morsiden, må ha hatt en selvbevisst trygghet i denne tyske og tsjekkiske forankringen, som knyttet identiteten hans utover Norges grenser. Karstens far, Heinrich Karsten, hadde med tiden bygget seg opp en selvstendig og solid virksomhet i Norge ette at han innvandret. Med dette forsørget han hele familien på seks barn, som han også besørget med gode utdannelser. I og med at flere av hans barn fikk utdannelser der man hadde bruk for kunstneriske evner, kan det tyde på at foreldrene ønsket å tillegge barna sine mer kulturell kapital. Ser man på Munchs familie, ser man flere slektsledd med både diktere og malere. Munchs far Christian Munch som var lege, hadde følt dette mer som et kall, og noe nevneverdig formue var det ikke snakk om etter at han gikk bort i 1889. Men Munchs familie, hadde til gjengjeld, en overveldende tyngde når det gjaldt den kulturelle kapitalen. Navnet «Munch» hadde gått igjen i flere generasjoner, og fostret store personligheter innen dikterkunsten og malerkunsten. Det er gjerne først hans onkel, historikeren Peter Andreas Munch som rager blant de mest kjente i Munch slekt. Men maleren Jacob Munch, dikterne Andreas Munch, Edvard Storm, og Johan Storm Munch. Kunstneren Edvard Diriks og Fritz Thaulow, bare for å nevne noen.<sup>199</sup> Karen Bjølstad, fra morssiden av slekten, hadde også fine kunstneriske anlegg, og det var i grunnen hun som var Munchs første tegnelærer. I dette perspektivet kan man høste flere gode argumenter for at Karsten, med god fordeler, kunne fungere som Edvard Munchs læregutt en tid i Åsgårdstrand, å tilegne seg mer kulturell kapital, i kraft av bekjentskapet med Munch. Selv om det er verdt å påpeke at Munch aldri kunne betegnes som en «lærer», og at han aldri

---

<sup>199</sup> Østby, *Norges kunsthistorie*, 236

dannet noen form for «skole», som man så hos for eksempel malerne Erik Werenskiold og Christian Krohg.<sup>200</sup>

### 3.2 Munch og Karsten i Åsgårdstrand.

[ .. Jeg kommer vel til at savne de lyse Sommer-  
nætter – Kjæresten eller Storken Karsten har jeg udstilt her, det siges at være mit bedste  
Portrait så jeg  
får tilgive den muntre Sanct Hansaften i fjor  
med ubehagelig Eftersmag  
Dagen derpå –]

201

Slik skrev Edvard Munch da han så tilbake på sommeren i 1905, året etter at han hadde forlatt Åsgårdstrand, og reist fra landet. Han kunne se tilbake på somrene sammen med Karsten med noe munterhet, og attpåtil med et visst savn. Han kunne også se tilbake på et av sine beste helfigursportrettet, det han hadde malt av Ludvig Karsten, tidlig om sommeren i 1905.

Ludvig Karstens bekjentskap med Edvard Munch, varte kun i en liten periode fordelt over tre somre. Til tross for dette rakk Munch å gjøre et uutslettelig inntrykk på Karsten og hans kunst. Karstens beundring for Munch avtok aldri, snarere tvert imot. På tross av at deres siste møte hadde endt med et slagsmål, så får man inntrykk av at de to alltid beholdt en gjensidig respekt for hverandre. Beundringen må ha gått begge veier, og det har sannsynligvis vært lærdom å hente for dem begge. Etter årelange studier av kunst i gallerier og museer, må Karsten ha følt trangten til å komme i gang med egne arbeider og egen utstillingsvirksomhet. Jappe kunne formidle at det ble en hard tørn for Karsten:

*De sommere sammen med Munch var ham nok ofte en hård tørn, men det vennet ham iallfall til arbeidet og dempet en smule hans selv bevissthet og stortalenhet<sup>202</sup>.*

Munch hadde en enorm pågang med sine mange monumentale mannportretter, som han begynte å arbeide med i denne perioden. Det var sommeren 1901 han malte det store helfigursportrettet av Christen Sandberg fra Moss. Karsten tok til seg det han trengte å ta til seg av lærdom, og ingen andre steder var bedre i verden akkurat da, enn i Åsgårdstrand. Som

<sup>200</sup> Thiis, *Norges kunsthistorie*, 521

<sup>201</sup> Samlagsbestyrer L.M. Larsen i brev til Munch, *MM N 1798*

<sup>202</sup> *Nilssens, Jappe artikkel i Dagbladet 19/10 1926*

vi har sett, var ikke Karsten særlig produktiv disse første somrene, det meste han tok til seg av lærdom må ha vært gjennom å observere når Munch arbeidet, og trolig gjennom samtaler og diskusjoner de to hadde seg imellom. I følge Jappe Nilssen ble læretiden en hard «tørn» for Karsten. I følge Jappe mente han at «Først og fremst lærte han nu og arbeide». Karsten hadde nemlig en tendens til å prate, mer enn å komme i gang. Jappe hadde observert at Karsten «likte bedre å fortelle om de bilder, han en gang aktet å male dem:»<sup>203</sup>

Munch delte ofte tanker om kunst mens han arbeidet. Karsten og Munch diskuterte farger, og noen ganger måtte Munch gi Karsten rett. Munch hadde flere ganger måtte innrømme, at Karsten «så» farger bedre enn ham selv og Munch lot seg imponere. En dag Munch sto og malte, kom Karsten sammen med et følge fra hotellet. Han stoppet opp ved Munch, spurte – hvorfor maler du kirsebærblomstene grønne? – de er grønne, svarte Munch. – Nei, de er røde, sa Karsten. – Er de røde? Jeg så på dem en gang til, jo så sannelig hadde han rett! Det må ha vært noe lys fra en rød sky. Er det ikke rart de? Han Karsten likte jeg i grunnen godt».<sup>204</sup>

Var det noe Munch roste hos Karsten, så var det fargene. Munch likte å besøke utstillingene til hans. Da var det ofte at han uttrykket begeistring for at Karsten hadde noen «edelstensaktig» i fargen. Munch kunne til og med utrykke en form for stolthet over at Karsten hadde lært av *ham*.<sup>205</sup> Munch mente at Karsten malte gode bilder. En gang roste han Karstens gule speilegg. Karsten hadde malt speilegg han pleide å lage til sin kone, Misse, disse hadde Karsten tydeligvis malt et stort bilde av. Munch fikk sett dette bildet og utbrøt; «har de sett noe så vakkert som det speilegget?»<sup>206</sup>

Karsten ble dristigere i fargebruken etter at han hadde vært sammen med Munch. Det er en påfallende stor forskjell mellom de malerier Karsten gjorde før tiden i Åsgårdstrand, og det han kom til å gjøre i tiden etter samværet med Munch. Noe som Karstens motiv fra Ula er et godt eksempel på. Her kommer Karsten som kolorist best frem. Selv i det våte fundamentet, makter Karsten å spille refleksfargene frem på en måte at den gustengrå fargen, reflekterte «himmelens» refleksfarger. For Karsten må det ha vært et vågalt prosjekt å driste seg til å bruke farger. Man måtte la det bære eller briste, og kanskje representerer det et «være eller ikke være» for en kunstner av Ludvig Karstens kaliber. Han gikk fra å lære fra Eugène

<sup>203</sup> Nilssens, Jappe artikkel i *Dagbladet* 19/10 1926

<sup>204</sup> Stenersen, *Nærbilde av et geni*, 122

<sup>205</sup> Stenersen, *Nærbilde av et geni*, 142

<sup>206</sup> Stenersen, *Nærbilde av et geni*, 161



Carrières (1849- 1906) monokrome bilder, til Munchs koloristiske, ekspressive, fargerike, kraftuttrykk.

En av fordelene med å kjenne Munch personlig, var at Karsten kanskje kunne stifte bekjenskaper og få nye kontakter gjennom Munch. Den erfarne utstiller som Munch var, hadde et stort og godt kontaktnett, være seg i alt fra Kristiania, til Paris og de viktigste byer i Tyskland. Det eksisterer et brev som Karsten skrev fra Berlin i august 1907 som på mange måter forteller mye om det vennskapet han og Munch hadde på denne tiden. Det vitner om en fortrolighet mellom dem og en intern humor som forteller at de to kjente hverandre godt. Karsten virker oppsatt på å ville stille ut i Berlin, og spør Munch om muligheten til å bruke Munchs kontakter til å få stille ut hos Schulte.<sup>207</sup> Et godt kontaktnett kunstnere imellom, kunne bidra til å «åpne dører». Det er påfallende når du leser om kunstnermiljøet på denne tiden, og hvordan nettverket og samholdet kunstnerne hadde seg imellom, hadde stor betydning.

En sommer ymtet Munch i et brev til samlagsbestyrer L.M Larsen, at Munch ville arrangere en salgsutstilling i Åsgårdstrand til inntekt for en «maler». Dette ble tatt opp i et brev Munch utvekslet med en av sine nærmeste venner og kontakter i Åsgårdstrand, han som drev brennevinsutsalget i Åsgårdstrand: L.M Larsen. Han fungerte ofte som Munchs «kontaktperson» i Åsgårdstrand, en venn som holdt Munch oppdatert, enten på praktiske ting eller hverdagslige hendelser som kunne være av interesse for Munch. I brevet opplyser Larsen at denne «salgsutstillingen» ikke lot seg gjennomføre da de fleste sommergjester hadde reist fra stedet. Men Larsen hadde tatt dette opp med «maleren Karsten», som ikke hadde vært helt «uvillig», men som syntes også det var for sent. Karsten foreslo heller at L.M Larsen kunne «gi ham noen kroner» i stedet. Om dette dreide seg om at «maleren» var Karsten selv, vites ikke sikkert.<sup>208</sup> At Munch eventuelt var inne på tanken om å få i gang en utstilling i Åsgårdstrand til inntekt for «en maler», viser tydeligvis at Munch brydde seg om Karsten, og at han muligens var litt bekymret for ham. Karstens ungdoms venn, Alfred Hauge, der Thiis beskrev han som en fin og var kunstner, men som uheldigvis levde et «dandys slentrelev» i Paris, hadde gått tom for penger og raskt gått tom for sin formue, og etter en tid døde han fattig og elendig i Spania i 1901.<sup>209</sup> Hauge hadde selv «kampert» i Åsgårdstrand sammen med Munch noen år i forveien, og det må ha streifet Munch tanken at det var en viss mulighet det

<sup>207</sup> Brev fra Karsten til Munch, 1907, MMK 434-2

<sup>208</sup> Brev til Munch fra L.M. Larsen, udatert, MMK 661

<sup>209</sup> Thiis, *Norsk Kunsthistorie*, 523, 524

kanskje kunne gå samme vei med Karsten. I Paris om høsten 1905 hadde Harald Sohlberg forbarmet seg over sin ungdoms venn, og gått til det skrittet å skrive til Andreas Aubert og bedt ham om å kjøpe et maleri av Karsten. «Påskuddet» lød at Karsten visst nok led av en «alvorlig nyresykdom», noe som i etterkant viste seg bare å være en «lettere forkjølelse», og Sohlberg måtte unnskyldte seg at han hadde løyet. Men det viser jo at Sohlberg ønsket å strekke ut en hjelpende hånd til sin venn Karsten, som åpenbart må ha vært i en alvorlig pengeknipe.<sup>210</sup>

Karstens produktivitet viste seg ikke i Munchs *nærvær*. Det var helst på *avstand* eller *i etterkant* av deres møter, at man så økende arbeidsaktivitet og fremdrift i Karstens produksjon. Det var ikke før sommeren i 1905 at Karstens egenproduksjon begynte å ta seg noe mer opp. Det var kommet til brudd mellom han og Munch, og Karsten må ha følt på et «være eller ikke være», mesteren hadde «støtt» ham fra seg, og Karsten måtte stå på «egne ben». Det ble en avgjørende tid for Karsten sin del. Teller man Karstens bilder fra tiden 1905, frem mot 1912, er det en jevn økning i hans produksjon. Og fra 1912 og utover har Karsten et stort antall bestillingsportretter. Fra da av er det tydelig at Karsten hadde godt salg, og at Karsten produksjon nærmest økte år for år etter dette.<sup>211</sup>

Sommeren 1905 fikk Karsten anledningen til å selv stå modell for Munch, da han malte portrettet av Karsten, et portrett som ble ansett som ett av hans beste. Ikke mange dagene etter at Munch hadde fullført portrettet av Karsten, *brakte* det løs. Tiden var kommet for å stå på egne ben. Det var på høy tid! Karsten var da blitt 29 år, og han burde føle at han hadde «dårlig tid».

### 3.3 «NORSKE TILSTANDER 1900»: HOVEDLINJENE I NORSK KUNSTLIV VED ÅRHUNDRESKIFTET.

#### **Innledning:**

Rundt 1900 lå det an til en kamp om hegemoniet blant de politiske og kulturelle kreftene som rådet i det norske kunstfeltet. Det utartet seg til en kamp om å inneha «herredømme» i det kunstpolitiske landskapet. To hovedgrupperinger utkrystalliserte seg. Den ene part så det som sin plikt å ta ansvar for at nasjonsbyggingen gikk i «riktig» retning. Opposisjonen ønsket en friere og mer internasjonal orientering for kunsten. Om det ikke hadde vært turbulens i det norske kunstlivet med striden rundt Kunstforeningen i 1880 årene, så oppstod det nye debatter med ny kraft og i nye former under århundreskiftet og inn i det nye år hundrede. Det hjalp

<sup>210</sup> Bjerke, Harald Sohlberg, 147

<sup>211</sup> Se vedlegg Nettverksanalyse.

heller ikke at de fleste norske kunstnere ikke befant seg i Norge på denne tiden. Den hjemlige debatten bar preg av dette fraværet av kunstnerne, i den forstand at det var få motstemmer til å opponere mot den fløy som ensidig ville dyrke det nasjonale på bekostning av et friere kunstsyn. Sånn sett, vendte Karsten hjem akkurat i tide til å kunne virke som et friskt pust i kraft av den han var, og den kunsten han kom til å representere.

Maleriet var i løpet av årene 1890 kommet i *krise* og sto i en «skvis» mellom en naturalistisk, konkret avbildning av naturen, kontra et mer abstrakt maleri. Samtidig sto Nordmennene overfor fordringen om å bygge og styrke den norske selvfølelsen, med stadige formaninger om å definere og etablere det «norske». Dette innebar at tradisjonsbundne krefter gjorde seg til pådrivere av en «norsk» kunst, skapt i Norge. En avgjørende faktor var selvsagt spenningen som lå i luften med hensyn til oppløpet mot unionsoppløsningen som kom i 1905, og kunsten spilte her en sentral rolle i symboldanningen av det typiske «norske». Samtidig skulle man stadig ta hensyn til malstrømmen av inntrykk fra internasjonale impulser og kunstretninger.

Konfliktlinjene tilspisset seg og hardnet til rett over århundreskiftet. De kjempende kreftene graviterte mot to oppopperende hovedgrupperinger. Det var «nasjonsbyggerne» som sto på barrikaden for å bygge Norges samfunn og kultur, tuftet på å en styrket nasjonal selvfølelse. Disse samlet seg bak den myte om spunnede og mye omtalte «Lysaker kretsen». En krets med polfareren Fritjof Nansen og maleren Erik Werenskiold som to av dets sterkeste frontkjempere. Maler, journalist og samfunnskritikeren Christian Krohg, var en av deres argeste motstandere, som kjempet for en «friere» kunst som talte for å vende blikket utover Norges grenser, og et ønske om å ikke binde kunsten opp mot nasjonal føring og ensretting. Krohg og Thiis var de to som kom til å bli de største opponentene til kretsen på Lysaker. De gjeldende kunstkritikere på denne tiden, var den eldre kunsthistorikeren Andreas Aubert, og den ferske, yngre generasjons kunsthistoriker, Jens Thiis. Disse to inntok hver sine posisjoner i debatten; Aubert i sympati med Werenskiold og Lysaker kretsen, og Thiis i sympati med Christian Krohg.

### 3.3.1 Krohg og Thiis.

Rundt 1900 befant Krohg seg i Paris. Han var i en situasjon med dårlig råd, og i denne perioden så han det som en nødvendig å tjene til livets opphold som journalist. Dermed kom han til å engasjere seg i den debatten som foregikk hjemme i Norge. Krohg skrev en rekke innlegg der han utfordret tankesettet til nasjonalistene på Lysaker. Noen ganger rettet mot Munthe, andre ganger mot Werenskiold eller Aubert. Et av innleggene kalte han

«Fedrelandsbekymrede kunstnere», et annet, kalte han bare «Det nasjonale i kunsten». <sup>212</sup> I begge disse tekstene kommer det frem hvordan Krohg stilte seg i debattene som pågikk angående det nasjonale versus det internasjonale innslaget i kunsten. Krohgs argumenter dreide seg ofte om at en nasjonalverdi, ikke skulle bli bestemmende for å bedømme om et kunstverk som «godt» eller «dårlig». Kunsten mente Krohg sto hevet over enhver «smaks dom» som angikk dette anliggende.<sup>213</sup>

Mens Krohg var i Paris og hadde basketak med kunstdebatten på «hjemmefronten» i 1902, satt Jens Thiis i Firenze allerede året 1900, og skrev på sitt essay om Edvard Munch: «Geniet». Jens Thiis, som hadde en ekstra forkjærlighet for den franske kunsten, beveget seg ofte i samme «gate» som Krohg; begge hadde de en felles, ubønnhørlig begeistring for den franske kunsten og begge hadde de en fellesnevner ved at de anså Edvard Munch som samtidens «geni» og største maler. Både Krohg og Thiis, skulle til sammen bli den «tyngde» som skulle til for å veie opp for den dominerende opposisjonen som befant seg på Lysaker. Et «nytt» herredømme var i ferd med å ta form og vokste seg sterkere dag for dag. Det «karismatiske herredømme» som etablerte seg rundt «Einstøingen» innen norsk kunst; Edvard Munch. Kreftene på Lysaker hadde alt for lenge hatt eneråd i debatten. Det lå an til maktkamp, der sterke motstemmer var i ferd med å bygge seg opp og utfordre «tradisjonsherredømmet» på Lysaker.

### 3.3.2 Aubert.

Innen norsk kunstdebatt var Andreas Aubert iherdig i kampen for å frembringe en kunst tuftet på den eldre tradisjon man fant i norsk litteratur, kunsthåndverk og byggeskikk fra vikingetiden og i den eldre bonde og folkekunsten. Med andre ord, kulturtradisjonen slik den hadde artet seg i Norge fra før-dansk tid. Aubert forkastet ikke tanken om en moderne og dekorativ kunst, men han hadde klare tanker om hvordan en dekorativ kunst skulle forene og bygge bro mellom eldre norske kulturtradisjoner i samspill med et moderne stiluttrykk og formspråk. Man skulle imøtegå det moderne abstrakte maleriet, med ett nytt og stilsikkert, dekorativt, abstrahert formuttrykk, der kriteriene ifølge Aubert var: kunstnerisk takt, rytme og forholds følelse, skapende stilinstinkt, dekorativ skjønnhetssans og monumental tanke. (Aubert, Andreas Norsk kultur og norsk kunst. 1917 S. 232) Aubert var i favør for Gerard Munthes og senere også Oluf Wold- Thornes stilkunst, som b<sup>214</sup>åde i farge og form, ifølge Aubert, videreførte disse tradisjoner. Aubert medvirket i denne sin «kulturkamp» til å markere

<sup>212</sup> Koefoed og Thue, *Christian Krohg: Kampen for tilværelsen*, 71, 71

<sup>213</sup> Koefoed og Thue, *Christian Krohg*, 70, 72

<sup>214</sup> Aubert, Norsk kultur og norsk kunst, 226

forståelsen slik at «formen» fikk en essensiell og høyere status innen den norske kunsten. (Aubert, Andreas. Carl W. Shintler. Norsk kultur og norsk kunst, 19017 s. 10) (Aubert. Shintler. Norsk kultur og norsk kunst. S. 9) Aubert fremsatte standpunkter han hentet fra Tyskland, om hvordan kunsten kunne organiseres inn i skoleverket, at kunsten skulle virke inn på folket og inneha en samfunns oppdragende rolle.

### 3.4 Det Nasjonale i kunsten og «tradisjonsherredømmet» på Lysaker.

Slike tanker gikk på mange måter i takt med det nasjonalpolitiske programmet som miljøet på Lysaker gjorde seg til talsmenn for. Andreas Aubert selv, regnes som en del av denne «kretsen». Kretsen besto av noen av de betydeligste og mest fremragende kunstnere i landet, som Erik Werenskiold, Gerhard Munthe og Eilif Peterssen, og på et senere tidspunkt, også Oluf Wold-Torne. Men først og fremst var det Eirik Werenskiold og Gerhard Munthe blant kunstnere som gikk i bresjen for å bygge nasjonens selvfølelse, etter et nasjonalistisk program, en «bevegelse» som fikk sitt samlingspunkt i villastrøket på Lysaker. Det var ikke fritt for at denne kretsen med sin noe ensidig nasjonsdyrkelse, kom til å bli angrepet fra opposisjonen som mente at kretsen hadde «antidemokratiske» og «ensrettede» tendenser. Man mente at kretsen utøvet en alt for stor makt og innflytelse i kraft av sine sosiale posisjoner, høye akademiske stillinger og tette politiske forbindelser. Lysaker kretsen besto ikke bare av kunstnere, men også av akademikere, vitenskapsmenn, forfattere og politikere. Den som tronet øverst, var vitenskapsmannen, nasjonalhelten og polfareren, Fritjof Nansen.

Det som er interessant i konteksten av denne vinklingen, er å se sammensetningen av Lysaker kretsens medlemmer, i sammenheng med Norge som et forholdsvis nytt og uavhengig demokrati. Lysaker kretsen tok form av krefter man gjerne ikke direkte forbandt med det «rene demokrati» men mer etter oppskriften fra «den gamle embetsmannsstaten», som hadde hatt styringen under og etter dansketiden, og gjenoppstått i et knippe *privilegerte*, som i kraft av sin sosiale og økonomiske status, utøvet innflytelse i kraft av sin «stand» kunne tillate seg. Deres motstandere kritiserte dem ikke først og fremst for deres ideologiske standpunkter, men mest av alt mente man at kretsen fikk for mye definisjonsmakt i kunstpolitikken, og at deres syn var *intolerant* ovenfor andre kunstsyn. (Not. Stenstadvold) Kretsen representerer med andre ord et ekko fra det *gamle* embetsmannsamfunnet, som hang igjen fra dansketiden, og deres krampetreknninger ga signaler om den smertefulle overgangen til det forholdsvis nyskapte demokratiet, som nå var i rask fremdrift. I en slik kontekst kunne Lysaker kretsen virket noe «malplassert» i et demokratisk og egalitært Norge. I en slik belysning utviklet kampen om «kunstens kår», til en maktkamp som kanskje ikke bare dreide seg om en «nasjonal» kunst,

versus en «internasjonal», men en kamp for kanskje å legitimere og opprettholde sin innflytelse gjennom en form for «tradisjonelt herredømme». De fungerte fortsatt som en vesentlig maktfaktor man måtte «regne med» i det kulturpolitiske landskapet. Denne makten skulle snart utfordres av et annet form for «herredømme», som sto i et ganske diametralt motsetningsforhold. Det kom til å utvikle seg til å bli en dragkamp mellom konservative bakoverlente krefter, mot de mer fremoverlente, moderne krefter, med sterke motsetningsforhold. Lysaker kretsen hadde opparbeidet seg et hegemoni som hadde tetnet til ved århundreskiftet, og som kom til å bli utfordret av et nytt stigende «herredømme», en ny gruppering av rabulister og oppviglere, en gruppe kunstnere som ble omtalt som etterbohemer, de såkalte *ny impresjonistene*, der kunstneren Ludvig Karsten ble ansett som forløper og frontfigur. Å bli ansett som den mest *moderne* kunstner, slik Ludvig Karsten ble betegnet ved sin første separatutstilling i 1909, får under slike rammebetingelser en styrket betydning. Sett med datidens øyne, må han ha fremstått som en markant opposent til den noe «bakstreverske» alternativet som befant seg på Lysakers «topp».

### 3.5 KAMPEN OM HERREDØMMET: EN GENRASJONSKLØFT PÅ NASJONALT NIVÅ

Essensen av Auberts kunstsyn demonstrere godt hvordan innflytelsen over kunsten og kulturen, var gjort om til en arena for kampen om en strid som hovedsakelig kom til å stå mellom to herredømmer innen det norske kunst og kulturlandskapet. Et demokratisk stemt herredømme, ville naturligvis ikke legge noe «bånd» eller «føringer» på kunstneren. Aubert snakket gjerne varmt om kunsten, men med et visst forbehold. Helt *fri* var kunstneren ikke, man så i bunn og grunn på kunsten som et politisk *verktøy*, for å oppnå overordnede mål og interesser, som at kunsten selv hadde et «ansvar» som la oss si, «oppdragere av folket», som Aubert uttrykte det. (Not.)

I et slikt «klimate», er det nærmest naturgitt at en motvekt, en demonstrativ opposent, ville *trengte seg* på. Nyimpresjonistene, var en «lurvet» noe «prematuro» gjeng, som opptrådte diametralt motsatt til kretsen på Lysaker. Det var en betegnelse at de fleste nye impresjonister var «fattige», de ga seg i alle fall til kjenne med et slikt *image*, i tillegg «skiltet» de seg ikke med noe form for utdanning eller akademiske titler. Et av kretsens hovedmål, var at de skulle stå helt «fri» fra all form for utdanning eller «skole» innenfor kunstens område. Disse holdninger gjennomsyret deres livsstil og ikke minst deres kunstsyn. Sammenlikner man flere av Lysaker kretsens holdninger, kan man gjerne si at Ludvig Karsten og hans «brødre», ikke



kunne være langt nok fra i holdning og livsanskuelse og ikke minst rent kunstnerisk. De representerte selve definisjonen av «generasjonskløft», mellom «herrene» på Lysaker, og de unge, oppadstigende kunstnerne, som fremsto i kraft av å være «nye impresjonister». Samtidig var deres holdninger svært frisinne, i den forstand at ingen skulle ha noe definisjonsmakt verken over dem eller kunsten de skapte. Avstanden mellom disse «poler», kunne ikke vært *større*.

Edvard Munch kom til å bety mer for disse malerne enn bare å være et kunstnerisk *forbilde*. For dem ble han et symbol som representerte en «frihet» og «uavhengighet» for kunstneren og kampen for en «kunst for kunstens egen skyld». For ny impresjonistene, ble oppgaven å bevare kunsten som en fri og *individuell* kunst. Noe som under datidens «klima» var i ferd med å bukke under for krefter som gjerne ville «styre» og «forme» kunsten, under en førende, politisk agenda. De ble representativt for demokratiske krefter som tydelig tilkjennega at kunsten ikke skulle reduseres til et verktøy for en ensrettet, nasjonal politikk, verken formbestemt eller som symbol. Ny impresjonistene ble sånn sett en sterk «motvekt» mot de ivrigste nasjonsbyggerne på Lysaker. Noe som Norge kanskje trengte i en tid, da nasjonal ensretting var i ferd med å ta helt overhånd i overgangen fra et embedtsmanns styrt Norge, mot et mer egalitært og demokratisk Norge. Dette kom til å bety alt for disse kunstnerne, og kanskje derfor inntok deres malerstil, en så radikal motsetningsfull som overhodet mulig i forhold til Auberts stilsyn. Noe av det nyimpresjonistene beundret Munch kunst for var: Den frie strek, frihet fra all «skole», malerisk, uten konturer, kontra stram linje, og stram form. Dette markerer en tydelig generasjonskløft mellom den tilbakeskuende, konservative, nasjonale kunst, motsatt en åpen, ny orientert samtidskunst.

### 3.6 Konklusjon:

Karsten ble utropt som arvtaker, den mest moderne, kunne like gjerne handle om at han markerte et brudd med den gjeldende kunsten. Han fremsto kanskje som den mest radikale i norsk kunst, mye på samme måte som Munch i sin tid ble ansett som radikal i sin tids brudd med naturalismen i norsk kunst, brøt Karsten med den ny romantiske, symbolske, nesten søtladne kunsten som regjerte i norsk kunst fra 1890- 1900. Dermed var det et fullstendig stilbrudd med Gerhard Munthe og Oluf Wold Thornes norsk inspirerte stilkunst. Karsten markerte også at han gikk et skritt videre enn Munch, ved at han brøt med all form for «litteratur» i bildene sine. Han tok avstand fra alt som kunne «smake» av «litterær» kunst. Med Karsten, ble fargen i maleriet drevet opp til den ytterste form for kolorisme, og tok impresjonismen til sitt *ytterste* prinsipp. Noe som førte til et nesten, konturløst maleri, blottet

for litterært innhold, sto man igjen med et maleri, som kun ønsket å fange synsinntrykkets umiddelbarhet.

Munch roste Karsten da Henrik Sørensen ville ta ut bildene til Karsten fra Nasjonalgalleriet – Den veggen til karstener er noe av det beste de har der nede. Jeg vet godt at får de Karstens bilder ut, så er det mine som står for tur. (Stenersen. Nærbilde av et Geni. S. 110)

## Litteraturliste:

- Arnheim, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, nyutgivelse 1974.
- Aubert, Andreas, *Norsk kultur og norsk kunst*. Det Mallingske Bogtrykkeri, 1917.
- Aubert, Andreas. *Norsk malerkunst, dens kaar og kamp*. Kristiania: H. Ascheoug og Co. (W. Nygaard), 1908.
- Berseth Nilsen, Kaj, Elise Seip Tønnesen, Sverre Wiland, Rolf Romøren (red.). *Veier til teksten, litteraturteori, og analysepraksis*. Gjøvik: Cappelen Akademiske Forlag AS/LNU, 1994.
- Bjerke, Øivind Storm, *Harald Sohlberg: Ensomhetens maler*. 2. opplag. Gyldendal Norsk Forlag ASA, 1991.
- Bourdieu, Pierre: *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag AS, 1995.
- Brettell, Richard R. *Modern Art 1851 – 1929: Capitalism and Representation*. Oxford History of Art: Oxford university Press, 1999.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 2. utgave. Oslo: Det norske samlaget, 2001.
- Eggum, Arne. *Edvard Munch: Malerier, skisser og studier*. Drammen: J.M. Stenersen Forlag, 1995.
- Eggum, Arne. *Edvard Munch: Portretter*. Munch museet: Labyrinth Press, 1994.
- Gauguin, Pola. *Ludvig Karsten*. Oslo: H. Ascheoug og co. (W. Nygaard), 1949.
- Harrison, Charles, Paul Wood (red.). *Art in Theory 1900- 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing, 2003.
- Hoff, Svein Olav. *Henrik Sørensen: Fragmenter av et kunstnerliv*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1992.
- Itten, Johannes. *Farvekunsten og dens elementer: Subjektive opplevelser og objektive kunnskaper som veiledning i kunsten*. Saltrød: Forsythia, 1995.
- Jarlsberg, Fritz Wedel. *Reisen gjennom livet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1932.
- Kjær, Margrethe. *Nils Kjær og hans samtidige: Erindringer 1895- 1924*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1950.
- Koefoed, Holger, Oskar Thue (red.). *Christian Krohg: Kampen for tilværelsen*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1989.
- Kommisrud, Arne. *Verdier og konflikt. Forklaringer i Max Webers historiske sosiologi*. Spartacus forlag 1995.

- Krohn-Holm, Jan W.. *Tjølling bygdebok b. 3 Gårder og slekter*. Sandefjord: AS Handelstrykkeriet, 1972.
- Lange, Marit. *Harriet Backer*. 2. utgave. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1995,
- Langaard, Johan H., Reidar Revold. *Edvard Munch fra år til år*. Oslo: H. Aschehoug, 1961.
- Messel, Nils. *Karsten: Ludvig Karsten*. 2. opplag. Oslo: Messel Forlag, 1995.
- Næss, Atle: *Munch: En biografi*. Gyldendal Norsk Forlag AS, 2004.
- Pran, Arne. *Karsten slekten*. 1976.
- Sandberg, Hans Larsen. *Slekten Sandberg*. Oslo, 1960.
- Signac, Paul. *Fra Delacroix til neo-impressjonismen*. Oversatt av Erik Clemmens. København: Wivels forlag, 1946.
- Stang, Ragna. *Edvard Munch: Mennesket og kunstneren*. 3. opplag. Oslo: H. Aschehoug og Co. (W. Nygaard), 1982.
- Stenersen, Rolf. *Nærbilde av et geni*. 10. opplag. Oslo: Sem og Stenersen Forlag, 2005.
- Stenseth, Bodil. *En norsk elite: Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890- 1940*. Oslo: Aschehoug og co, 1993.
- Stenstadvold, Håkon: *Idekamp og stilskifte i norsk malerkunst 1900- 1919*. Oslo: F. Bruns Bokhandels Forlag, 1946.
- Hoff, Svein, Olav. *Henrik Sørensen: Fragmenter av et kunstnerliv*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1992.
- Thiis, Jens. *Edvard Munch og hans samtid*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933.
- Thiis, Jens. *Samlede avhandlinger om nordisk kunst*. Kristiania: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1920.
- Thue, Oscar. *Christian Krohg*. Aschehoug, 1997.
- Walton, Stephen J.: *Skaff deg et liv! Om biografi*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2008.
- Weber, Max. *Makt og byråkrati: Essay om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier*. 3. utgave. Gyldendal Norsk Forlag AS, 2000.
- Wentzel, Kitty. *Gustav Wentzel*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1956.
- Wexelsen, Einar. *Maleriet i Vestfold, 1600- 1949: Vilkår og utvikling i regionalt perspektiv*. Haugar Vestfold Kunstmuseum, 1995.
- Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York: Dover Publications Inc., 1950.
- Østby, Leif: *Norges kunsthistorie*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1938.

#### **Flerbindsverk:**

Berg, Knut, Nils Messel, Marit Lange. «Maleriet 1870- 1914». *I Norges kunsthistorie: Nasjonal Vekst*, bind 5. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981.

Berg, Knut, Tschudi-Madsen mfl. (red.), *Norsk Kunstner Leksikon: Bildende kunstnere – arkitekter, kunsthåndverkere*, bind 2, redigert av Nasjonalgalleriet. Oslo, Universitetsforlaget, 1986.

Revold, Reidar. *Norges billedkunst: I det nittende og tyvende århundre. Annet bind*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1953.

Thiis, Jens. «Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede». *I Norsk Kunsthistorie*. Andet bind. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1927.

Woll, Gerd. *Edvard Munch. Samlede malerier: 1898- 1908*. Bind 2. Cappelen Damm, 2008.

#### **Avhandling:**

Messel, Nils. *Karstens bilder og bildet av Karsten. En monografisk og historiografisk undersøkelse*. Magistergradsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1979.

#### **Tidsskriftsartikkel:**

Boye, Else «Fra en arkitekt og bytegners samling». *Byminner*, No. 2, 1988.

Klahr, Douglas. «Munich as Kunststadt, 1900- 1937. Art, Architecture, And Civic Identity». *Oxford Art Journal*, Vol. 34, No. 2 (2011): 179-201.

Krohg, Christian. «De seks». *Kunst og kultur*, vol. 2 (1911): 219-232.

Malmanger, Magne. «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel: Fra erindringens kunst til det dekorative». *Kunst og Kultur*, Serie Nr. 1 (1985): 2-45.

Messel, Nils. «Fra Munchs hage til Matisse's atelier». *Kunst og kultur*, vol. 72 (1989): 122-136.

Nilssen, Jappe. «Ludvig Karsten». *Kunst og Kultur*, 14. Årgang (1927): 17-28.

Thiis, Jens. «Ludvig Karsten: En kunstnerbiografi». *Kunst og kultur*, vol. 21 (1935): 137-150.

Willoch, Sigurd. «Italia i norsk nittiårskunst». *Kunst og kultur*, 20. årgang (1934): 33-53.

Wolter, Franz. «Franz von Lenbach. Germany's Greatest Portrait-Painter». *Brush and Pencil*, vol. 14., no. 2 (may, 1904): 115-126, 128-133.

#### **Utstillingskataloger:**

Malmanger, Magne, Nils Messel, Knut Berg. «Ludvig Karsten». *Nasjonalgalleriets utstillingskatalog*, Oslo 1976.

#### **Elektroniske kilder:**

Anno Glomsdalsmuseet.

<https://digitaltmuseum.no/021045504964/strandparti-ved-ula-maleri>

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. «Eugène Carrière». Accessed 14 December 2022.

<https://www.britannica.com/biography/Eugene-Carriere>.

*Encyclopedia Britannica*, 23 Mar. 2022, <https://www.britannica.com/biography/Eugene-Carriere>. Accessed 14 December 2022.



MALERIER Munch	HENDELSER og KONTAKTER Edvard Munch	HENDELSER og KONTAKTER Ludvig Karsten	MALERIER Karsten	UTENLANDSKE STRØMNINGER
1889 <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Musikk på Karl Johan.</i></li> <li>• <i>Aftenpassiar.</i></li> <li>• <i>Inger på Stranden.</i></li> <li>• <i>Vår.</i></li> </ul>	<p><b>Edvard Munch 26 år.</b></p> <p><b>Anbefalt til Statens kunstnerstipend av:</b> Hans Heyerdahl Christian Krohg Amaldus Nilsen Fredrik Borgen Theodor Kittelsen Christian Skredsvik.</p> <p>Munchs første separatutstilling: Studentersamfundet i Kristiania.</p> <p><b>Krohg skriver i Verdens gang:</b> «Tredje generasjon heter Munch».</p> <p>Høsten: Får <b>Statens Kunstnerstipendium</b>. I oktober reiser Munch til <b>Paris</b> for å studere ved Leon Bonats akademi.</p>	<p><b>Karsten 13 år.</b></p> <p><b>Den kongelige Tegneskole i Kristiania:</b> Karsten starter på kveldsundervisningen.</p> <p><b>Karstens bekjente i barndom og ungdom:</b> Gustav Wentzel. (maler, tremenning) Alfred Hauge. (maler, barndomsvenn) Harry Fett. (kunsthistoriker, barndomsvenn) Harald Sohlberg. (maler, ungd. venn) Kristofer Sinding- Larsen. (maler, venn) Harald Brun. (maler, venn) Torleiv Stadskleiv. (maler, venn) Halvdan Egedius. (maler, venn)</p>		<p><b>Gauguin:</b> Utstilling med Impresjonistene og Syntesistgruppen ved; <b>Café Volpini.</b></p> <p>Stor utstilling i Paris av Monet.</p> <p><b>Monet:</b> Begynner å male høystakker.</p>
1890 <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Natt i St. Cloud.</i></li> <li>• <i>I vertshuset.</i></li> <li>• <i>Hos vinhandleren.</i></li> </ul>	<p><b>Januar til St. Cloud:</b> Er sammen med Emanuel Goldstein og Georg Stang.</p> <p><b>Leo Bonnat:</b> Undervisning på dagtid.</p> <p><b>Omgangskrets:</b> Emanuel Goldstein. (Dikter) Georg Stang. (Politiker) Frits Thaulow. (Maler) Thorolf Holmboe. (Maler) Jørgen Sørensen. (Maler) Jonas Lie. (Dikter)</p>	<p>Undervisning fortsatt ved <b>Den kongelige Tegne skole</b> i Kristiania.</p> <p><b>Andre samtidige elever:</b> Harald Bruun. Harald Sohlberg. Lars Jorde. Sigmund Sinding. Kristoffer Sinding Larsen. August Eiebakke. Halvdan Egedius. Torleiv Stadskleiv. Olaf Gulbrandsen.</p>		<p><b>Monet:</b> holder innsamling for å kjøpe Manets Olympia, som da får henge i Palais de Luxembourg Exhibition i École des Beaux-Arts.</p> <p><b>Toulouse-Lautrec:</b> At the Moulin Rouge.</p>

	<p>Sommeren I Åsgårdstrand.</p> <p>November: Le Havre, får reumatisk feber og legges inn på sykehus.</p>	Karsten blir kjent med Hans Heyerdahl.		Van Gogh dør.
<p>1891</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Vårdag på Karl Johan.</i></li> <li>• <i>Aften, melankoli.</i></li> <li>• <i>Rue Lafayette.</i></li> <li>• <i>Natt i Nissa.</i></li> </ul>	<p>Januar: <b>Le Havre</b>, så til Paris, til Nice.</p> <p>I april: Stipend for tredje gang.</p> <p><b>Sommeren i Åsgårdstrand:</b> Omgås Jappe Nilssen, Christian og Oda Krohg, Hans Jæger.</p> <p>Høsten: til København besøker Johan Rohde.</p> <p><b>Paris</b>, bor med: Jo Visdal og Ragnvald Hjerlow.</p> <p><b>Til Nice:</b> Villa Boni, omgås Christian Skredsvig</p> <p>Rabalder om Munchs stipend: Bjørnsons kritikk i Dagbladet.</p> <p>Munch får en bestilling på en vignett til Emanuel Goldsteins diktsamling: «Alruner»</p>	<p><b>Undervisning ved Den Kongelige tegneskole:</b> Undervises av figurmaler/historie maler Ocskar Wergeland og direktør I.W Holter, figur og portrettmalere.</p> <p><b>Får undervisning ved Pultosten av:</b> Gustav Wentzel. Christian Krohg. Hans Heyerdahl. (?) Eilif Pettersen. Harriet Backer.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Bestemor strikker.</i></li> <li>• <i>Ved pianoet.</i></li> </ul>	<p><b>Gauguin:</b> Reiser til Tahiti.</p> <p><b>Nabis:</b> Har sin første utstilling.</p> <p><b>Puvis de Chavannes:</b> Sherpherd`s Song.</p> <p>Seurat, Jongkind, Choquet; dør.</p>

<p><b>1892</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kyss.</li> <li>• August Strindberg.</li> <li>• Fortvilelse.</li> <li>• Døden i sykeværelse.</li> <li>• Aften på Karl Johan.</li> </ul> <p>Verk i utvalg fra Kristiania utstillingen:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vår. (?)</li> <li>• Aften, Inger på stranden.</li> <li>• Aftenpassiar.</li> <li>• Hans Jæger.</li> <li>• Karl Jenssen – Hjell.</li> <li>• Vårdag på Karl Johan.</li> <li>• Aften på Karl Johan.</li> <li>• Rue Lafayette.</li> <li>• Regnværsdag på Karl Johan</li> <li>• Dampbåten kommer.</li> <li>• Kyss.</li> <li>• Syk stemning ved solnedgang.</li> <li>• Melankoli.</li> <li>• Gunnar Heiberg.</li> </ul>	<p><b>I Nice:</b> Svarer på kritikk fra Bjørnson i dagbladet 4. januar.</p> <p>Hjem til Norge i slutten av mars.</p> <p>Tittel vignett: bok av Vilhelm Krag.</p> <p>Sommeren i <b>Åsgårdstrand</b>.</p> <p>September: Utstilling <b>Kristiania, Tostrupgården:</b> Viser 50 malerier, ti studier og tegninger. Verk han har arbeidet med under sitt studieopphold i Frankrike mellom 1889- 92.</p> <p>Blir spurt om å holde utstilling i Berlin av Adelsteen Normann.</p> <p><b>Separatutstilling i Berlin:</b> ved Verein Berliner Kunstler: Utstillingen må stenge etter en uke. Sendes da til Köln og Düsseldorf, Hamburg, München, København, Stokholm. Utstillingen åpner en måned etter i Berlin; i provat regi: <b>Equitable Palast.</b></p> <p>Blir kjent med: August Strindberg. Max Liberman. Albert Kollmann. Andre: Obstfelder og Vigeland.</p>	<p><b>Karsten 16 år:</b></p> <p>Edvard Munchs store separatutstilling i Kristiania, 1892.</p> <p><b>Undervisning ved Pultosten av:</b> Krohg, Eilif Pettersen, Harriet Backer.</p> <p>Andre samtidige unge som får se utstillingen til Munch var samtidige elever ved Pultosten. (Se H. Sholberg.)</p>	<p><b>Paris:</b> Pissarro og Renoir, har «one man show» ved Durand Ruel.</p> <p><b>Morisot:</b> utstilling i Boussof Valadon.</p> <p>Session utstillinger i Berlin og München.</p> <p><b>Svenske kunstneres assosiasjon:</b> første utstilling i Stockholm. og København.</p> <p><b>Gauguin:</b> Manau Tupapau.</p> <p><b>Cassatt`s Worlds Columbian Exposition murals.</b></p> <p><b>Paris:</b> Vollard åpner galleri.</p> <p><b>Fri utstilling i</b></p>
--	---	--	--

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Inger i svart og fiolett.</li> </ul> <p><b>1893</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Stormen.</i></li> <li>• <i>Vampyr.</i></li> <li>• <i>Madonna.</i></li> <li>• <i>Skrik.</i></li> <li>• <i>Måneskinn.</i></li> <li>• <i>Piken og døden.</i></li> <li>• <i>Stjernenatt.</i></li> <li>• <i>Dagny</i> <i>Przybyszewska.</i></li> <li>• <i>Stemmen.</i></li> <li>• <i>Soloppgang i</i> <i>Åsgårdstrand.</i></li> <li>• <i>Aften, Melankoli.</i></li> </ul>	<p><b>Berlin:</b> Omgås b.l.a. Richard Dehmel, August Strindberg, Holger Drachmann, Gunnar Heiberg, Adolf Paul og kretsen rundt tidskriftet «Pan».</p> <p>Mai: Dresden. Juni: München. September: Hjemme i Norstrand. November: København.</p> <p>Tilbake til Berlin. Livsfrisen begynner å forme seg.</p>	<p><b>Sommeren:</b> Til Bø i Telemark med Halvdan Egedius og Stadskleiv.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tegner et gårdstun i skisseboken.</li> </ul>	<p><b>København:</b> inkludert arbeid av Gauguin og van Gogh.</p> <p><b>Gauguin:</b> Ancestors of Tehamana.</p> <p><b>Munch:</b> Skrik.</p>
<p><b>1894</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Angst.</i></li> <li>• <i>Aftenstjernen.</i></li> <li>• <i>Aske.</i></li> <li>• <i>Kvinnen i tre stadier.</i></li> <li>• <i>Madonna.</i></li> <li>• <i>Rose og Amélie.</i></li> </ul>	<p><b>Berlin.</b> Han begynner med sine første raderinger.</p> <p>Juli: Boken «<b>Das Werk des Edvard Munch</b>» utkommer.</p> <p>Omgås: Jens Thiis, Obstfelder Przybyszewskis.</p>			<p><b>Pissarro:</b> Stor utstilling ved Duran-Ruel.</p> <p>Svenske kunstnere, stor utstilling i München.</p> <p><b>Cailbotte:</b> Retrospektiv ved Duran-Ruel.</p>

				<p><b>Malczewski:</b> Melancholia.</p> <p><b>Meier-Graefe:</b> <i>Edvard Munch.</i></p> <p><b>Munch:</b> <i>Aske.</i></p> <p>Cailbotte dør.</p>
<p><b>1895</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Døden i sykeværelset.</i></li> <li>• <i>Dødskamp.</i></li> <li>• <i>Sjalusi.</i></li> <li>• <i>Selvportrett med sigarett.</i></li> </ul>	<p>Først i Berlin, flytter så til Köln, omgås Axel Gallèn-Kallela, Hermann Schlittgen, Gustav Vigeland.</p> <p>Meier Graefe utgir Munch-mappen med 8 raderinger.</p> <p>Om sommeren, juli i Nordstrand, deretter Åsgårdstrand.</p> <p>Har atelier med Alfred Hauge i Uniuersitetsgt. Nr 22.</p> <p>Obstfelder holder foredrag om Munch i Studentersamfundet.</p> <p>Broren Andreas dør.</p>	<p>Karsten avslutter undervisningen ved Pultosten.</p> <p><b>Høsten:</b> Drar til Roma sammen med Ludvig Ravensberg og Kristofer Sinding-Larsen.</p> <p>Alfred Hauge dro til Zartmann, København der også de fleste andre kunstelever fra Pultosten dro.</p> <p><b>Roma:</b> Karsten mest kontakt med Munchs venn og slektning, Ludvig Ravensberg. Forlot Roma etter omtrent en måned.</p> <p><b>Firenze:</b> Deltok en kort tid i galleristudier der.</p> <p><b>München akademiet.</b> Undervisning under professor Carl Raup, ca. ½ år.</p> <p>Symbolisten: <b>Franz von Stuck</b></p>	<p>Munch og Gallen-Kallela utstilling i Berlin.</p> <p>Cézanne, utstilling ved Vollard's galleri.</p> <p>Morisot dør.</p>	

		gjorde stor suksess i byen. Han underviste som professor ved akademiet i München fra 1895.		
<b>1896</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Sittende akt.</i></li> <li>• <i>Det syke barn.</i></li> </ul>	<p>I februar, reiser fra Berlin flytter til Paris.</p> <p><b>Omgangskrets:</b> Fredrick Delius, Vilhelm Krag, William Molard, Meier Graefe, Strindberg, Obstfelder, Mallarmè, Thadie Natansson, Y. Rambosson, Otto Hettner, Julien Leclerq.</p> <p>Lager litografiprogram til Peer Gynt.</p> <p>Utfører flere kjente av sine frise-motiver i grafikk: Det syke barn, Angst. Dødsværelset. Etc.</p> <p>I mai: Lager illustrasjoner til Baudelaires «Les fleurs du Mal».</p> <p>I Paris, treffer Hans Jæger og Alfred Hauge.</p>	<p>Om sommeren til Hellas, Tyrkia og Nord-Afrika.</p> <p><b>Hjem til Kristiania:</b> en kort tur hjem til familien på Norstrand. Samtidig var også Harald Sohlberg og Edvard Munch boende på Norstrand. (I følge Jens Thiis)</p> <p><b>Høsten til Spania:</b> Bodde lengre tid i Madrid, men dro også til Andalusia området og besøkte Toledo, Granada og Sevilla.</p> <p>Ble stor kjenner av den spanske kunsten: Murillo, Zurbaran, Ribera og fikk sett El Grecos, <i>Toledo landskap.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Malte to kopier etter Velazquez.</li> </ul>	<p><b>Munch:</b> Scenografi for Ibsens Peer Gynt.</p> <p>Morisot: Retrospektiv utstilling. Durand-Ruel.</p> <p><b>Degas:</b> utstilling fotografi.</p> <p><b>Cèzanne:</b> Old woman with rosary.</p> <p>W. Morris dør.</p>
<b>1897</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Løsrivelse.</i></li> <li>• <i>Paul Herrmann og</i></li> <li>• <i>Paul Contard.</i></li> <li>• <i>Mor og datter.</i></li> </ul>	<p><b>Januar:</b> I Paris.</p> <p>Lager programblad for Ibsens «Johan Gabriel Borkman».</p> <p><b>Juli:</b> Åsgårdstrand, får tilbud om</p>	?		<p>Tate Gallery åpner.</p> <p><b>Sisley:</b> Utstilling, Petit`s.</p> <p><b>Gauguin:</b> Where do</p>

	<p>å kjøpe sin første eiendom, et lite hus.</p> <p><b>Alfred Hauge</b> i Åsgårdstrand: Leier sammen med Munch.</p> <p><b>September</b> til Kristiania, atelier i Universitetsgt. 22.</p>			<p>we come from? Where are we going?</p> <p>Rousseau: The sleeping gypsy.</p>
<p><b>1898</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Portrett av Ibsen i Grand kafê.</i></li> <li>• <i>Fruktbarhet.</i></li> <li>• <i>Rød villvin.</i></li> <li>• <i>Far og sønn.</i></li> </ul>	<p><b>Våren:</b> Munch var i Norge. Drar i mars til København (utstilling) og videre til Berlin.</p> <p><b>Paris:</b> I mai deltar på utstilling Salon des Indépendants.</p> <p><b>Juni:</b> Munch er i Kristiania og bor i Universitetsgt. 22.</p> <p><b>Kjøper huset i Åsgårdstrand:</b> Munchs første eiendom.</p> <p><b>August:</b> Introdusert med Tulla Larsen.</p> <p>Får bestilling på å illustrere Munch/Strindberg heftet fra tidsskriftet Quickborn.</p>	<p>Våren tilbake i Kristiania.</p> <p><b>Sommeren:</b> dro opp i Gudbrandsdalen.</p> <p>Mottok to brev fra Hans Heyerdahl som viser en vennskapelig kontakt.</p> <p>Heyerdahls kunst var bestemmende for Karsten rundt århundreskiftet.</p>		<p><b>Carl Larsson:</b> utsmykning Stokholm Opera hus.</p> <p><b>Rodin:</b> Balzac.</p> <p>Boudin, Beardsley, Moreau, Burne-Jones, Puvis de Chavannes dør.</p>
<p><b>1899</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Den døde mor og barnet.</i></li> <li>• <i>Arv.</i></li> <li>• <i>Vinter.</i></li> <li>• <i>Livets dans.</i></li> </ul>	<p><b>April:</b> Berlin, Paris, Nice, Firenze. Bosatt i Firenze.</p> <p><b>Mai:</b> I Roma, studerer Rafael, har tanker om dekorative prosjekt hjemme.</p> <p>Sommer i Åsgårdstrand og Paris.</p>	<p>Vinteren og våren tilbringer han som soldat på Gardermoen.</p> <p><b>Tilbake til München:</b> Om høsten søkte han permisjon fra militæret, fortsatte med utdannelsen ved akademiet i München.</p> <p>I München mye samvær med</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Adam og Eva.</i></li> </ul>	<p><b>Monet:</b> Begunner å male vannliljer.</p> <p><b>P. Signac:</b> Utgir <i>Fra Delacroix til neo impresjonsme.</i></p> <p><b>Vuillard,</b> Misia and Vallotton.</p>



	<p><b>Juni:</b> Bor i Nordstrand og Åsgårdstrand.</p> <p><b>Høst/Vinter:</b> Kornhaug sanatorium, Faaberg, Gudbrandsdalen.</p>	<p>Christian Skredsvig.</p> <p><b>Fullførte studie ved München akademiet.</b> Innflytelse fra Münchens symbolistmiljø, der kunstneren Franz von Stuck var den førende.</p>		Sisley dør.
<p><b>1900</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><i>Melankoli. (?)</i></li> </ul>	<p><b>Januar:</b> Kornhaug sanatorium.</p> <p><b>Mars:</b> Berlin. Firenze og Roma.</p> <p><b>Sveits:</b> Bor på et sanatorium.</p> <p><b>Juli:</b> ved Como i Italia.</p> <p><b>Høsten:</b> Bor i Kristiania. (Utstilling)</p> <p><b>Vinteren:</b> Bor på Nordstrand.</p>	<p><b>Våren:</b> Karsten dro fra München for godt. Hjemme i Kristiania, malte et portrett av sin far, Heinrich Karsten.</p> <p><b>Høsten:</b> Karsten dro til Paris for første gang. Så den store retrospektive hundreårsutstillingen over fransk kunst. De klassiske impresjonistene var tildelt en egen sal.</p> <p>Karstens omgangskrets i Paris: Pola Gauguin, Jappe Nilssen, Edvard Diriks, Gunnar Heiberg, Jens Thiis (?) (Også i Son)</p> <p>Karstens ungdoms venn Alfred Hauge var også i Paris den høsten.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Portrett av Karstens far.</i></li> <li><i>Et selvportrett.</i></li> </ul>	<p><b>Paris:</b> Hundreårsutstillingen over fransk kunst</p>

<p>1901</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Hvit natt.</i></li> <li>• <i>Albert Kollmann.</i></li> <li>• <i>Konsul Christian Sandberg.</i></li> <li>• <i>Sten Drewsen.</i></li> <li>• <i>Pikene på broen.</i></li> <li>• <i>Lekende barn i Åsgårdstrand.</i></li> </ul>	<p><b>Vinteren:</b> Bor på Nordstrand.</p> <p><b>München:</b> Bildet «De ensomme» ble ødelagt på båturen over med Hamburgbåten «Alf».</p> <p><b>Sommeren:</b> Åsgårdstrand.</p> <p><b>August:</b> I Moss og maler portrettet av Konsul Sandberg.</p> <p><b>November:</b> I Berlin.</p>	<p>Vinter og vår i Paris.</p> <p>Februar: Karsten melder seg inn ved Eugen Carrières akademi, Rue de Rennes.</p> <p>Sto angivelig med: Matisse, Daumier (?) Laprade.</p> <p>Fikk sett en stor mønstring av van Goghs malerier, holdt i mars 1901. Så alt han kunne å finne av van Gogh.</p> <p>Men også: Daumier, Manet og Cézanne.</p> <p>Stimulerende miljø i Paris: Dracman, Gunnar Heiberg, Nils Collett Vogt, maleren Torsten Torsteinson, Nils og Margrethe Kjær.</p> <p>Alfred Hauge var også i Frankrike.</p> <p>Karsten vender hjem til Norge om våren og tilbrakte sin første sommer i Åsgårdstrand.</p> <p>Debuterte på høstutstillingen.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>To menn.</i></li> <li>• <i>Sommernatt.</i></li> <li>• <i>En hvit strand.</i></li> <li>• <i>Syk kone. (Høsten?)</i></li> </ul>	<p><b>Picasso:</b> Blå periode.</p> <p><b>Muybridge:</b> Fotografier <i>Menneske kropp i bevegelse.</i></p> <p><b>Strindberg:</b> <i>The Wave VIII.</i></p> <p>Stor mønstring av <b>van Goghs</b> malerier, holdt i mars 1901.</p> <p>Toulouse-Lautrec og Böcklin dør.</p>
<p><b>1902</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Adam og Eva.</i></li> <li>• <i>Fire piker i Åsgårdstrand.</i></li> <li>• <i>På verandaen.</i></li> <li>• <i>Fire livsaldre.</i></li> </ul>	<p><b>Berlin:</b> Vinter og vår.</p> <p>Olaf Schou kjøper <i>Pikene på broen</i> for kr. 1600 som erstatning for ødelagt bilde med overfarten til München året før.</p>	<p>Om høsten til Paris.</p> <p>Så Picassos nyeste bilder hos Sagots kunsthandel.</p> <p>Utstilte for første gang ved Salon des Indépendants.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Portrett av Olaf Gulbransson.</i></li> <li>• <i>Selvportrett (?)</i></li> </ul>	<p><b>Meier- Graefe:</b> Utgir bok om Manet.</p>

	<p>Albert Kollman introduserer Munch til Dr. Max Linde.</p> <p>Linde kjøper motivet <i>Fruktbarhet</i>. Han skriver bok om Munch.</p> <p><b>Sommer:</b> Åsgårdstrand. Var i klammeri med maleren Von Ditten.</p> <p>Ca. 1. Juni: Er hjemme en tur, får låne penger av Folkebanken med Fritjof Nansen som kausjonist.</p> <p>Avslutter kjærlighetsforholdet med Tulla Larsen: Et vådeskudd fyres av. Munch skader en finger på venstre hånd, ender opp på Rikshospitalet og må opererer finger, mister en liten del av fingertupp leddet.</p> <p><b>Sent høst:</b> Opphold hos Dr. Max Linde i Lübeck.</p> <p><b>Desember:</b> Berlin, blir kjent med Gustav Schiefler som kjøper Munchs grafikk, begynner katalogisering av Munchs grafikk.</p>	<p>Så flere utstillinger med Cézanne hos Vollard og Bernheim.</p>		
--	---	---	--	--

<p><b>1903</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Damene på bryggen.</i></li> <li>• <i>Dr. Lindes sønner.</i></li> <li>• <i>En familie.</i></li> <li>• <i>Landsbygata med brennende hus.</i></li> <li>• <i>Landeveien, Åsgårdstrand.</i></li> </ul>	<p><b>Vinteren:</b> Berlin.</p> <p><b>Mars:</b> Leipzig (utstilling), så til Paris. Blir medlem av Société des Artistes Indépendants.</p> <p><b>Leier atelier i Paris.</b> April Lübeck, begynner på portrettet av Lindes fire sønner.</p> <p>Sommeren i Åsgårdstrand.</p> <p><b>September:</b> Lübeck, maler Dr. Lindes fire sønner.</p> <p><b>Høsten:</b> Berlin.</p> <p><b>Nyttår:</b> Lübeck, deretter til Berlin.</p>	<p><b>Paris</b> om vinteren, muligens i Bretagne.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tre gutter.</i></li> <li>• <i>Fransk landsby.</i></li> <li>• <i>Katedralstudie</i></li> <li>• <i>Kvinnestudiet</i></li> </ul>	<p><b>Salon d'Automne:</b> Minneutstilling over Gauguin.</p> <p><b>Kandinsky:</b> <i>Den blå rytter.</i></p> <p>Pissarro, Gauguin og Whistler dør.</p>
<p><b>1904</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lindefrisen.</i></li> <li>• <i>Adam og Eva under epletreet.</i></li> <li>• <i>Ung pike i hagen.</i></li> <li>• <i>Harry Graf Kessler.</i></li> <li>• <i>Dr. Linde.</i></li> <li>• <i>Franskmannen.</i></li> <li>• <i>Tyskeren.</i></li> </ul>	<p><b>Vinter:</b> Berlin. Avslutter kontrakten med Cossirer.</p> <p><b>Blir medlem av Berliner Secession.</b></p> <p><b>Februar:</b> Lübeck.</p> <p>Mai: Hjemme.</p> <p>Sommer i Åsgårdstrand. Besøker utgravinger av Oseberg skipet, Slagen.</p>	<p><b>I Paris</b> om vinteren.</p> <p><b>Brev til Munch:</b> er en hjelpende hånd for Munch, hans «øyne og ører» i Paris, og om en «brilliant» separatutstilling av Gauguin. (Messel. Mag. S. 89)</p> <p>Karsten Holdt sin første separatutstilling om høsten hos Blomquist, Karl Johan. God omtale og oppmerksomhet fra pressen.</p> <p>Sommeren i Åsgårdstrand.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Kvinne som vasker seg.</i></li> <li>• <i>En alkoholist.</i></li> <li>• <i>Portrett av malerinnen fr. Sverdrup.</i></li> </ul>	<p><b>Cassatt:</b> <i>made Chevalier de la Légion d'Honneur.</i></p> <p><b>Matisse:</b> <i>Luxe, Calme et Volupté.</i></p>

	<p>Maler frise til Dr. Lindes barns soverom.</p> <p>August: Lübeck. Dr. Linde ønsker ikke å kjøpe frisen, men kjøper et annet bilde.</p>			
<p><b>1905</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Pikene på bryggen.</i></li> <li>• <i>Dans på stranden.</i></li> <li>• <i>Selvportrett.</i></li> <li>• <i>Gustav Schiefler.</i></li> <li>• <i>To unge piker i en hage.</i></li> <li>• <i>Froken Warburg.</i></li> <li>• <i>Tre barn.</i></li> <li>• <i>Ludvig Karsten.</i></li> <li>• <i>Selvportrett.</i></li> </ul>	<p><b>Januar:</b> Berlin.</p> <p><b>Februar:</b> Hamburg.</p> <p><b>Berlin.</b></p> <p><b>Våren:</b> Åsgårdstrand, spenning rundt unionskonflikten.</p> <p>Maler helfigursportrett av Karsten.</p> <p>Klammeri og slagsmålet med Karsten.</p> <p><b>Juli:</b> Drar fra Åsgårdstrand til Klampenborg i København.</p> <p><b>September:</b> Chemnitz for å male portrett av familien Esche.</p> <p><b>Oktober:</b> Hamburg.</p> <p><b>November.</b> Bad i Elgersburg, Thüringen/Weimar.</p>	<p>Våren i Ula ved Vestfoldkysten.</p> <p>Tidlig sommer til Åsgårdstrand, opplever spenningen rundt unionskonflikten med Sverige.</p> <p>Slagsmålet med Munch. Blir i Åsgårdstrand sommeren igjennom.</p> <p>Befinner seg i Norge om høsten: Hvasser i Vestfold, øst for Tjøme. (Messel s. 99)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Vårkveld i Ula.</i></li> <li>• <i>Ved sengen. (?)</i></li> <li>• <i>Landskap fra Vasser.</i></li> <li>• <i>Solskinn.</i></li> <li>• <i>Mor med dødt barn.</i></li> <li>• <i>To gutter.</i></li> <li>• <i>Måneskinn.</i></li> </ul>	<p><b>Picasso:</b> Rosa periode.</p> <p><b>Fauvistene:</b> hadde sin første utstilling, høst.</p> <p><b>Die Brücke:</b> Utstilling.</p> <p><b>Picasso:</b> <i>Family of Saltimbanques.</i></p> <p><b>Vlaminick:</b> <i>Bougival.</i></p>
<p><b>1906</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ved vinen, selvportrett.</i></li> <li>• <i>Nietzsche</i></li> </ul>	<p><b>Bad Kösen og Bad Ilmenau</b> i Thüringen og Weimar (Utstilling)</p>	<p>Vinteren: I Paris kopierer Karsten sitt første bilde i Louvre; en fri kopi etter Jusepe Ribera.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ribera, Kristi gravlegges.</i></li> <li>• <i>Portrett av Dagmar Karsten.</i></li> </ul>	<p><b>Matisse:</b> <i>Joie de Vivre.</i></p> <p><b>Ritter:</b> Study of Foreign Art.</p>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Harry Graf Kessler.</i></li> </ul>	<p><b>Berlin:</b> Maler Harry Graf Kessler, Elisabeth Förster Nietzsche og Friedrich Nietzsche.</p> <p><b>Sommeren:</b> Dekorasjonsutkast for «Gjengangere» til Max Reinhardts Teater Kammerspele, Det Tyske teater.</p> <p><b>November og desember:</b> Bad Kösen. Flere opphold i Berlin.</p> <p>Begynner dekorasjon utkast «Hedda Gabler», det tyske teater.</p>	<p>I Paris blir han kjent med: Torstein Torssteinson Henrik Lund Bernhard Folkestad Theodor Laureng</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ender i skog.</i></li> </ul>	
<p><b>1907</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Det syke barn. (06)</i></li> <li>• <i>Walter Rathenau.</i></li> <li>• <i>Reinhardt frisen.</i></li> <li>• <i>Begjær.</i></li> <li>• <i>Amor og psyke.</i></li> </ul>	<p>Vinter i Berlin.</p> <p><b>Dekorasjon utkast</b> til «Hedda Gabler» og dekorasjon for Reinhardts Kammerspielhaus.</p> <p><b>April</b> til Stockholm, portrett av Thiel.</p> <p><b>April:</b> I Lübeck med Ravensberg.</p> <p><b>Triptycon:</b> Tre livsaldre.</p> <p>Til Berlin.</p>	<p><b>Karsten i Berlin.</b> Utstilling hos Cassier: «De seks».</p> <p>Skrev til Munch fra August str i Berlin.</p> <p>Tilbringer fra nå somrene i Son, og maler denne første sommeren i Son nøkkelverket av den tæringssyke sjømannsenken.</p> <p>Innleder en stor produksjonstid.</p> <p><b>Son,</b> tilbringer mye tid med forfatter Nils Kjær m/familie. Gunnar Heiberg. Henrik Lund.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ebba Kjær.</i></li> <li>• <i>Tæring.</i></li> <li>• <i>Sommeraften.</i></li> <li>• <i>Lik værelset.</i></li> <li>• <i>Enken.</i></li> <li>• <i>Rødt hår.</i></li> <li>• <i>Ved sengen.</i></li> </ul>	<p><b>Braque og Picasso:</b> Maler ved L'Estaque.</p> <p><b>Cézanne:</b> retrospektiv utstilling.</p> <p><b>Picasso:</b> <i>Demoiselles d'Avignon.</i></p>
<p><b>1908</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tre livsaldre.</i></li> </ul>	<p>Vinter i Berlin <b>Charlottenburg.</b></p>	<p>Karsten bodde i Paris fra sommeren og ut året.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Landskap med hus.</i></li> <li>• <i>Norsk snølandskap.</i></li> </ul>	<p><b>Picasso og Baraque:</b> Utstilling vises «in</p>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Murer og mekaniker.</i></li> <li>• <i>De ensomme.</i></li> <li>• <i>Den druknede gutt.</i></li> </ul>	<p>Februar Paris.</p> <p><b>Mars:</b> i Warnemünde.</p> <p>Thiis gjør et stort innkjøp til Nasjonalgalleriet.</p> <p><b>Høsten:</b> Hamburg til Stockholm til København. (Utstilling)</p> <p>Munch får nervøst sammenbrudd.</p> <p><b>Ca. 1. oktober:</b> Lar seg legge inn på Dr. Daniel Jacobsens klinikk i København.</p> <p>Utnevnt til ridder av den kgl. Norske St. Olavs orden.</p>			<p>little cubes».</p> <p><b>Kandinsky:</b> <i>Murneau.</i></p> <p><b>Klimt:</b> <i>The kiss.</i></p> <p><b>Matisse:</b> <i>Harmony in red.</i></p>
<p><b>1909</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Torvald Stang.</i></li> <li>• <i>Dr D. Jacobsen.</i></li> <li>• <i>Jappe Nilssen.</i></li> <li>• <i>Helge Rode.</i></li> <li>• <i>Selvportrett.</i></li> </ul>	<p>Utnevnes til æresmedlem av kunstforeningen i Manes, Praha.</p> <p><b>Vinter og vår:</b> Dr. Jacobsens klinikk i København.</p> <p>Lager prosadiktet: «Alfa og Omega» inkl. litografier/illustrasjoner.</p> <p><b>Portretter</b> av Dr. Jacobsen og Munchs venner.</p> <p>Gjør dyrestudier fra zoologisk hage.</p> <p>Hjem til Norge: Arendal først.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Stjernenatt.</i></li> <li>• <i>Dekorativt landskap.</i></li> <li>• <i>Liggende akt.</i></li> <li>• <i>Selvportrett.</i></li> <li>• <i>Ploy mark.</i></li> <li>• <i>Proletargutten.</i></li> <li>• <i>Portrett av</i></li> </ul>	<p>Vauxcelles navngir <b>kubismen.</b></p> <p><b>Matisse:</b> <i>Conversations.</i></p> <p><b>Monet:</b> <i>Vaniljer</i> vises ved Durand-Ruel.</p> <p><b>Picasso:</b> <i>Portrait of Ambroise Vollard.</i></p>



	<p>Får leie eiendom i Kragerø «Skrubben».</p> <p><b>Bergen:</b> Utstilling hos Rasmus Meyer.</p> <p>Begynner utkast til universitetets nye Aula i Oslo.</p> <p>Maler videre på rekken av mannportretter.</p> <p><b>August:</b> Svipptur til Lübeck.</p>			
<p><b>1910</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Christian Gierløff.</i></li> <li>• <i>Arbeidere i snø.</i></li> <li>• <i>To gamle.</i></li> </ul>	<p><b>Viner, vår:</b> Kragerø.</p> <p><b>Kjøper eiendommen:</b> Ramme i Hvitsten ved Oslofjorden, ønsker seg stor plass til utkast for Auladekorasjoner.</p> <p>Jobber med utkast til Auladekorasjonene.</p>	<p>Maler Det røde kjøkken i Paris. (Thiis s. 528)</p> <p><b>I september:</b> melder seg inn ved Matisse's akademi i Paris.</p> <p>Vinteren i Son.</p> <p><b>Paris:</b> Karsten blir venn med Pola Gauguin.</p> <p><b>I Louvre:</b> Maler <i>Batseba</i>, etter Rembrandt.</p> <p>«<b>De seks</b>»: Gruppeutstilling hos Cassirer i Berlin og i København kunstforening.</p> <p>«<b>De seks</b>» var: Bernhard Folkestad, Theodor Laureng, Henrik Lund, Søren Onsager, Anders Svarstad.</p> <p>Karsten tilbrakte flere måneder i</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Rødt mot rødt.</i></li> <li>• <i>Vinterbilde fra Son.</i></li> <li>• <i>Vinterbilde fra Son.</i></li> <li>• <i>(Ringblomster)</i></li> <li>• <i>Batseba, etter Rembrandt.</i></li> </ul>	<p><b>Kandinsky:</b> Maler abstrakt, vannfarger, utstilling.</p> <p><b>Boccioni.</b> <i>The City Rises.</i></p>

		København.		
<b>1911</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Skipsverftet.</i></li> </ul>	<p><b>Tyskland:</b> Kort besøk.</p> <p>Bor for det meste i Hvitsten.</p> <p>Vinner konkurransen om Auladekorasjonene, jobber videre med dem.</p> <p>Tilbringer tid i Kragerø. Begynner å modellere.</p> <p>Høst og vinter i Kragerø.</p>	<p><b>København (1911- 1919):</b> Stifter bo og etablerer seg i København samtidig som han ofte drar til Paris.</p> <p>Maler det blå kjøkken i leiligheten «naboløs no. 1, i København. (Thiis s. 528)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Den røde akt.</i></li> <li>• <i>Portrett av Franz Hessel.</i></li> <li>• <i>Gobelin.</i></li> <li>• <i>Portrett av Åsta Nielsen.</i></li> <li>• <i>Portrett av Dr. Espensen.</i></li> <li>• <i>Mann og kvinne.</i></li> <li>• <i>Dobbeltportrett.</i></li> <li>• <i>Et nyfødt barn.</i></li> <li>• <i>Dødsværelset.</i></li> </ul>	<p><b>Blaue Reiter:</b> gruppen dannes, første utstilling.</p> <p><b>Duchamps:</b> <i>Nude Descending a Staircase.</i></p> <p><b>Picasso:</b> <i>Stillife with Chair Caning.</i></p> <p><b>Matisse:</b> The red Studio.</p> <p><b>F. Marc:</b> <i>Blue Horses.</i></p>
1912 <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Galopperende hest.</i></li> <li>• <i>Furutrær.</i></li> </ul>	<p><b>Vinteren</b> i Kragerø.</p> <p><b>Mai:</b> reiser til København.</p> <p><b>Paris:</b> Utstilling.</p> <p><b>Køln:</b> Ustilling.</p> <p>Deretter til Hvitsten.</p> <p><b>September:</b> 8 dager i Köln.</p> <p>Blir kjent med tysk kunsthistoriker Curt Glaser.</p> <p>Arbeider videre med auladekorasjonene.</p>	<p><b>Paris.</b> Karsten blir kjent med «Misse», dansk billedhuggerinne.</p> <p><b>Vinter:</b> København.</p> <p><b>Utstilling, Blomquist</b> i mai.</p> <p><b>Son:</b> Tilbrakte sin siste sommer der, i selskap med Gøsta Sandels, svensk maler.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Portrett av Tora Bull.</i></li> <li>• <i>Portrett av Betty Kirkby med datter.</i></li> <li>• <i>Portrett av Ragnhild Steen.</i></li> <li>• <i>Dameportrett.</i></li> <li>• <i>Portrett av Johanne Dybwad.</i></li> <li>• <i>Portrett av kunsthandler Martin Grosell.</i></li> <li>• <i>Portrett av Ingeniør Holst.</i></li> <li>• <i>Portrett av Konsul Sandberg.</i></li> <li>• <i>Sommer i Son.</i></li> <li>• <i>Maleren.</i></li> <li>• <i>Bryggen i Son.</i></li> </ul>	<p><b>Blaue Reiter</b> utstillingen, utgivelse av der Blaue Reiter almanac.</p> <p><b>Balla,</b> Speeding Automobile.</p> <p><b>Duchamp,</b> <i>Nude Descending a Staircase.</i></p>

			<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Hengelampen.</i></li> <li>• <i>Ungpike akt.</i></li> <li>• <i>Stilleben med hatt og stokk.</i></li> </ul>	
1913 <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lidenskap.</i></li> <li>• <i>Fru Ela Glaser.</i></li> <li>• <i>Fru Kaete Perls.</i></li> </ul>	<p><b>Jeløya:</b> Leier Grimsrød hovedgård, trenger større arbeidsplass.</p> <p><b>April:</b> Berlin, over Frankfurt til Køl, derfra til Paris og London.</p> <p><b>August:</b> Stockholm (Utstilling).</p> <p>Hamburg, Lübeck og København.</p> <p>Veksler mellom: Kargerø, Hvitstein og Jeløya.</p> <p><b>Oktober:</b> berlin.</p> <p><b>Munch blir 50 år 12. desember:</b> Stor hyllest.</p> <p>Besøker Gøteborg.</p>	<p><b>Februar:</b> Giftet seg med Michaela Haslund/Misse. (Billedhugger) Hun var datter av Otto Haslund, som var Professor ved Akademiet i København.</p> <p><b>April:</b> Utstilling i kunstnerforbundet.</p> <p>Tilbrakte sommeren i Hvasser. Maler da Det blå kjøkken og det røde kjøkken.</p> <p><b>1913,</b> markere det endelige gjennombruddet for Karsten.</p> <p>Stor produksjon, deltok med 8 bilder på Høstutstillingen.</p> <p>Holdt sin første separatutstilling i Danmark i København kunstforening.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ved Gråbrodretorv.</i></li> <li>• <i>Akt.</i></li> <li>• <i>Sittende akt.</i></li> <li>• <i>Dobbeltportrett.</i></li> <li>• <i>Dobbel akt.</i></li> <li>• <i>Fra mitt blå kjøkken.</i></li> <li>• <i>Det blå kjøkken.</i></li> <li>• <i>Det røde kjøkken.</i></li> <li>• <i>Kjøkkeninteriør.</i></li> <li>• <i>I hagen.</i></li> <li>• <i>Badende gutter.I</i></li> <li>• <i>Badende gutter II</i></li> <li>• <i>Den hvite havebenk.</i></li> <li>• <i>Den gamle amme.</i></li> <li>• <i>Ung pike.</i></li> <li>• <i>(Landskap med låve)</i></li> </ul>	<p><b>The Armory Show,</b> New York, første store utstilling.</p> <p><b>Kandinsky`s,</b> A Question of form.</p> <p><b>Picasso;</b> første sammensatte objektskulpturer.</p> <p><b>Duchamp,</b> Bicycle Wheel.</p> <p><b>Kirchner,</b> Nude Woman Combing her hair.</p>
1914 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hjemvendende arbeider.</li> </ul>	<p><b>Januar:</b> Reiste til København, Frankfurt, Berlin og Paris.</p> <p><b>Februar:</b> igjen tilbake til Berlin.</p> <p>Dro så hjem til Kragerø (Utstilling)</p> <p>Dro til Hvitsten, og Jeløya.</p>	<p><b>Våren:</b> Paris, denne våren maler han, <i>Foran speilet.</i></p> <p><b>Sommeren:</b> Gilleleje på Sjælland.</p> <p><b>Høsten:</b> Kristiania.</p> <p><b>Jubileumsutstillingen på Frogner:</b> Karsten deltok med 11 av hans beste bilder.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>I sengen.</i></li> <li>• <i>Liggende kvinne.</i></li> <li>• <i>Naken pike i sengen.</i></li> <li>• <i>Foran speilet.</i></li> <li>• <i>Haveinteriør.</i></li> <li>• <i>Dame med parasoll.</i></li> <li>• <i>Dansk landskap.</i></li> <li>• <i>Blomsterrabatt.</i></li> </ul>	<p><b>Duchamp,</b> Stoppages-Etalon.</p> <p><b>Thygesen,</b> Barbarians.</p>

	<b>29. May:</b> Auladekorasjonene akseptert av Universitetet.		<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>To brødre.</i></li><li>• <i>En tennisspillerske.</i></li><li>• <i>Portrett av Christen Sandberg.</i></li><li>• <i>Interiør med lampe.</i></li><li>• <i>Høst.</i></li><li>• <i>Mørkt landskap.</i></li><li>• <i>Dame som syr.</i></li><li>• <i>Ved ovnen.</i></li><li>• <i>Portrett av admiral Jens C. Fabricius.</i></li></ul>	
--	---	--	---	--

