

Arne Ekelands *De siste skudd* (1940)

En stilistisk og ikonografisk analyse

Tone L. S. Birkeland

*Masteroppgave i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet*



Våren 2010

Veileder: Øivind Storm Bjerk

Forord

Den 14. august 2008, ville Arne Ekeland ha fylt 100 år. Jubileumsåret ble markert med tre minneutstillinger, en bok og en markering av selve fødselsdagen, med taler, kake, sang og fakkeltog. Jeg var så heldig å få ta del i alle disse begivenhetene, og det var med frysninger på ryggen jeg stemte i på fødselsdagssangen til Arne Ekeland på Eidsvoll 14. august 2008.

Tilfeldighetene ville det slik at jeg skulle bruke mine år som masterstudent på å bli kjent med Arne Ekelands kunst. Gjennom Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design kom jeg i kontakt med Øystein Ustvedt, kurator i avdeling for samling og utstilling ved museet. I samtale med Ustvedt ble Ekelands *De siste skudd* foreslått som ett alternativ til min forespørsel vedrørende verk man kunne tenke seg å undersøke nærmere.

Først og fremst vil jeg takke min veileder Øivind Storm Bjerke, som gjennom hele prosessen har vist engasjement og gitt meg motivasjon. Jeg vil også takke Kristin Arnesen, Ingrid F. Danbolt, Cecilie Tyri Holt, Kristin (Kikki) M. Wennesland og Kristoffer Krohg Bjørklund for god hjelp og kritisk blick. Hanne Gudrun Gulljord har vært min medsammensvorende i både oppturer og nedturer. I tillegg vil jeg rette en liten oppmerksomhet til bibliotekarene ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design for alltid å være behjelpelig og smilende.

Henrik Schmidt-Horix har vært til uvurderlig støtte og hjelp gjennom hele denne perioden. Han har i tillegg vært realistisk når jeg har vært idealistisk og drømmende.

Sist, men ikke minst vil jeg takke min mor, Jorunn Ohnstad, og mormor og morfar (du er savnet) for kjærighet og økonomisk støtte.

*[...] Ekelands motiver er som regel temmelig ubegripelige, men han har selv ment meget med dem, og vi forstår dem nok, når vi får litt hjelp [...]*¹

¹ Stenstadvold, Håkon. *Omvisning på Høstutstillingen 1945*. Kunst og kultur, 1946. s. 56

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	4
Avhandlingens oppbygging	5
1.1. <i>Biografiske momenter</i>	6
2. Eierhistorikk	9
Kunsternes Hus 1940: “Arne Ekeland – Malerier”	9
Kunstsamleren Sejersted-Bødtker	9
De siste skudd i Nasjonalgalleriet	10
3. Presentasjon av metode og teori	12
3.1. <i>Metode</i>	12
3.2. <i>Teori</i>	12
4. Lesning av <i>De siste skudd</i>	16
4.1. <i>Beskrivelse av De siste skudd</i>	16
Maleriets fargeholdning	18
4.2. <i>Stilistisk analyse</i>	18
4.3. <i>Ikonografisk analyse</i>	19
5. Billedhistorikk	24
5.1. <i>Tidligere billedresepsjon og formidlende tekster om De siste skudd</i>	25
6. Ambivalens: Modernistisk forankring hos Ekeland og i <i>De siste skudd</i>	31
6.1. <i>’Alt som er fast er flyktig’ - modernismens essens.</i>	32
Kubistiske tendenser	38
6.2. <i>Fra humanisme til sosialistisk realisme</i>	40
6.3. <i>Arbeidere i alle land, foren eder!</i>	46
6.4. <i>En modernistisk manierist eller en ekspressiv manèr?</i>	50
Surrealisme og psykoanalyse	57
Et kritisk blikk på modernismen	59
	2

7. Monumental kubisme	62
Freskobrødrene	62
Forholdet mellom bilde og betrakter	65
Rådhuskonkurransen	69
8. Trecento - quattrocento: Betydningen av sen middelalder- og tidlig renessansekunst for Ekelands utforming av <i>De siste skudd</i>	71
Veien gjennom middelalderen	72
8.1. <i>Det talende bilde og Bysants mosaikker</i>	73
8.2. <i>Størrelsesperspektiv</i>	77
8.3. <i>Arkitektur som kompositorisk virkemiddel</i>	80
Boksinteriør	80
”Dukkehus”	81
Sceniske bilder og motivene tolket som en syklus	83
8.4. <i>Ikonografi knyttet til renessansekunst</i>	84
9. Oppsummering og konklusjon	87
10. Litteraturliste	90
Bildeliste	100

1. Innledning

Denne avhandlingen tar for seg Arne Ekelands (1908-1994) maleri *De siste skudd* (fig. 1) fra 1940. Ett maleri som i dag er å finne i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Nasjonalgalleriets samling. *De siste skudd* regnes som ett av Arne Ekelands hovedverk og maleriet ble for første gang presentert på separatutstillingen *Arne Ekeland - Malerier* i Kunstnernes Hus i 1940. Verket kan betraktes som et av den norske modernismens hovedverk innen den politiske sjangeren.

Ekeland var kommunist. Det har satt sitt preg billedtematikken og kan spores gjennom store deler av hans kunstneriske produksjon. *De siste skudd* er et modernistisk bilde, med impulser fra kubisme, surrealisme og ekspresjonisme. Det er en interessant motsetning mellom *De siste skudds* tematikk og de symboler og litterære anekdoter han har benyttet seg av. Ekeland har anvendt seg av et figurativt og formidlende billedspråk som tradisjonelt kan forankres i billedkunsten skapt i overgangen fra middelalder til renessanse. Avhandlingens mål er å kaste lys over kompleksiteten i det stilistiske og ikonografiske uttrykket man finner i *De siste skudd*.

Med dette som utgangspunkt vil det å undersøkes hvordan og hvorfor *De siste skudd* har blitt sammenlignet med den klassiske billedtradisjonen og hva som skaper disse assosiasjonene. Til tross for at verket er sammensatt av ulike symboler og kunsthistoriske stiler er *De siste skudds* budskap forholdsvis klart. Motivet synliggjør Ekelands utopi om arbeiderens seier over kirke, militær og kapital. Budskapet forsterkes gjennom det komplekse formspråket og bildets formidlende karakter.

I tillegg til *De siste skudd*, vil andre bilder fra Ekelands produksjon bli nærmere beskrevet, for å understreke og underbygge at symbol- og formelementene var en viktig del av Ekelands billedspråk. Enkelte elementer vil være mer påfallende i andre motiver enn i *De siste skudd*. En stor del av Ekelands billedproduksjon er i privat eie og en del av disse bildene er ikke offentlig tilgjengelig og har heller ikke blitt gjengitt andre steder. Billedmaterialet som blir benyttet er derfor hentet fra utstillingskataloger og fra Øivind Storm Bjerkes bok *Arne Ekeland, Broen til Melkeveien* (2008).

Det kan være utfordrende å skille Ekelands ulike stilistiske referanser fra hverandre. Han blander kubisme, manierisme, ekspresjonisme og surrealisme i samme motiv, i tillegg til de eventuelle underliggende psykologiske og politiske aspektene. Jeg har i avhandlingen prøvd å skille mellom de ulike referansene så godt det lar seg gjøre, men det er ikke til å unngå at ulike stilistiske og ikonografiske elementer overlapper hverandre.

Både symbolikken og tematikken i *De siste skudd* bærer preg av at Ekeland var kommunist. I avhandlingen vil Ekelands bruk og tolkning av marxistiske aspekter i hans kunst undersøkes. Avhandlingen har derimot ikke som mål å prøve ut marxistiske teorier på Ekelands bilder, eller å beskrive hvordan klassebevissthet eventuelt er synlig i Ekelands oeuvre.

Avhandlingens oppbygging

Oppgaven bygger i hovedsak omkring følgende overordnede problemstillinger:

- Hvorfor har *De siste skudd* blitt sammenlignet med den klassiske billedtradisjonen?
- Hvordan står ikonografiske elementer i *De siste skudd* i forhold til beslektede ikonografiske elementer innenfor den klassiske billedkunsten?
- Hvilken betydning har de ulike modernistiske stilartene for tolkningen av *De siste skudd*?
- Hvordan og hvorfor benyttet Ekeland referanser til tidligkristen ikonografi i bildene sine?

Avhandlingens utgangspunkt var at det i gjentatte tekster som omhandlet Arne Ekelands kunst ble referert til renessansen. De litterære kildene som omhandler dette blir gjengitt i kapittel 5. Til tross for at Ekelands påvirkning fra renessansekunst sporadisk har blitt trukket frem i ulike tekster, har det ikke tidligere vært gjenstand for en mer dyptgående analyse.

Til tross for oppgavens vektlegging av den klassiske kunsten, var Arne Ekeland først og fremst modernist. I kapittel 6 ser jeg på hvilke samfunnsmessige forhold som førte til utviklingen og fremveksten av moderniteten og hvordan dette gav seg utslag i kunsten, deriblant marxisme, kommunisme, religion og humanisme. Her vektlegges stilretningene som påvirket *De siste skudd* – kubisme, surrealisme, ekspresjonisme og manierisme. Manierismestilen blir beskrevet i dette kapitlet grunnet dens referanse til ekspresjonismen og surrealismen i Ekelands stiluttrykk. Det

sies at Ekeland prøvde å skape sin egen marxistiske ikonografi.² Dette undersøker jeg i kapittel 6.3.

I kapittel 7 bindes moderniteten og det klassiske sammen gjennom det norske freskomaleriet. I freskoepoken gikk man tilbake til det monumentale, offentlige maleriet typisk for renessansen, samtidig som man tok i bruk en ny ikonografi forankret i det moderne samfunn. Ekeland arbeidet i et monumentalt format med det formål å bringe sin kunst og sitt budskap ut i det offentlige rom.

I kapittel 8 ønskes det å synliggjøre Ekelands forankring innen den klassiske kunsten. Det blir en gjennomgang av relevante aspekter i bysantinsk kunst, italiensk senmiddelalder og tidlig renessanse. De formidlende og deskriptive momenter vektlegges, det 'talende bildet' er særlig relevant. Videre ses det på konkrete virkemidler som ble benyttet i overgangen fra middelalder til renessanse.

1.1. Biografiske momenter

Arne Ekeland ble født på Bøn i Eidsvoll i 1908. Han vokste opp i et landskap hvor natur og industri hørte sammen. Det var det kuperte landskapet omkring Bøn og fabrikkbygningene langs Andelva som skapte 'bakgrunnsteppet' i hans kunst.³

Arne var nest eldst av 5 søsken. På grunn av gode tegneegenskaper fikk han en spesiell posisjon blant barna og ble oppmuntret og dyrket frem allerede fra tidlig barndom. Arnes eldste søster Dagmar hadde en dag tatt med en tegning han hadde tegnet til sin lærer Otto Nordheim. I "Ekelandminner" skriver han:

Jeg husker godt den første tegningen jeg så av Arne Ekeland. Det var en skoletegning av ham fra 4. eller 5. klasse, en tegning av en fiolin. Det var rent merkelig hvordan han hadde fått liv i den gamle fiolinen. Når en etterpå tenker tilbake på tegningen, ligger det likesom noe symbolsk i den. Det er sin oldefars fiolin Arne har gitt nytt liv, men på sin egen måte.⁴

² Ellingsen, Svein. *En ensom symbolist*. Vårt Land, 19. juni 1963. Klipparkivet NMB

³ Bjerke, Øivind Storm. *Erotikk og lofotfiske. Arne Ekeland i Lofoten. Nordnorske bilder og bilder av Nord-Norge*. Utgitt av Nordnorsk kunstmuseum, Tromsø 2002, s. 99

⁴ Nordheim, Otto. *Ekelandminner*. (Ms. 40. 2509) Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

Nordheim inviterte Ekeland til å delta i hans tegnetimer, og han ble en viktig støttespiller for Ekeland opp gjennom årene. Han fikk undervisning i perspektiv - og skyggetegning, en dekorasjonsmaler veiledet Ekeland når han begynte å male, og han fikk følge med en overlege på undersøkelser på Steinsby sykehus for å studere anatomi.⁵

I 1925 leverte Nordheim noen av Ekelands arbeider til Statens Kunstakademi, hvor Axel Revold (1887-1962) nylig var blitt professor. Flere av professorene ved akademiet fikk se Ekelands tegninger og malerier, og en av dem, Rasmussen, uttalte; ”*det er så mange som kan tegne, men ikke så mange som kan male*”. Senere fikk Nordheim en skriftlig anbefaling fra Axel Revold, datert 16. desember 1925:

*Etter å ha sett flere arbeider av den unge Arne Ekeland, tør jeg anbefale ham til al mulig støtte til utdanning som maler. Så vidt det kan bedømmes så tidlig, finder jeg at han har utvilsomme kunstneriske anlegg og en frisk fantasi, som hvis han får de nødvendige muligheter for utdanning kan føre ham langt frem. De øvrige professorer ved Akademiet er enige i denne anbefalingen.*⁶

Ved hjelp av Revolds anbefaling fikk Ekeland bevilget 500 kroner av Eidsvoll Sparebank, men det rakk ikke til mer enn reise penger frem og tilbake til Kristiania, så oppholdet ved Statens Kunstakademi i 1926 ble kort, men meget lærerikt.⁷

I flere år etter oppholdet ved Akademiet prøvde Ekeland å få med arbeidene sine på høstutstillingen, men ble refusert gjentatte ganger. I 1929 og 1930 var han derimot en av deltagerne på kollektivutstillingene for Revold- elevene i Kunstnerforbundet.⁸ I 1929 fikk Ekeland også solgt sitt første maleri i regi av kollektivutstillingen.

Ekeland fikk tidlig tilhørighet til kommunismen gjennom farens sosiale og politiske arbeid, og hans kommunistiske overbevisning.⁹ Etter splittelsen av Arbeiderpartiet i 1923 sluttet faren seg

⁵ Bjerke, Øyvind Storm. *Arne Ekeland*. Galleri Kaare Berntsen, Utstillingskatalog 23. april-14 mai 2005

⁶ Nordheim. *Ekelandminner*. (Ms. 40. 2509)

⁷ I flere kilder står det at oppholdet ved Akademiet var i 1928, blant annet i Norsk Kunstnerleksikon.

⁸ Nordheim. *Ekelandminner*. (Ms. 40. 2509) 1929: Arne Ekeland, Bjarne Engebret, Thoralf Gjesdahl, Per Holmsen, Karl Høgberg, Ivar Klæboe, Tormod Sjaamo og Arne Wang. 1930: Samme som i 1929 utenom T. Gjesdahl. På de tidligere utstillingene hadde blant annet Bjarne Ness, Per Rom, Reidar Aulie, Willi Midelfart, Agnes Hiorth og Aage Storstein deltatt. Kritikken fra 1929 var meget lovende rettet mot Ekeland, men fra 1930 ble det et steg tilbake da Jappe Nilsen skrev kort: ”*Arne Ekeland (...) står ennå helt på begynnerstadiet, og det på grunn av at Ekeland først i siste liten fikk rede på det og i all hast ”smørte sammen” noen bilder.*”

⁹ Bjerke, Øyvind Storm. *Arne Ekeland*. 21. sept. – 24. nov. 1996. Henie Onstad kunstsenter, Høvikodden. s. 26

til Norges kommunistiske parti (NKP), og Ekeland ble senere medlem i samme parti. I artikkelen *Den siste kommunist* i LO-aktuelt står det at: ”Ekeland, etter at han på femtitallet opplevde å bli satt på sidelinjen av politiske årsaker [...], skal ha uttalt at han regnet med å bli den siste gjenlevende kommunist.”¹⁰ Han var eier av NKPs medalje for 40 års medlemskap. Ekeland hadde også erklært seg som ’stalinist’.¹¹ Han skal ha uttalt ”Mitt hjerte banker varmt for Stalin”.¹² Det var *Kapitalen* (1867) av Karl Marx (1818-1883) som dannet grobunn for Ekelands forståelse av kommunisme og marxisme. Sammen med andre kunstnere og intellektuelle, deriblant Kai Fjell (1907-1989), ble *Kapitalen* en kilde til diskusjon gjennom studiesirkler.¹³

Ekeland bodde på Bøn hele sitt liv, foruten en liten periode hvor han bodde i Oslo, samt et halvt år i Paris og ulike studiereiser til utlandet. Til tross for dette fulgte han godt med i både norsk og internasjonal kunst,¹⁴ men det er uklart hvilke utstillinger han fikk meg seg, og det er nærliggende å anta at hans kjennskap til hva som rørte seg i europeisk og norsk kunst er fra reproduksjoner i bøker. Flere av hans kunstner venner fra Oslo besøkte ham regelmessig på Bøn, og har nok informert ham om hva som skjedde på kunstfronten i byen. Ekeland hadde et halvt års opphold i Paris i 1931, samt et kort opphold i 1937. Ekeland besøkte da Verdensutstillingen, deriblant den Sovjetiske, den tyske og den italienske paviljongen. Han fikk gjennom besøket anledning til å studere bruken av referanser til klassisk kunst, tradisjonell ikonografi og realistisk form. I 1934 dro Ekeland på en ny studiereise. Denne gangen via Tyskland til Italia, hvor han hadde et lengre opphold i Firenze. Der studerte han ungrenessansens mestere, blant annet Giotto (1267-1337), fra Angelico (1395-1455), Masaccio (1421-1427), Sandro Botticelli (1445-1510) og Leonardo da Vinci (1452-1519).

¹⁰ Olafsen, Odd Arn.e LO-Aktuelt # 6. 2008. *Den siste kommunist* av. Tilgjengelig fra:

<http://www.frifagbevegelse.no/loaktuelt/kultur/article3460020.ece>

¹¹ Hovdenakk, Per. *Arne Ekeland. Et 100-års jubileum*. Galleri Festiviteten og Stallgården i Eidsvoll Verk. 2008. s. 9

¹² Flor, Harald. Arne Ekeland og Sovjetkunsten. *Kunst og kultur* nr. 2, 2003. s. 126

¹³ Boym, Per Bjarne. *Malarkunsten og arbeidarrørsla i Noreg i mellomkrigstida*. 1974. s. 87

¹⁴ Hovdenakk. *Arne Ekeland. Et 100-års jubileum*. s.10

2. Eierhistorikk

Kunstnerens Hus 1940: “Arne Ekeland – Malerier”

Arne Ekelands første separatutstilling ble holdt i Kunstnerens Hus. Den åpnet 29. mars og skulle opprinnelig vare til 21. april. Utstillingen ble stengt den 9. april - samme dag som tyske styrker rykket inn i Norge. Andre verdenskrig var i gang. Etter en uke ble i midlertidig utstillingen åpnet igjen, og den holdt åpent til 30. april.

På utstillingen hadde Ekeland med en stor del av sin produksjon mellom 1932 og 1940 som bestod av 132 malerier, hvorav 51 bilder ble solgt for til sammen 43.100 kroner.¹⁵ Størsteparten av bildene var malt mens Ekeland bodde i et atelier i Oslo. Dette var den eneste perioden hvor han både bodde og arbeidet sammenhengende i en lengre periode utenfor Bøn.

Verken den gjennomgående revolusjonære tematikken, hvor han benytter titler som blant annet *I revolusjonens forgård* og *Kampen om produksjonsmidlene*, eller svimlende priser virket avskrekkende for suksessen. *De siste skudd* hadde en prislapp på 5000 kroner, og var det dyreste maleriet på utstillingen.¹⁶

Kunstsamler og Generalkonsul Sejersted-Bødtker kjøpte *De siste skudd* og innlemmet det i samlingen i sitt hjem på Holmenkollen (**fig. 2**). Henrik Sørensen og Nasjonalgalleriet var noen av de andre kjøperne. Separatutstillingen fylte begge overlyssalene i bygget, og ble møtt med en nesten enstemmig positiv kritikk.¹⁷ Arne Ekeland ble genierklært av både kolleger og anmeldere, og han fikk nå status som den ubestridte ener i sin generasjon norske billedkunstnere.¹⁸ ”I kritikken av utstillingen i 1940 er det gjennomgående uttrykksformen som fascinerer – tematikken omtales knapt og problematiseres ikke i forhold til den samtidige kontekst.”¹⁹

Kunstsamleren Sejersted-Bødtker

De siste skudd ble i 1940 kjøpt av generalkonsul Johannes Sejersted-Bødtker, og var i hans eie frem til 1965. Johannes Sejersted-Bødtker var finansmann, bankier og generalkonsul for Finland.

¹⁵ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s.117

¹⁶ Katalog nr. 74. *Arne Ekeland. Malerier*. 29. mars – 21. april 1940. Kunstnerens Hus, Oslo

¹⁷ Flor, Harald. *Arne Ekeland og sovjetkunsten*. Kunst og kultur nr. 2 2003. s. 124

¹⁸ Bjerke, Øivind Storm. *Arne Ekeland*. Galleri Kaare Berntsen. Utstillingskatalog 23.april – 14.mai 2005

¹⁹ Bjerke, Øivind Storm. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 46

Han begynte å samle kunst i 1915 og bygget raskt opp en stor samling fra både innland og utland. Samlingen regnes som svært betydningsfull for norsk kunst. Han kjøpte kunst i etterkrigstidens depresjonsperiode, en tid da andre solgte.²⁰ I 1937 åpnet Sejersted-Bødtker sitt galleri på Rustgården på Holmenkollen. Generalkonsulen var da i en omgangskrets med datidens store kunstnere, blant andre Henrik Sørensen (1882-1962), Alf Rolfsen (1895-1979), Per Krogh (1889-1965) og Willi Middelfart (1904-1975). Henrik Sørensen fungerte som en slags rådgiver for ham i henhold til kunstkjøp.²¹

Når det gjaldt innkjøpet av *De siste skudd* i 1940 er det uvisst hvilke intensjoner som lå bak, og man er heller ikke sikker på om det ble kjøpt på anbefaling fra Sørensen.²² Det var uansett et sprekt kjøp. Maleriets budskap må ha vært meget sterkt den gang. I en artikkel i *Hus og Have* skriver Joh. H. Langaard om samleren Sejersted-Bødtker:

*Bødtker har tilsynelatende aldri vært redd for å forkjøre seg, selv når det gjaldt ung og uprøvd kunst. Har han kjent noen angst, måtte det være den at noe virkelig verdifullt skulle gå ham forbi.*²³

Kunstsamlingen bestod av vel 100 verk, med malerier av blant andre Arne Ekeland, Alf Rolfsen, Per Krogh, Johs. Rian, Henrik Sørensen, Axel Revold, Willi Middelfart, Kai Fjell, Aage Storstein, Bjarne Ness, Edvard Munch, Sigurd Winge og Henri Matisse.²⁴

De siste skudd i Nasjonalgalleriet

Hvordan *De siste skudd* kom til Nasjonalgalleriet er litt uklart. I Nasjonalgalleriets inventarprotokoll står det at maleriet inkom allerede i 1964, men at det ikke ble kjøpt før i 1965.

²⁰ Langaard, Joh. H. *Johannes Sejersted-Bødtkers samling. En samlers kjærlighet til kunsten*. Hus og have. Attende årgang, 1937, nr. 5. Klipparkivet NMB.

²¹ Fra samtale med Eric Sejersted-Bødtker (sønn av Generalkonsul Sejersted-Bødtker) den 31. januar 2008.

Jeg viste ham et postkortet av *De siste skudd* og han mente elven i maleriet var den engelske kanal, mens øyen i midten skulle forestille England. De som holder våpnene siktet mot England skulle forestill Tyskland. Han mente også å ha hørt at den nakne mannen med kirkesilhuetten over hodet skulle være erkebispem av Canterbury, og militærherren på øyen skulle forestille Churchill. Dette var en historie han hadde hørt, men husket ikke fra hvor. Det er uansett en interessant og morsom historie.

²² Fra samtale med Eric Sejersted-Bødtker (sønn av Generalkonsul Sejersted-Bødtker) den 31. januar 2008.

²³ Langaard, Johannes. *Sejersted-Bødtkers samling. En samlers kjærlighet til kunsten*. Småtrykksamling NMB.

²⁴ Nils Messel, kurator ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design planlegger for tiden en utstilling om Sejersted-Bødtkers samling: "Kunst på høyden. Den åpner 11. juni 2010. På Nasjonalmuseets hjemmeside står det: "Sejersted Bødtkers samling var i mellomkrigstiden Norges mest omfattende private malerisamling. Med hovedvekt på norsk samtidskunst i alle dens uttrykk, fra Matisse- og Revold-elever til 1930-tallets modernister, omfattet samlingen en rekke bilder som er blitt stående som hovedverk i norsk kunsthistorie. I tilknytning til sin villa på Holmenkollen fikk finansmannen oppført et billedgalleri, tegnet av arkitekt Nicolai Beer og innviet i 1937. Johannes og Ingeborg Sejersted Bødtker donerte en rekke verk til Nasjonalgalleriet. Ved hjelp av disse og en rekke innlån viser utstillingen noe av den representative kvalitet og festivitas som preget Sejersted Bødtkers samling, i sin tid omtalt som "Nasjonalgalleriet på Holmenkollen". "Kunst av Arne Ekeland i samlingen: blant annet *De siste skudd*, På fabrikkomt og et lite oljemaleri av et skogsinteriør, som nå er i sønnens eie.

NG tilbød å kjøpe det for 40 000 kroner, men den endelige kjøpsprisen var 45000. Selgeren står oppført som fru Sejersted-Bødtker.²⁵

Før sammenslåingen av Nasjonalmuseet og Nasjonalgalleriets 3.etg. i fortsatt var åpent for publikum, var det der man kunne beskue *De siste skudd*. Andre verk av blant andre Aage Storstein (1900-1983), Kai Fjell, Rolf Nesch (1893-1975) og Sigurd Winge (1909-1970) var også utstilt der. Under Sune Nordgrens ledelse (2003-2006) hang *De siste skudd* i trappehallen i Nasjonalgalleriet, sammen med verk av Bendik Riis (1911-1988) og Thorvald Erichsen (1868-1939). I dag henger *De siste skudd* i Nasjonalgalleriets 2. etasje, rom 16. Maleriet henger ved siden av et annet bilde av Ekeland, *Bygningsarbeider*. Det er ikke kjent når dette ble malt, men det ble kjøpt inn av NG i 1992. Andre verk i dette rommet er en mosaikk av Sigurd Winge, *Finn veien engel* (1946), *Likkjøreren* (1936) av Kai Fjell, *Den store stasjonen* (1932) av Alf Rolfsen, *Kalven reiser seg* (1936) av Kai Fjell og *Fisketorget* (1934) av Aage Storstein. Det er i tillegg fire skulpturer i rommet, *Sittende atlet* (1942) av Per Palle Storm, *Kvinnefigur* (1934-35) av Emil Lie, og to skulpturer av arbeidere – Nils Flakstads *Fiskeren* (1943, støpt 1952) og Kåre Oruds *Gravsteinshogger* (1953-54).

Alle kunstverkene i dette rommet henger sammen, enten på bakgrunn av deres stilistiske uttrykk eller det tematiske - kubisme, eksperimenter med form og stil og nye materialer som glass, mosaikk, stål, og alle bildene har et politisk budskap.

²⁵ Inventarprotokoll for Nasjonalgalleriet 1946-1983. Hovedkatalog for Nasjonalgalleriets malerisamling fra februar 1946, fra nr. 2072

3. Presentasjon av metode og teori

3.1. Metode

Jeg vil foreta en sammenlignende analyse med utgangspunkt i det stilistiske og ikonografiske formspråket, hvor modernistiske impulser kan sees i sammenheng med bysantinsk og italiensk ungrenessansekunst. Det undersøkes hvordan bildets budskap underbygges av stilistiske elementer og konvensjonelle symboler, hvor det benyttes en sammenlignende analyse av maleriet, i dets modernistiske stilart, sammen med elementer fra bysantinsk mosaikk og italiensk ungrenessanse. I tilnærmingen til bildets symbolikk er det nærliggende at man først beskriver det konvensjonelle nivået, det vil si kunstnerens bruk av innarbeidet symbolikk.

Ettersom *De siste skudd* er et verk bygget opp av elementer fra flere ulike stilretninger tilsier dette ulike metodiske og teoretiske innfallsvinkler til verket, og verksanalysen må sees i lys av ulike faktorer. Det er valgt to hovedinnfallsvinkler. En som setter modernismen i fokus og en som vier innflytelsen fra den klassiske kunsten spesiell oppmerksomhet. Innunder disse innfallsvinklingene finner man ulike påvirkningsfaktorer som avhandlingen søker å forklare inngående. Modernismen er fellesbetegnelsen på en epoke hvor man på den ene siden vendte seg bort fra det klassiske og eksperimenterte med nye former og uttrykk, dette i takt med oppblomstringen av vitenskap, industri, teknologi og samfunn. På den andre siden ser man at klassiske elementer etter hvert kom tilbake i modernismen. Dette ses spesielt i den monumentale utsmykningen av offentlige bygg. I tillegg vil jeg se på forholdet mellom form og innhold innad i enkelte bilder, og se om de ulike stilartene har en sammenheng med bildets innhold.

3.2. Teori

I tolkningen av tidlig renessansekunst er det nærliggende å benytte seg av Erwin Panofskys (1892-1968) teorier om en ikonografisk metode. Panofskys metode er en tolkningsstrategi der et verks betydning systematiseres i tre stadier: det pre- ikonografiske, det ikonografiske og det ikonologiske. Det pre- ikonografiske stadiet tilsvarer en billedbeskrivelse, hvor ingen forkunnskaper om tegn eller konvensjoner er nødvendig.²⁶ Det ikonografiske stadiet forutsetter en kunnskap om konvensjonelle tegn og symboler for å kunne gjenkjenne det som er avbildet

²⁶ Panofsky, Erwin. *Billedkunst og billedtolkning. Utvalgte artikler*. Nyt Nordisk forlag Arnold Busck. København, 1983. s. 30

eller gjenkjenne historiene som er nedtegnet i bildet.²⁷ Ikonografi er med andre ord kunnskap om sedvanemessige motiver i billedkunsten og deres konvensjonelle meningsinnhold. Det siste stadiet, ikonologien, dannes på bakgrunn av de to foregående stadiene grunn for å plassere verkene i en bredere sammenheng, men man må i tillegg ha kjennskap til de historiske betingelsene i samtiden.²⁸ Dette siste stadiet har i midlertidig blitt kritisert i ettertiden fordi metoden kun tar i betraktning samtidige tekster som kan forklare innholdet i bildene. Dette fører til en redusering av bildet som et selvstendig fenomen.²⁹ Det ikonologiske stadiet var av Panofsky ment for studier av renessansekunst, hvor en flertydighet ikke var sentralt. Dette er derimot ikke tilfelle for nyere og ikke minst modernistisk kunst. Jeg vil i hovedsak benytte meg av de teoretiske refleksjoner som gjelder det ikonografiske stadiet.

Ekelands bruk av konvensjonelle symboler med bakgrunn fra den klassiske kunsten gjør at Panofskys metode ligger nært oppgavens tematikk, men i tillegg til tolkning av symboler vil det også undersøkes andre aspekter med linjer til en klassisk kunsttradisjon. I tolkningen av maleriets tegn og symboler ut fra et modernistisk perspektiv, blir det benyttet litteratur omkring modernistiske tema slik som surrealisme, psykoanalyse, marxisme, kubisme og ekspresjonisme.

Lasse Hodne, professor i kunsthistorie ved NTNU, skrev sin hovedfagsoppgave³⁰ i 1995 om perspektivets endring i overgangen fra middelalder til renessanse, med utgangspunkt i kunstteoretiker, arkitekt og humanist Leon Battista Albertis(1404-1472) *Della pittura* (1435). En sentral del av Hodnes avhandling er sammenligning av romkonstruksjoner før og etter romperspektivets inntreden. I denne sammenheng vil det si før og etter 1435, samme år som Albertis *Della pittura* kom. Hodne har valgt å betegne disse periodene som trecento og quattrocento.³¹ Gjennom Hodnes tekst kan man finne ulike elementer både i trecento og quattrocento, som kan være til hjelp i denne oppgaven for å underbygge sammenligningsgrunlaget mellom Ekelands kunst og klassisk kunst. Det gjelder spesielt Ekelands bruk av arkitektur som kompositorisk virkemiddel og hvilken betydning

²⁷ Panofsky. *Billedkunst og billedtolkning. Utvalgte artikler.* s. 33

²⁸ Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, London 1955. s. 66

²⁹ Danbolt, Gunnar, Laugerud, Henning og Liepe, Lena. *Tegn, symbol og tolkning. Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder.* Museum Tusulanum forlag, Københavns universitet 2003. s. 55

³⁰ Hodne, Lasse. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia.* Hovedoppgave i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, 1995

³¹ Hodne. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia..* s. 2. (Hodne poengterer selv at betegnelsene ikke er spesielt dekkende, fordi et skifte i kunsten lokaliseres nærmere 1430-tallet, samme tid som overgangen mellom middelalder til renessanse. s. 70)

monumentalverk har for motivet og dets forhold til betrakter. Hodne har begrenset sitt billedsøk til det fjortende og femtende århundrets italienske, og spesielt det florentinske freskomaleriet.³²

Begrepet 'boksinteriør', først brukt i den engelske oversettelsen av Panofskys betegnelse kasserom (kastenraum), og brukt av Hodne i forbindelse med et rom som omslutter menneskefigurer som en boks, benyttes i denne avhandlingen i en generell analyse av Ekelands kunst. Begrepet betegner "byggningskonstruksjoner som er avbildet slik at innerrommet blir synlig gjennom åpningen av en ytterfasade."³³ På denne måten får man en opplevelse av at det avbildede huset er skåret tvers over, og man kan dermed se innsiden av arkitekturen samtidig som man ser dens ytterside. Boksene er i tillegg gjengitt i en slik skala at bygget så vidt gir plass til motivets figurer. Det gjør at de blir unaturlig store i forhold til rommet eller bygningen de befinner seg i.³⁴ Det vil si at kunstneren gjenga hele bygg på samme flate som menneskefigurene uten å minske størrelsen på arkitekturen. Man nøyde seg heller ikke med å gjengi bare en del av bygget eller la det bli avskåret av bildets ramme.³⁵ Dette var middelalderens måte å skildre rom på, og dens hensikt var å vise hele bygninger innenfor rammens grense. Ifølge Hodne kan dette tolkes som et ønske om å gi bygget en identitet. Ved å vise kirketårn kan man tolke bygget som en kirke. I Ekelands tilfelle kan en pipe tolkes som en fabrikk.³⁶

Boksinteriørets perspektiv har som forutsetning at man forestiller seg at betrakteren står utenfor rommet man ser inn i. Det er kun fra denne posisjonen man kan se bygningens eksteriør samtidig som man ser interiøret og handlingene innvendig. Gjennom hele middelalderen og inn i ungrenessansen hadde betrakteren denne posisjonen.³⁷ De tidligste eksemplene på boksinteriøret er i kirken San Francesco i Assisi. I overkirken finner man en freskesyklus utført mot slutten av 1200-tallet. Freskesyklusen består av 28 bilder med motiver fra *Det nye testamentet*. Halvparten av motivene bruker boksinteriøret som et middel for å iscenesette handlingen. Det vil si at allerede på slutten av 1200-tallet er boksinteriøret nærmest et obligatorisk innslag.³⁸

³² Hodne. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia..* s. 14

³³ Ibid. s. 28

³⁴ Ibid. s. 2

³⁵ Ibid. s. 5

³⁶ Hensiktet her er ikke å innlemme boksinteriøret som et begrep i Ekelands kunst. Det er kun for å beskrive likheten til Ekelands bruk av arkitektoniske elementer.

³⁷ Hodne. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia.* s. 29

³⁸ Ibid. s. 42-43

Videre har Hodne undersøkt forbindelsen mellom motiv og betrakter. Dette er vesentlig for denne oppgaven da Ekeland var en kunstner som arbeidet monumentalt, og hadde et ønske om å nå ut med sitt budskap.

John White undersøkte Giottos fresker fra 1305 i Arena-kapellet i Padova. Whites begrep 'spatial systems', romlige systemer, betegner de arkitektoniske elementer som blir brukt som kompositoriske virkemidler i bildet.³⁹ I Arena-kapellet brukes arkitektoniske elementer for å iscenesette motivenes handling.⁴⁰ Ekelands kunstneriske produksjon består av motiver hvor arkitektoniske elementer inngår. Ofte utgjør disse 'hovedscenen' i motivet, altså der hvor figurer agerer eller bildets handling forgår.

³⁹ Hodne. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia*. s. 24

⁴⁰ Ibid. s. 53

4. Lesning av *De siste skudd*

I dette kapittelet vil det gis en dyptgående beskrivelse av *De siste skudd*. Det følger en analyse av de modernistiske stilartene som benyttes i maleriet, samt en ikonografisk analyse der blant annet kristen ikonografi trekkes inn. De ulike stilistiske og ikonografiske elementene som avdekkes i kapittelet, vil deretter danne grunnlaget for den videre drøftelse i avhandlingen.

4.1. Beskrivelse av De siste skudd

Det kan tydes en leseretning i maleriet. Ved hjelp av dets formstruktur går fra venstre mot høyre. Betrakterens blikk blir ledet frem og tilbake av fargene og linjene i bildet, noe som kan gjøre det vanskelig å la blikket hvile på et bestemt punkt lenge. Et bylandskap sett i fugleperspektiver er delt i tre: forgrunn, mellomgrunn og horisont, med et markant skille mellom forgrunnen og de to andre delene. I forgrunnen er det sterke farger og kontraster, mens mellomgrunnen og horisonten preges av pasteller og diffuse overganger. En sirkel blir dannet av en rød mur som følger formen videre over i en grønn åker, og deretter videre over i et pastellfarget bylandskap som følger langs hele øvre billedkant tilbake til den røde muren. Denne sirkelen skaper en ramme rundt vannet, som er bildets midtpunkt. Midt i vannet er det en konstruert øy eller flåte. I partiet hvor muren og åkeren møtes, blir sirkelen brutt av et ”mennesketårn” som ikke ender langt fra bildets øvre ramme.

Der hvor muren starter står det to figurer, en kvinne og en mann. De er begge nakne og står med ryggen mot betrakter. Kvinnen ser opp mot himmelen, hennes hår er bundet i en knute i nakken. Mannen har rammeverket av en kirke rundt hodet og i høyre hånd har han et tannhjul. Begge står i kontraposto-stilling. Nedenfor dem sitter to nakne barn på kne vendt mot hverandre. Det ene barnet holder et byggesett i hendene, mens det andre rekker ut en del til byggesettet, hans hode er vendt inn mot bildets senter. På bakken nederst mot billedkanten ligger forskjellig verktøy spredd utover, et stjerneverktøy, hammer, knipetang, brekkjern, saks og et måleinstrument.

Langs den røde muren ligger en mann kledd i et grønt og gult klede, med venstre hånd knyttet mot brystet og den andre liggende slapt nedover siden. Hodet hans er vridd ned mot bakken med lukkede øyne. Over ham svever det en mannsfigur i en bakovervridd buestilling, hodet vendt opp med øyne som stirrer tomt ut i luften. Munnen er delvis åpen. Hendene er strukket halvveis ut

fremover, høyrehånden i et slags krampeaktig grep. Han er kledd i fiolett og rosa, med røde striper på overkroppen. Under ham ser vi et par knoklete, nakne ben stikke ut fra en menneskemengde, og videre oppover i billedrommet følger det et tårn av mennesker.

Helt i høyre billedkant er det to nakne barn som strekker seg opp mot gule kornaks. I åkeren går mennesker med arbeidsredskap. Disse er vesentlig mindre enn avstanden fra menneskene i forgrunnen skulle tilsi, noe som skaper et mer dramatisk perspektiv bakover i bildet. Åkeren grenser til et bylandskap i ruiner hvor røyk stiger opp til himmelen, og mellom åkeren og ruinene går det en bro over elven. På den andre siden av broen fortsetter ruinlandskapet som strekker seg over øvre del av bildet. Himmelen brer seg over hele lerretets horisontlinje. Det flyr en fugl oppover himmelen. I rammekanten til venstre ligger det en rød fabrikkaktig bygning med en pipe det kommer røyk opp fra. Mellom fabrikkbygningen og muren ser vi sluser hvor vann renner ut.

En naken kvinne til høyre for mennesketårnet faller framover, med ansiktet vendt opp mot himmelen. Hun har et grønt klede om livet og blå bånd rundt armene. På en liten opphøyning nedenfor er det en matboks og en kopp, og på bakken ved siden av ligger det en skje. Ved siden av henne står det en dame ikledd et rødt klede som dekker kroppen, hun holder armene rundt et barn som skjules av kledet. Kvinnen ser på skrått ned mot bakken og hennes venstre bryst blottes. Bak henne bygges det opp et tårn av mennesker: det er syv mannsfigurer, hvor de fleste sikter med våpen inn mot bildets midtpunkt.. Ansiktene og kroppsholdningen viser aggressivitet, og de viser klare, sterke gester med hendene. Figuren midt i 'tårnet' ser ut som det er tohodet. Det ser ut som den fallende mannsfiguren i fiolett har vært en del av 'mennesketårnet'. Våpnene styrer blikket inn mot midten av maleriet. Tre figurer befinner seg på en opphøyning midt i elven. To av dem sitter, mens den tredje står oppreist bak dem.

På øyen er det også to bygninger i miniatyr - en kirke og et tempellignende bygg. Bakken på øyen er overstrødd med gullmynter og pengesedler, og ut fra disse renner det små røde elver ned til vannet. Den oppreiste mannen har på seg dress og flosshatt. Han står med hånden over mannen fremfor seg og holder en krone over hodet hans, Mannen foran er kledd i prestekrave og kappe, og har en pistol i hånden som siktes på mannen i fiolett midt i bildet. Under prestekappen ser vi igjen rødfargen, samme farge som de rennende røde elvene. Den tredje mannen er kledd i grønn hatt og drakt. På brystet hans henger det flere medaljer.

Maleriets fargeholdning

Førsteintrykket man får når man ser maleriet er en følelse av å bli bombardert med farger i alle slags valører og nyanser. Etter hvert blir fargene sortert, og tydelige fargeskalaer i ulike deler av bildet trer fram. Forgrunnen trer sterkest frem, med en skarp fargeholdning bestående av forholdsvis klare valører. Rødt og grønt dominerer, med detaljer i gult og blått. På bakken er det jordfarger som dominerer - brunt i flere nyanser, grønt, svart og ulike gulfarger. Verktøyet som ligger strødd utover trer klart frem fra jordfargene med farger som lysegult, oransje, rosa og rødt. Vannet i midten er i hovedsak malt i pasteller. Blått og rosa i forskjellige valører, og som videre under broen går over i nesten hvitt. Ruinbyen i bakgrunnen domineres også av pastellfarger - lyseblått, gråblått, grårosa, fiolett og fersken. Enkelte områder skaper kontraster med rødt og brunt. De fleste figurene domineres av hvite eller lysere kropper ispedd farger som blått, gult, jordfarger og fersken.

4.2. Stilistisk analyse

De siste skudd er et monumentalt maleri bygd opp av ulike modernistiske stilarter. Det mest påfallende er hvordan Ekeland spalter opp flaten i fasetter. Hele bildet er delt opp i fasetter i varierende størrelse. Enkelte deler av bildet har kubistiske trekk ved seg, da mest markant i bildets øverste sjikt – ruinbyen, samt himmelen med dens røyk og skyformasjoner, som har et stilisert preg over seg. I tillegg er området i nedre, venstre hjørne preget av en kubisk oppdeling av jorden. Disse områdene er renere i stilen og klarere i fargen enn resten av maleriet. Figurenes utforming vekker assosiasjoner til bysantinske mosaikker, med små fasetter i ulike farger som skaper form, volum og skygge. Ved enkelte av figurenes ansikter kan man også tyde en mer kubiserende tendens.

Figurenes proporsjoner og kroppsholdning kan ha røtter tilbake til manierismen. I *De siste skudd* finner man de manieristiske referansene i figurenes deskriptive bevegelser og gester, disharmonien mellom de enkelte figurene og deres unaturlige holdninger og stillinger. Menneskemylderet ved oppbyggingen av mennesketårnet virker særlig manieristisk, da det er et kaos av bein, kropper og lenker som man ikke kan plasseres i sin helhet. Maleriets fargeholdning tolkes inn i både ett manieristisk og ekspresjonistisk uttrykk, med en kontrastfylt og varierende fargeskala. Det ligger en surrealistisk maner over de samme trekkene nevnt over. Den surrealistiske påvirkningen i bildet er dog i hovedsak ikke lesbar i det stilistiske uttrykket, men

den ligger latent i maleriets helhet i dets iboende idé. Den uvirkelige fortellerstilen har et drømmeaktig preg, hvor man finner inspirasjon fra surrealismen og dens tilknytning til psykoanalysen.

Bildets oppbygging som helhet har aner fra en tidlig renessansetradisjon. Typiske trekk er all aktiviteten som foregår i bildet, hvor grupper av figurer agerer både alene og sammen, mens de til sammen utgjør en avgjørende helhet. Et annet klassisk trekk er hvordan arkitektur blir brukt som kompositorisk virkemiddel.

4.3. Ikonografisk analyse

Treenigheten er et symbolsk motiv som går igjen i Ekelands kunstnerskap. For ham representerer dette symbolet den styrende makt i et kapitalistisk samfunn - kirken, kapitalen og militæret. Grunnlaget for å trekke inn kristen ikonografi i Ekelands kunst, er at han selv har ført linjen mot dette ved og bevisst bruke begrepet `treenigheten` i sin kunst. Ekeland titulerte et maleri fra 1937/38 som *Treenigheten* (**fig. 3**), og i *De siste skudd* er treenigheten representert som en del av motivet.

I *De siste skudd* er Ekelands treenighet plassert på øya midt i vannet, kledd som representanter for disse institusjonene. I kristen sammenheng står Treenigheten for Gud. Den definerer Gud som ett vesen, men i tre ulike personer: Faderen, Sønnen og Den Hellige Ånd. Den står for tre aspekter med forskjellige funksjoner, som er utfyller hverandre for å bli enhetlig. I Ekelands treenighet troner kapitalherren øverst. Han holder om kronen på kirkeherrens hode. Kirkeherren holder en pistol i sin hånd som siktes direkte mot den fallende figuren midt i bildet. Blodet renner nedover skjorten hans. Han er blitt et offer i Ekelands kamp for rettferdighet. De kjempende som troner øverst i mennesketårnet av arbeidere har sine fingre på avtrekkerne. De har hver sin maktutøver i siktet. Dette er kanskje sekundet før de seirer? Kapitalherren har kirkens økonomi i sine hender likesom kirkens makt påtvinges folket.

Ekeland malte et bilde med tittelen *Dua flyr* (1951) (**fig. 4**).⁴¹ I *De siste skudd* ser vi en due flygende over øya med "treenigheten". Duen er et klassisk symbol på Den Hellige Ånd, en del av

⁴¹ *Dua fly* var Ekelands hovedverk på Høstutstillingen I 1951. Bildet ble reproduisert i svart/hvitt i Norges kunsthistorie i 1953. Maleriet gikk etter hvert til grunne, og svart/hvitt-gjengivelsen er den eneste som eksisterer.

den kristne Treenigheten og et symbol på sammenfatningen mellom Gud og menneske, ånd og materie. I *Dua flyer* griper Ekeland til duen som symbol på fredsbevegelsen og rykker symbolet til av sin opprinnelige kristne kontekst. Duen har han også med i *Duene og pikene* (udatert) og i *Blåveispiken* (1940) (**fig. 5**).

Til venstre i maleriet står det to nakne mennesker, en mann og en kvinne. De kan henspeile til Adam og Eva. De symboliserer det første livet, men også syndefallet. I denne sammenheng kan de symbolisere starten på det nye livet i Ekelands utopisk paradis.

*Two of far nobler shape erect and tall, Godlike erect, with native honour clad. In naked majesty seemed lord of all. And worthy seemed; for in their looks divine. The image of their glorious Maker shone, Truth, Wisdom, Sanctitude severe and pure. Severe, but in true filial freedom placed.*⁴²

Før Eva spiste av eplet fra kunnskapens tre, lokket en slange henne med disse ordene: ”*Men Gud vet at den dagen dere spiser av frukten, vil deres øyne bli åpnet; dere vil bli som Gud og kjenne godt og ondt.*”⁴³ (1.Mos.3.5) Eva spiste av eplet og gav samtidig en bit til Adam. Deretter oppdaget de at de begge var nakne.⁴⁴ I *De siste skudd* står Kvinnen og Mannen nakne med blikket framfor seg, vendt inn mot treenigheten og duen. Kanskje det kan symbolisere hvordan det plutselig går opp for dem, hva som er godt og vondt i samfunnet. Disse figurene er vitne til treenighetens fall og har kastet de kapitalistiske lenker. De er enda ikke løslatt fra religionen. Man kan også tolke scenen dit hen at de akkurat har syndet, og at de derfor er nakne. Som straff for syndefallet må de arbeide resten av livet: ”*[...] Adam digs with a spade or hoe, plugs or sows. Eve either helps him or sits holding a distaff while perhaps two young children, Cain and Abel, play around her.*”⁴⁵ I *De siste skudd* ligger verktøyet rett bak dem og til høyre for dem leker to gutter.

Mannsfiguren har en kirke over hodet – et symbol som kan tenkes å ha flere betydninger. Kirken kan være en referanse til kristendommen, den kan fungere som en glorie – eller det kan være Ekelands kritikk av kristendommen. Det kan symbolisere hvordan kirkens tro er påtvunget folket, ved en kirke tredd over hodet. I et av Ekelands fragmenter skriver han om Ghibertis

⁴² Milton, John. *Paradise Lost. A poem in twelve books.* Hurd and Houghton, New York, 1869. s. 107

⁴³ Tilgjengelig fra Bibel.no. Første Mosebok kap. 3.5.

⁴⁴ Hall, James. *Dictionary of subjects and symbols in art.* Revised edition. Introduksjon av Kenneth Clark. John Murray, London. 1979. s 5

⁴⁵ Hall. *Dictionary of subjects and symbols in art.* s. 5

bronsedører på Baptisteriet i Firenze: ” *Mens barnene dør i steinbruddet setter dere dører av gull på kirken – tåkens tempel [...]*.”⁴⁶ Ifølge Ekeland er kristendommen som et slør over menneskenes øyne, et slør som hindrer oss i å se klart. Kristendommens tåkeslør hindrer oss i å se virkeligheten.

Mannen har et tannhjul i hånden som for Ekeland kan symbolisere industrien og arbeiderklassen. Det kan symbolisere starten på et nytt liv, en ny verden, i regi av proletarene. På den annen side kan det symbolisere kapitalen som ligger til grunn for arbeidet, og hvordan mannen omtåket av kristendommen er lenket til arbeidets maskiner.

Kvinnen ser opp mot himmelen, mot en fugl i det fjerne – mot duen. Duen kan, som tidligere beskrevet, representere både fredsbevegelsen og den hellige ånd. I Ekelands maleri *Dua flyr* benyttet han dette symbolet for fredsbevegelsen. Duen kan slik i *De siste skudd* symbolisere at kvinnen, til tross for situasjonen hun befinner seg i, aner fred og håp i fremtiden.

Til høyre i maleriet ser vi et menneske i et rødt klede. Det er en kvinne som holder et barn tett inntil seg og beskytter det under kledet. Hun blottes sitt ene bryst. I en kristen kontekst kan kvinnen være et symbol på Maria med barnet. I en sekulær eller humanistisk kontekst vil hun tolkes som et morssymbol. I kristen ikonografi er det blått som er hennes farge, men her er hun kledd i rødt, kommunismens egen farge.

Under kvinnen med kledet står det en matboks og et krus, noe som i en kristen ikonografi kan henseile på Det siste måltid. Ekeland bruker disse symbolene sporadisk gjennom hele sitt kunstnerskap. For ham kan måltidet representerer en form for urkommunisme, alle har rett på mat, på det siste måltid før man starter dagens arbeid. På bakken nederst i maleriet ligger det forskjellige verktøy som kan symbolisere arbeidet og arbeiderne.

Midt i bildet ser man en mann falle. Han kan symbolisere det offeret man er villig til å gjøre, i kampen for rettferdighet. I Ekelands tilfelle er det sannsynlig at det handler om revolusjonen og at arbeiderne seirer over produksjonsmakten. I en kristen sammenheng kan man tolke den fallende som et symbol på Kristus. Kristus ofrer seg for menneskene. Figuren ser mot himmelen

⁴⁶ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*, s. 22

med åpen munn. Dette himmelvendte blikk betegner himmelsk kontakt, beåndelse eller bønn, og har blitt benyttet i billedkunsten i denne betydning.⁴⁷ *“I beåndet henrykkelse eller lidenskapelig henvendelse retter sjelen seg i dette blikk mot himmelen”*.⁴⁸ Den beåndede løfter blikket mot himmelen og munnen åpner seg i patos: *“Pater in manus tuas commendo spiritum meum”, ”Far, i dine hender overgir jeg min ånd.”*⁴⁹

Barna er representert tre steder i motivet - to eldre barn leker med byggeklosser ved muren og to yngre barn strekker seg etter kornstråene i åkeren, samt det barnet som er tildekket av morens røde klede. For Ekeland er det nærliggende å tro at barna representerer fremtiden, der de eldste allerede er i gang med å bygge opp igjen samfunnet. Den ene ser fremover og den andre har vendt blikket inn mot bildets sentrum og treenigheten. Det kan symbolisere at de sammen ser sammenhengen mellom motivets hendelse og det som skal komme – en ny, lys fremtid. De yngste barna, som strekker seg opp mot kornstråene kan symbolisere hvordan den nye generasjonen, i Ekelands øyne, strekker seg mot kommunismen. Det siste barnet hviler hodet ved morens bryst, som kan symbolisere det videre livet.

*Børnene er de nye. Børnene er de uansvarlige – overfor samfundet. [...] Og børnene er samtidig dem, der erkender alt godt og ondt umiddelbart, udenom alle morallove og alle fortolkninger. De forføres let, saares let – og bliver let lykkelige, når de mærker lykke omkring seg. [...] Barnet er en sjæl, der er ved at blive genfødt, en sjæl, der er ved at blive indviet til livet i lege og billeder.*⁵⁰

Presten er også en gjengående figur i Ekelands motiver. I *De siste skudd* sitter han på øyen sammen med resten av Ekelands treenighet. Presten har blodskutte øyne og et udefinert ansikt. Det er også ham som holder pistolen og som angivelig allerede har skutt den fallende figuren midt i bildet. Både presten og den fallende har noe rødt på brystet, et virkemiddel som binder dem sammen. I tillegg kan det være en mulighet at presten også er skutt, da det renner striper av rødt utover øyen. Det at presten holder pistolen, og ikke militærherren, kan tydeliggjøre Ekelands negative forhold til kristendommen. I de av Ekelands motiver hvor han har med presten, blir presten alltid fremstilt som uhyggelig. I *Treenigheten* minner prestens ansikt

⁴⁷ L`Orange, H. P. *Fra antikk til middelalder*. s. 66. L`Orange ser på keiserportretter av Alexander den Store som 'gudekonge' i overgangen fra antikk til middelalder.

⁴⁸ L`Orange. *Fra antikk til middelalder*. s. 66-67

⁴⁹ Fett, Harry. *Kunst på arbeidsplassen*. Kunst og kulturs serie. Gyldendal norsk forlag. Oslo, 1946. s. 136

⁵⁰ Sarvig, Ole. *Evangelierne belyst af denne tid*. Nordisk forlag, København 1953. s. 79

om en hodeskalle, og i *Se, vi står på trappene* er han helt gråhvit i ansiktet, og han ser ned på folket med et uhyggelig smil. Det kan også se ut som om han ler.

5. Billedhistorikk

I følgende kapittel blir det en gjennomgang av tidligere anmeldelser og formidlende tekster som omhandler Ekelands ulike stilistiske referanser i *De siste skudd*. Først og fremst søker jeg etter direkte henvisninger til verket uavhengig av når de ble skrevet. Det generelle resepsjonssøket begrenses til årene før og etter 1940, altså årene omkring tilblivelsen av hovedverket. Søket inkluderer i tillegg verk i Ekelands kunstnerskap som kan være med på å belyse referanserammen man finner i *De siste skudd*.

Som forskningsobjekt er Arne Ekeland og hans livslange kunstnerskap forholdsvis lite utforsket. I 2006 leverte Frøydis Hobbelhagen en masteroppgave ved Universitetet i Bergen: *Revolusjon og renessanse: Arne Ekelands Vårbilde (1941)*. I 2008 ble den første boken om kunstneren utgitt, *Arne Ekeland. Broen til Melkeveien* av professor i kunsthistorie ved UiO, Øivind Storm Bjerke. Foruten disse er den eksisterende litteraturen om Ekeland kortere tekster og artikler i ulike referansesamlinger, oversiktsverk, utstillingskataloger og avisartikler.

I et av få intervjuer med Ekeland, gjort av Ole Henrik Moe i 1986, spør Moe:

Arne Ekeland – har du noen gang skrevet ned dine tanker om maleri – kunstliv – politikk – filosofi? [...]

Ja, alltid, i alle år har jeg gjort nedtegnelser. Jeg hadde mapper fulle, mesteparten gikk dessverre med i den siste store brannen vi hadde i huset vårt. Tanken bak skrivingen var ikke å offentliggjøre eller etterlate. Bare å klargjøre for meg selv.⁵¹

Ekeland har selv skrevet mye, men en god del av hans tekster gikk tapt da atelieret brant i 1964. Svært lite av hans resterende tekster er blitt offentliggjort.⁵²

⁵¹ Moe, Ole Henrik. *Takk Arne Ekeland*. Høvikodden. Prisma Nytt nr. 17, 1986. Utgiver: Sonia Henies og Niels Onstads stiftelse. s. 5

⁵² Hovdenakk, Per. *Arne Ekeland. Et 100-års jubileum*. s. 7

5.1. Tidligere billedresepsjon og formidlende tekster om De siste skudd

I anmeldelsen av separatutstillingen til Arne Ekeland i Kunstnernes Hus 3. april 1940, reflekterte Dagbladets kunstkritiker Finn Nielssen over de ulike stilistiske referansene i Ekelands kunst:

Italiareise i 1934 og møtet med de bysantinske mosaikker har satt sine spor, men uten at det er snakk om etterligning eller imitasjon. (...). Enkelte arbeider gir følelse av italiensk renessanse i måten figurene er brukt på (for eksempel Mor og barn). De siste skudd er også renessanse.⁵³

Mor og barn (1937) (**fig. 6**) ligger i samme stilistiske landskap som *De siste skudd*. Det er den halvkubistiske, mosaikkaktige oppdelingen av formene som er fremtredende. Ikonografisk sett finner vi flere referanser til kristen ikonografi. Blant annet maleriets tittel - *Mor og barn* - som kan være en indirekte henvisning til Maria og barnet, repeterende korsformasjoner, en dørmatte fremst i bildet med en engel og teksten ”*Gud bevare (?)*”, ved siden av teksten er det en engel med foldede hender. Vi ser de samme figurtypene i både *Mor og barn* og *De siste skudd*, og det er sannsynligvis denne referansen Nielsen peker på når han også kobler *De siste skudd* til renessanse. Birger Moss Johansen anmeldte også utstillingen i Kunstnernes Hus, hvor han påpeker at: ”*Han er et geni som allerede nu har satt voldsomme dype spor etter seg i kunsten og skulde de fyke igjen for skiftende tiders ideer og smak, vil de nok bli funnet igjen, selv om ennu større og betydeligere kunst vil kaste sin skygge i dem.*”⁵⁴

Nielssen poengterer videre likheten til Arnoen, elven som renner gjennom Firenze, med broene som binder byen sammen. Har man vært i Firenze, eller sett bilder av de karakteristiske broene kan man se inspirasjonen i *De siste skudd*. Hele motivet er bygget opp rundt en elv. Elven slynger seg gjennom landskapet og under broen i til høyre i bildet. Elven og broen er et gjengående moment i Ekelands fabrikklandskapsmotiver. (**fig. 7**)

Kai Flor skrev en presseanmeldelse i *Berlingske tidende* 1. mars 1946 om Ekelands retrospektive utstilling i Kunstforeningen i København: ”*Man kan av hans ”Mor og barn” (...) se at han en tid har dyrket en eiendommelig mosaikk-aktig stil, hvor tradisjon fra en klassisk kunst møtes med*

⁵³ Nielssen, Finn. *Arne Ekelands utstilling*. Dagbladet, 3. april 1940. Klipparkivet Nasjonalmuseet for kunst arkitektur og design, bibliotek (NMB)

⁵⁴ Bjerke, Øivind Storm. *Arne Ekeland 80 år. 14. august – 11. september 1988*. Galleri Unique Antique, Eidsvoll. Sitat gjengitt i Utstillingskatalog.

moderne stilimpulser”.⁵⁵ Mange av de ikonografiske og stilistiske elementene går igjen i *Mor og barn* og *De siste skudd*. Den stilistiske oppbygningen er preget av halvkubistiske, mosaikkaktige fasetter, referansene til kristen ikonografi og Ekelands egen ikonografi, der blant annet en kopp er fremtredene. De surrealistiske og manieristiske undertonene er også tydelige, i tillegg til figurenes agering i landskapet og tydelige fortellerstil.⁵⁶

Alle større København-aviser og enkelte av provinsavisene inneholdt lange kronikker om Ekelands utstilling i Kunstforeningen. Ekelands maleri framsto som nytt og annerledes for et samlet kritikerkorps.

*Ekelands kunst ble på samme tid satt sammen med surrealismen og den dominerende tendens i retning av konstruktiv og dekorativ orientering i norsk maleri. Kunstnere som Georg Grosz, Botticelli, El Greco, romansk og gotiske glassmalerier samt Picasso ble nevnt som referanser for hans maleri.*⁵⁷

De siste skudd var med på den offisielle norske utstillingen på Charlottenborg i København i 1947. Dikter og kommunist Otto Gelsted, som også var svært opptatt av klassisk kunst og kultur, skrev en kronikk om utstillingen i avisen *Arbeidet*. *De siste skudd* hang i æressalen sammen et av Henrik Sørensens portretter. Gelsted tok seg tid til å studere Ekelands ”store symbolske *De siste skudd*”. Gelsted poengterer at man, i motsetning til danske malerier, må oppholde seg mer ved bildets fortellende innhold enn det pleier å være nødvendig.

*I bakgrunnen sees en bombet by. Midt i den reiser det seg en pyramide med 3 figurer, som symboliserer pengemakt, kapitalisme og prestevælde som på en sovjetrussisk plakat. Gullpenger og obligasjoner velter ut av den, og mellom dem siler blodstrømmer. Det arbeidende folk har reist seg til opprør og danner en mektig svunget bue rundt pyramiden. Det er som en brenning, hvis skumkant er en flokk nakne og utsultede mennesker som fyrer av de siste skudd mot den vakkende og bloddrivende samfunnspyramiden. Den nye vår er allerede i ferd med å bryte fram, eller er det bare den sunne menneskelighet som trives tross alle redsler, Ekeland har villet ha fram i sin skildring?*⁵⁸

⁵⁵ *De siste skudd* var med på to utstillinger i København, utstillingen ”Ung norsk kunst” i Rådhusshallen i 1946 og den offisielle norske utstillingen på Charlottenborg i 1947.

⁵⁶ Flor, Kai. *En begivenhed i Kunstforeningen*. Berlingske Tidende, 1. mars 1946. Klipparkivet NMB

⁵⁷ Bjerke. Arne Ekeland. *Broen til melkeveien*. s. 119-120

⁵⁸ Gelsted, Otto. *Norgesreise uten pass og valuta*. *Arbeidet*, Bergen. 2.9.1947. Klipparkivet NMB

Forfatteren trekker ingen linjer til renessansen, men han bemerker at andre av Ekelands mer fargesterke malerier kan minne om billedrutene i gotiske katedraler. Gelsted betrakter også forskjellen mellom norsk og dansk kunst på utstillingen, og påstår at nordmennene ikke arbeider på langt nær så mye med formelle og koloristiske problemer. ”*De er alt annet enn kunstnere for kunstens skyld*”.⁵⁹ Videre trekker han linjer mellom Ekelands symbolladede malerier og norsk folkekunst, og undrer på om det er her man finner nordmennenes trang til fabulering og symbolering.

*En så helt moderne maler som Ekeland, proletar av opprinnelse, revolusjonær av overbevisning, en kunstner med tydelig uttalt tendens, bruker i bilde etter bilde fantastiske symboler.*⁶⁰

Storm Bjerke trekker frem impulser fra bysantinske mosaikker, men poengterer at: ”*Viktigere for dette stiltrekket var nok den grunnleggende lærdommen fra Ekelands studier av den analytiske fase av kubismen*”.⁶¹ Det er imidlertid kun Storm Bjerke som kommenterer påvirkningen fra kubismen i disse tekstene om *De siste skudd*. Det er et halvkubistisk formspråk som formalt sett preger *De siste skudd*, og det er dette formale aspektet som blir forbundet med mosaikker. Det er snakk om hvordan Ekeland har delt billedflaten opp i et ”spill av fasetter”. Reidar Aulie på sin side bemerker seg en ”*mosaikk-lignende virkning*”.⁶²

I en artikkel i *Vårt land* fra 1963 påpekte Svein Ellingsen relasjonen mellom renessansen og Ekeland: ”*Hadde Ekeland samlet seg om færre arbeider med alt han kan og vet, og hadde han fått en oppgave som kalte på en strengere kunstnerisk disiplin, ville han blitt en vår tids Botticelli*”.⁶³ Ellingsen nevner ingen bestemte verk og han går heller ikke inn på hvilke formale elementer som kan sammenlignes med renessansen. Bjerke skriver i utstillingskatalogen til LOs 100-års jubileum i 1999: ”*De første krigsårene malte Ekeland store komposisjoner over temaet Vår, der han i lyse farger gir sin hyllest til livet og livsprosessene. Bildene er inspirert av ungrenessansens maleri, som alltid var en hovedkilde til inspirasjon for Ekeland.*”⁶⁴

⁵⁹ Gelsted, Otto. *Norgesreise uten pass og valuta*.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 53

⁶² Aulie, Reidar. *Efterkrigskunst. Fem malere*. Kunst og kultur 1949. s. 167-168

⁶³ Ellingsen, Svein. *En ensom symbolist*. *Vårt land*, 19. juni 1963. Klipparkivet NMB.

⁶⁴ Bjerke, Øivind Storm. *Arne Ekeland. Arbeid og drøm*. Jubileumsutstilling LO 100 år. Norsk industriarbeidermuseum 8. mai – 31. august 1999. s. 4

Peter Anker anmeldte Ekelands utstilling i Kunstnernes hus i 1963 i Arbeiderbladet, hvor han kommer med noen få eksempler på renessansepåvirkningen: ”(...) kunstneren må ha beundret tidligrenessansen, den uendelige dybdevirningen, den krystallklare luften og de avkjølede nakne skikkelsene i *De gamle og de unge og Fragment*.”⁶⁵ I tillegg fant Anker referanser til nyklassisisme, Légers rør-kubisme og til de italienske futuristene i Ekelands bilder.⁶⁶

Andreas Friis nevner noen av renessansens største kunstnere i sammenheng med Ekelands *Vårbilde*:

*Vaarbildet er tydeligvis bygget over inntrykk fra tidlig italiensk kunst, hvorfra det har hentet sin teknikk, (...) de store nøgne eller lett draperede figurer i forgrunnen (...). Det har noget av den skære foraarsaktige poesi hos en Botticelli eller Fra Angelico.*⁶⁷

Det samme gjør Ole Henrik Moe. I utstillingskatalogen til Ekelands monumentalutstilling på Henie Onstad skriver Moe: ”*Det er slående hvor nær han står visse italienske renessansekunstnere, særlig Botticelli, Ghirlandaio og fra Angelico. Likeledes Leonardo.*”⁶⁸

Helge Neumann, lege på Eidsvoll og Ekelands personlige venn, finner spesielt spor av 1400 og 1500-talls kunst i Ekelands malerier;

*Et eiendommelig arkitektonisk moment gjør seg stadig gjeldende. Fra enkle hus til landsbyer og myldrende storbyer (...) fyller arkitekturen bakgrunnen(...). Tanken går til Giotto og renessansemestrene. Et annet trekk som også fører tankene dit er interessen for det klassiske motiv, der en gjennom et forgrunnsinteriør ser ut i landskapet bakenfor.*⁶⁹

Nielssen og Aulie trekker begge frem ekspresjonisme og surrealisme som dominerende tendenser. Nielssen poengterer i samme artikkel fra 1940: ”[...]Tysk ekspresjonisme er heller ikke fjern og surrealismen har gitt ham mange frigjørende impulser [...] Hans opposisjonelle og nærmest anarkistiske natur er tvers gjennom germansk i sin trang til å misjonere[...]”⁷⁰

Nielssens tekst er den mest kritiske av anmeldelsene om utstillingen i Kunstnernes Hus i 1940,

⁶⁵ Anker, Peter. *Arne Ekeland i Kunstnernes Hus*. Arbeiderbladet, 1. juni 1963. Klipparkivet NMB.

⁶⁶ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 72

⁶⁷ Friis, Andreas. *En symbolist i maskintid. Arne Ekeland i Kunstforeningen*. Kristelig dagblad. 20. februar 1946. Klipparkivet NMB.

⁶⁸ Moe, Ole Henrik. *Arne Ekeland – monumentalkunstneren*. Henie Onstad kunstsenter, Høvikodden 1986. 1986. s. 5

⁶⁹ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 21. Det kan være grunn til å tro at Neumann reflekterer tilbake til samtaler med Ekeland med disse ordene.

⁷⁰ Nielssen, Finn. *Arne Ekelands utstilling*. Dagbladet, 3. april 1940. Klipparkivet NMB.

til tross for at han omtaler Ekeland som et geni og som ”den mest interessante malerbevegelse i sin generasjon”. Kritikken handler om de formale aspektene, ikke om motivenes innhold. Han tolker maleriene som anarkistisk, og inn i en tysk tradisjon. Det lå i utstillingens samtid en negativ referanse til tysk kunst, og da spesielt ekspresjonisme.

Det var ikke uvanlig å se ekspresjonismen som et kunstnerisk uttrykk for nazismen og dens ideologi, da begge disse hadde dype røtter i det som ble oppfattet som germansk kultur. Nazistene på sin side fordømte ekspresjonistisk, og generelt modernistisk kunst, fordi de mente den var entartet - altså degenerert. Det var den franske kunsten som ble regnet som god og rett: ”Den franske impuls virket dempende gjennom å favorisere klar tanke og opplysning”.⁷¹ Om Ekelands kunst skrev Nielssen: ”[...] Fransk kunst ligger ham umåtelig fjernt.”⁷² Videre beklager Nielssen Ekelands bruk av klisjeer – kirke, krig, kapital, i sin hardkokte propaganda. Til tross for Ekelands tydelige agitatoriske og politiske bakgrunn, nevner Nielsen verken marxisme eller kommunisme i sin anmeldelse.

Aulie skrev i Arbeiderbladet 4. april 1940 at han: ”oppfatter Ekeland som ekspresjonist med innslag av surrealisme”. Videre i anmeldelsen skriver han: ”(...) at Ekeland av og til er surrealist fordi han ofte trenger inn i områder av sitt sinnsliv som ikke er bebodd med håndgripelige realiteter.”⁷³ I en artikkel om Ekeland i Lofotposten i 1952 skrives det: ”[...]maleriene gir absolutt uttrykk for mer enn det maleriske. De meddeler noe for maleren selv, - et sterkt personlig budskap. Det er ekspresjonistisk kunst.”⁷⁴

I *Norsk Kunstnerleksikon* plasserer Storm Bjerke *De siste skudd* sammen med to andre verk fra samme periode, *Se, vi står på trappene* (1939) (**fig. 8**) og *Kampen om produksjonsmidlene* (1940) (**fig. 9**): ”Fargebruken har en symbolsk og ekspressiv funksjon”⁷⁵ Disse maleriene spriker stilistisk og formalt i tre forskjellige retninger. Tematisk ligger de i samme landskap, de har alle innslag av Ekelands treenighet - kirke, kapital og militær, og kampene som utspiller seg i dette hierarkiske/politiske området. *Se, vi står på trappene* ligger nærmest både kubisme og ekspresjonisme av disse tre. Fargene er sterke og klare, og formene er rene. *Kampen om*

⁷¹ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 46

⁷² Nielsen. *Arne Ekelands utstilling*.

⁷³ Aulie, Reidar. *Anmeldelse av Arne Ekeland i Kunstnernes Hus*. Arbeiderbladet, 4. april 1940. Klipparkivet NMB.

⁷⁴ Lofotposten, 8. mars 1952. *Norsk malerkunst* 48. Arne Ekeland. Klipparkivet NMB.

⁷⁵ Bjerke, Øivind Storm. *Norsk kunstnerleksikon, bind 1*. Universitetsforlaget, 1982

produksjonsmidlene kan plasseres i Ekelands eget modernistiske landskap, hvor han bruker de formale midlene han trenger for å formidle maleriets budskap, uten å tenke på hva som faller i smak. I denne sammenheng kan man kalle det ekspresjonistisk, da han bruker alle opplærte midler for å utrykke sitt budskap.

I Norsk kunsthistorie skriver Gunnar Danbolt om Ekeland og *De siste skudd*: ”*Det er ein apokalypse som er sett av ein visjonær figur i framgrunnen – ei slags moderne utgåve av Johannes på Patmos.*” I følge Danbolt ser den visjonære de gamle maktstrukturene, kapital, kirke og krigsvesen, samlet på en øy.

*Til høgre kjem nye menneske – dei utgjer nesten ein vigelandsk monolitt – strøymande til, mens andre må vike på venstre side. Bland dei er en mann med ei kyrkje i panna [...]. Håpet er dei lekande barna i framgrunnen – representanter for homo ludens, det lekande og skapandes mennesket som ikkje lenger er fanga og undertrykt av maktas tre K-ar.*⁷⁶

⁷⁶ Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Det norske samlaget. 2001. s. 289

6. Ambivalens: Modernistisk forankring hos Ekeland og i *De siste skudd*

Ekelands reflekterte på et tidspunkt over betydningen av en dynamisk form i en tekst. Teksten innledes med at en gudinne rekker ham en giftflaske:

*Her har du formen. Den er bare levende så lenge du klarer å bryte den ned atter og atter for å finne den på ny. Da er den form. Står den stille vil den forgifte deg. Du vil dø sammen med den.*⁷⁷

Ekelands tekst kan vitne om at han var bevisst på sin egen samtids ambivalente forhold til stil og form. Han ble formet som kunstner fra midten av 1920-30 tallet. På dette tidspunkt hadde moderniteten allerede ”sunket” sammen med kunsten, og man fikk et behov for klassifisere og skille mellom de ulike avantgardiske retningene som hadde vokst frem siden slutten på 1800-tallet.⁷⁸ Gjennom kunstnerskapet utforsket Ekeland et bredt spekter av modernismens retninger og hans forhold til stil og form var flyktig og bestandig, samtidig som hans eget formspråk stadig var tilbakevendende. I dette kapittelet skal de modernistiske stilartene man kan forbinde med *De siste skudd* undersøkes ut fra en historisk kontekst hvor både samfunnsmessige og politiske forhold ligger til grunn.

Hans Haydens, lektor i kunstvitenskap ved Universitetet i Stockholm, gjør en bred diskusjon omkring hva det er som gjør modernitetens kunst modernistisk i *Modernismen som institution – Om etableringen av ett estetisk og historiografisk paradigme* (2006). En fellesnevner er modernitetens og modernismens ambivalens, altså dets foranderlighet.

Det moderne samfunnet vokste frem i kjølevannet av den industrielle revolusjon på 17-1800-tallet. Store oppdagelser innen naturvitenskap og teknologi endret blant annet måten man så på universet, og menneskets rolle i verdensbildet. Mot slutten av 1800-tallet kunne det føles som om alt var mulig for mennesket, med realiserte oppfinnelser som blant annet lyspæren, telefonen og flyet. Med alle de teknologiske nyvinningene ble livet enklere for mange, særlig for bøndene og arbeiderne. Ved hjelp av maskiner ble arbeidet betraktelig lettere. Samtidig ble det kapitalistiske samfunnet mye tydeligere. På den annen siden følte mange en form for

⁷⁷ Bjerke. Arne Ekeland. *Broen til melkeveien*. s. 25. Ekelands eget notat gjengitt i boken.

⁷⁸ Hayden, Hans. *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetisk og historiografisk paradigme*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm 2006. s. 45

overflødighet og 'avhumanisering'.⁷⁹ Det er denne ambivalensen det søkes etter i dette kapittelet. I en tid da alt gikk veldig fort, søkte menneskene etter noe bestandig og evig. Det sies at man i modernismen prøvde å bryte med det klassiske, samtidig som det var det klassiske man holdt seg fast ved, når alt føltes flyktig.

6.1. 'Alt som er fast er flyktig' - modernismens essens.

Marshall Berman, amerikansk filosof og marxistisk humanist, undersøker i *All that is solid melts into air* (1982) det sosiale og økonomiske aspektet ved moderniseringen og dets konfliktfylte forhold til kunsten. Slik Berman betrakter moderniteten, startet den tidlig på 1500-tallet, hvor modernitetsstadiet utgikk fra det postfeudale Europa - en historisk periode hvor den moderne verden vokste ut fra - industrialisering, teknisk utvikling, fremveksten av det kapitalistiske varemarkedet og systematisk arbeidsfordeling. Borgerklassens fremvekst som den sentrale samfunnsklassen og etablering av nasjonalstaten med opplysningsfilosofi og vitenskapelige revolusjoner, førte til en økende grad av rasjonalisering og en avmytifisering av tilværelsen.⁸⁰ Berman beskriver samholdet mellom modernitet og modernisme som en strømvirvel, hvor det er om å gjøre å finne sin plass, selv om den er full av fornyelser og motsigelser.⁸¹

*To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. [...] To be modern is to be a part of a universe in which, as Marx said, “all that is solid melts into air”.*⁸²

Ifølge Hayden har Berman et sentralt poeng der han fremhever selvmotsigelsens betydning i moderniteten og modernismen. Bermans bruk av Marx sitt utsagn fra det kommunistiske manifestet (*Manifest der Kommunistischen Partei*): ”*All that is solid melts into air*” som tittel på sin studie, gjør at modernismens og modernitetens motsetningsforhold blir understreket.

Bermans tekst henviser til den franske dikteren og kunstkritikeren Charles Baudelaire (1821-1867) verk *Le peintre de la vie moderne* (1863), hvor Baudelaire ser på den samtidige kunstens skjønnhetsverdi. Begrepet ephemera, døgnflue, ble av Baudelaire sett på som en kvalitet i den

⁷⁹ Danbolt. *Norsk kunsthistorie*. s. 226

⁸⁰ Hayden. *Modernismen som institusjon*. s. 27

⁸¹ *Ibid.* s. 22-23

⁸² Berman, Marshall. *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. Verso, London, 1983. s. 15

moderne tidens kunst.⁸³ Baudelaire betraktet altså samtidens skjønnhet som flyktig, men forkastet likevel ikke de eldre tiders søken etter den generelle eller evige skjønnheten. Han poengterer at i hver epoke finner man en egen modernitet, som på grunnlag av det foregående fungerer som en videreføring eller en motsats.⁸⁴ I Baudelairens tekst blir den kontradiksjonen Berman forsøker å definere, mer tydelig:

Moderniteten, det er det midlertidige, det flyktige, det tilfeldige, den ene halvdel av kunsten; den andre halvdel er det evige og uforanderlige. Det har vært en form for modernitet hos hver eneste av fortidens malere; de fleste vakre portretter fra tidligere tider har kostymer fra sin egen epoke. De er fullkomment harmoniske fordi klesdrakten, frisyren, ja til og med gestene, blikket, smilet (enhver epoke har sin egen holdning, sitt blikk, sitt smil) utgjør en fullstendig og vital helhet.⁸⁵

Ifølge Hayden kan det forandrede tids- og historiesynet som Baudelaire reflekterer over, stå som en sentral attributt for modernitetens og moderniseringens institusjonalisering: ”*I selve verket formulerer han en paradoksal relasjon mellom det foranderlige og statiske som siden har blitt stående som forståelsen av det moderne.*”⁸⁶ Baudelairens definisjon av samtidskunsten tar opp en vurdering av det moderne samfunnets dynamikk. Dette innebar en ny forestilling om tiden og forandrede refleksjoner over samtidens forhold til det flyktige.⁸⁷

En konsekvens av industrialiseringen og de vitenskapelige oppdagelsene var at det for datidens mennesker førte til et dualistisk syn på verden. På den ene siden ble en del av livet lettere, ved hjelp av alle teknologiske og vitenskapelige framskritt. Forskerne ønsket å forvandle verden og gjøre den til et enklere og tryggere sted. Et nytt aspekt ved denne utviklingen var at alle sjikt av befolkningen fikk ta del i goder som tidligere hadde vært forbeholdt eliten. Den teknologiske utviklingen ble også et forbilde for demokratiet. På den annen side førte den raske utviklingen til at man kunne føle seg fremmed i samfunnet. En del mennesker, da spesielt intellektuelle og kunstnere, følte en form for hjemløshet.⁸⁸ Det er for eksempel denne følelsen eller stemningen som ofte blir tolket inn i Edvard Munchs (1863-1944) maleri *Skrik* (1893). Maleriet hever seg over sin tid fordi det representerer noe allment om det å være menneske og om livets vilkår – den

⁸³ Hayden. *Modernismen som institusjon*. s. 23

⁸⁴ *Ibid.* s. 24

⁸⁵ Baudelaire, Charles. *Kunsten og det moderne liv*. Innledning og oversettelse ved Arne Kjell Haugen. Solum Forlag, Oslo 1988. s. 114

⁸⁶ Hayden. *Modernismen som institusjon*. s. 24

⁸⁷ *Ibid.* s. 24

⁸⁸ Danbolt. *Norsk kunsthistorie*. s. 226

subjektive opplevelsen av 'skriket i naturen': "som uttrykk for en almenmenneskelig angst med utspring i eksistensiell usikkerhet."⁸⁹

Kristendommen var et av disse "statiske" elementene som ifølge Baudelaire ble utfordret av vitenskapelige fremgang i modernismen, og som dermed førte til at en del av befolkning opplevde en eksistensiell usikkerhet. Siden middelalderen hadde den vært den ledende religionen i den vestlige verden, men mennesket var nå på vei mot et nytt århundre. I 1862 proklamerte den tyske filosofen Friedrich Nietzsche (1844-1900) i boken *Slik talte Zarathustra* (1962) at "Gud er død."⁹⁰ Samtidig fikk humanismen en oppblomstring. Humanismen oppsto som en dannelsesbevegelse i den italienske renessansen på 1400-tallet. Leon Battista Alberti var humanist – for ham var de kongelige og den individuelle borger likestilt. Ifølge Alberti skulle de ulike klassene ta vare på hverandres samfunnsmessige interesser: "The prince must govern in the interest of the citizens, preserve their liberties, and obey the the laws of the city, or he becomes a tyrant."⁹¹

For Baudelaire stod humanismen for det flyktige, i motsetning til kristendommens 'bestandighet'. T. S. Eliot (1888-1965), amerikansk-britisk dikter og kritiker, diskuterer humanismens forhold til religion i *Essays, ancient and modern*, med utgangspunkt i den amerikanske kulturfilosofen og litteraturforskeren Irving Babbitt (1865-1933). Babbitt var talsmann for en kristen-humanistisk og klassisistisk nyorientering og fikk tidlig innflytelse på Eliot.⁹² Eliot gjør en diskusjon rundt Babbitt, om hvordan humanismen forholder seg til religion, om humanismen er et alternativ eller et substitutt til religionen.⁹³ Ifølge Eliot er problemene som oppstår omkring humanismen de samme problemene som knytter seg til religionen. : "[...] that the Christian religion is an essential part of the history of our race. Humanism and religion are thus, as historical facts, by no means parallel; humanism has been sporadic, but Christianity continuous."⁹⁴ Ifølge Eliot var det viktig å understreke at Baudelaire var grunnleggende kristen og forankret i det klassiske, begge deler som et resultat av tiden han vokste opp i. Eliot poengterer derimot at det ikke var snakk om et estetisk eller politisk forhold til kristendommen,

⁸⁹ Tilgjengelig fra: <http://www.munch.museum.no/ekko/gr/skrik.htm#>

⁹⁰ Tilgjengelig fra: http://www.sn1.no/Friedrich_Wilhelm_Nietzsche

⁹¹ Blunt, Anthony. *Artistic theory in Italy 1450-1600*. Oxford University press, Oxford 1962. s. 4

⁹² Tilgjengelig fra: http://sn1.no/Irving_Babbitt

⁹³ Eliot, T. S. *Essays. Ancient and modern*. Faber & Faber, London, 1936. s. 79

⁹⁴ Eliot. *Essays. Ancient and modern*. s. 80

men mer et instinktivt eller naturlig forhold: "[...] *springs from no attachment to the outward forms of Christianity, but from the instincts of a soul that was `naturaliter` Christian.*"⁹⁵ En konsekvens av dette er at man må "lese" Baudelaire gjennom en forankring i et kristent og klassisk blikk. Han var imidlertid ikke alene om å være forankret i disse tradisjonene, så han representerer en samtidig holdning.

De grunnleggende humanistiske verdiene ble viderført i det kommunistiske samfunnet. Alberits sitat ovenfor kan sees på som en del av grunnlaget for kommunismen, hvor de ulike samfunnsklassene tar var på hverandres interesser. Det er da nærliggende å tenke seg at Ekeland også kan plasseres her, med humanismens verdier som et grunnlag.

Både på individ- og gruppenivå bidro de nye eksistensielle og sosiale forholdene, samt en oppløsning av subjektet, avhumanisering og fremmedgjøring⁹⁶ til et skille av samfunnets sosiale rom. Bevegeligheten mellom de ulike sosiale gruppene ble begrenset på bakgrunn av individets eller gruppens kjønn, klasse, etnisitet og religion.⁹⁷

Ifølge Marion John Nelson⁹⁸, som skrev doktorgradsavhandling *The fresco brothers of Norway and norwegian mural painting from 1918 to 1950. A study in the development of a stylistic tradition (1960)*, ble humanismen som kunstform synliggjort i Norge gjennom freskomaleriet. Dette som en følge av den nasjonale følelsen og bekymring for de basiske menneskelige behov og følelser humanismen brakte med seg. "*Humanism and a national awareness had since the early days of the movement [Norwegian mural painting] been coming more and more to the fore as a unifying characteristic of the tradition.*"⁹⁹

⁹⁵ Eliot. *Essays. Ancient and modern.* s. 73

⁹⁶ Hayden. *Modernismen som institution.* s. 42

⁹⁷ *Ibid.* s. 29

⁹⁸ Om Nelson: "*He had a long and distinguished career with two specialities: Scandinavian art and American art with concentration on art pottery, folk art, and the arts and crafts of the Scandinavians in America.*" Av Nicol Knappen, tilgjengelig fra: <http://www.wisconsinpottery.org/Bio/Press7-rememberingMarion.htm>.

⁹⁹ Nelson, Marion John. *The fresco brothers of Norway and norwegian mural painting from 1918 to 1950. A study in the development of a stylistic tradition.* A thesis submitted to the faculty of the graduate school of the University of Minnesota. In partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy. University microfilms international, Michigan. 1960. s. 217.

I de italienske futuristenes manifest fra 1910, *Manifesto dei pittori futuristi*, skrevet av Umberto Boccioni (1882-1916), hyllet de den moderne tidens dualisme, hardhet, forandring og fart.¹⁰⁰

*Kamrater! Vi förklarar att vetenskapens triumfartade framsteg har förorsakat så djupgående förändringar hos mänskligheten att de öppnat en klyfte mellan det förgångnas fogliga slavar och oss fria människor, vi som är förvissade om en strålande, praktfull framtid. [...] Liksom våra förfäder hämtade sin inspiration ur den religiösa atmosfär som låg tung på deras själar, måste vi låta oss inspireras av de påtagliga undren i samtidens liv, av det hastighetens stålnät som omspanner jorden. [...]*¹⁰¹

Ekelands utopivisjoner kan sammenlignes med futuristenes betraktninger over en lys fremtid, hvor menneskene var frie. Det er derimot en essensiell forskjell mellom dem. Futuristene så skjønnheten og det positive i teknologiens utvikling, og koblet friheten sammen med denne: ”*We affirm that the worlds splendour has been enriched by a new beauty: the beauty of speed.*”¹⁰² Sett ut fra Ekelands marxistiske perspektiv virket maskinene som et hinder for friheten så lenge makten over produsjonsmidlene lå hos kapitalistene. Ideelt sett var det arbeideren som skulle være ”*herre over arbeidssituasjonen - ikke omvendt [...]: et passivt vedheng til maskinene og resultatene av sitt arbeid.*”¹⁰³ Så lenge makten ikke lå hos arbeidere fungerte maskinene som lenker som koblet arbeiderne til maskineriet.

*[...] karakteristisk for det moderne arbeidet, var at det var totalt meningslaust og absurd – ei uendelig gjentakning av dei same trøyttande rørsle. Berre frå kapitalherrane sitt synspunkt hadde arbeidet ein verdi, for dei tente seg rike på det.*¹⁰⁴

Helge Neumann innledet er en rekke artikler om forgrunnskikkelsler i norsk kunst i *Ord & Bild* i 1945 med Arne Ekeland: ”*Fra bilde til bilde går beretningene om menneskets frigjøring fra maktene og maskinene. Maktene i oss og utenom oss. Maskinene, som istedenfor å tjene menneskene er i ferd med å knuse det, gjøre det til overflødig, bringe det som offer i profitten.*”¹⁰⁵

¹⁰⁰ Hayden. *Modernismen som institution*. s. 40

¹⁰¹ Qvarnström, Gunnar. *Moderna manifest 1. Futurism och dadaism*. Almqvist & Wiksell Förlag AB, Stockholm, 1973. s. 17

¹⁰² Hulten, Pontus. *Futurism & Futurisms*. Abbeville Press Publishers, New York. 1986. s. 514

¹⁰³ Askeland, Jan. *Kunst, kamp og solidaritet. Arbeiderbevegelsen i Norge i kunst og bilder 1887-1987*. Riksgalleriet. Utstilling nr. 144 – katalog nr. 112. s. 9

¹⁰⁴ Danbolt. *Norsk kunsthistorie*. s. 289

¹⁰⁵ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 20

Fernand Léger (1881-1955) har vært betegnet som maskinkubist. I likhet med futuristene fant han skjønnhet i de mekaniske objekter. Lègers uttrykk var mer dynamisk og fargerikt enn for eksempel hos Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) og Juan Gris (1887-1927).¹⁰⁶ I *Les réalisations picturales actuelles* (1914) forklarer Lèger modernitetens nye uttrykk, og grunnen til at det kubistiske maleriet tok avstand fra klassisismens og realismens tradisjoner.¹⁰⁷

*A landscape that is crossed and divided by an automobile or an express train diminishes in descriptive value but gains in synthetic value: the windows of railway carriages and the windshields of automobiles, added to the new speed, have changed the habitual appearance of things.*¹⁰⁸

Léger mente at alle de teknologiske nyvinningene i den moderne verden viste seg i det moderne bildet blant annet som forkortninger og brutte former på grunn av farten. Ifølge Léger måtte man akseptere og realisere den moderne tidens forandringer: ”*Et kunstverk må på samme vis som andre intellektuelle manifestasjoner, være karakteristisk for sin egen tid.*”¹⁰⁹

I Ekelands skissebok fra Paris-oppholdet i 1931 finner man flere skisser influert av blant andre Picasso og Lèger (**fig. 10 og 11**). Det er et strengt geometrisk formspråk inspirert av kubismen og maskinkubismen.¹¹⁰ I maleriene *Vi arbeidsløse* (1934) (**fig. 12**) og *En mann har reist seg* (1934), og spesielt i tegningen *Figurkomposisjon* (1931) (**fig. 13**) ser vi påvirkningen fra Lègers tidlige abstraksjoner (**fig. 14**). Ekelands figurer er utført i et kubistisk formspråk, hvor deres kropper ligner på ”ovnsrørmennesker”.¹¹¹

*Nogen av de unge malere har gjort kommunismens program til sitt. Men hittil er det på andre områder enn i skildringen av norsk arbeidsliv at tendensen er kommet klarest frem. De kan nok understreke kroppsarbeidets heroiske karakter og ha en viss tilbøielighet til maskinromantikk.*¹¹²

¹⁰⁶ Hulten. *Futurism & Futurisms*. s. 500

¹⁰⁷ Hayden. *Modernismen som institution*. s. 40

¹⁰⁸ Hulten. *Futurism & Futurisms*. s. 500

¹⁰⁹ Hayden. *Modernismen som institution*. s. 41

¹¹⁰ Bjerke. *Arne Ekeland*. Galleri Kaare Berntsen 23. april – 14. mai 2005. (katalogen er uten sidetall)

¹¹¹ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 18

¹¹² Nygård-Nilssen, Arne. *På arbeid. Næringslivet i norsk kunst*. Gyldendal Norsk forlag. Oslo, 1934. s. 22

Senere i Ekelands kunstneriske produksjon går han tilbake til et geometrisk formspråk. Journalisten Peter Anker reagerte negativt på de av Ekelands bilder hvor verden besto av anonyme mennesker som var blitt oppløst for deretter å ha blitt en del av en mekanisk verden: ”Der mennesket omskapes til tannhjul i maskinerier og maskinene bygges opp til altomfattende størrelser, hvor mennesket ikke noe sted kan søke seg selv eller ensomheten.”¹¹³

Baudelaires beskrivelse av det moderne som statisk og foranderlig gav seg utslag i den moderne billedkunsten som dualistisk.¹¹⁴ I Ekelands formspråk ga modernismen utslag på flere plan. Han benytter ulike stiltrekk i samme maleri for å formulere meningsladde forskjeller,¹¹⁵ og de forskjellige stiltrekkene kan symbolisere ulike betydninger. Denne dualismen kan særlig tydes i maleriet *Kom ut i solen* (1936) (**fig. 15**), hvor to svært ulike stilistiske figurer befinner seg i samme motiv. Den ene kvinnen er malt i en surrealistisk manér med psykoanalytiske tendenser. Hun sitter naken på benk i et mørkt rom og ser ned. Mellom øynene har hun et korsfestelsesmotiv. Med den ene hånden holder hun fast i håret, mens den andre hånden holdes frem mot kvinnen som står med en fot innenfor og en fot utenfor døråpningen. Denne kvinnen er malt i et klassisistisk formspråk med referanser til Revold og Rolfsens figurtyper. Hun har på seg en kjole og holder et hageredskap i hånden. Lyset utenfor skinner inn på henne. Hennes andre hånd henger ned langs kroppen og viser en gest som kan tolkes som et tegn på at hun ber den nakne kvinnen komme ut i solen. Disse figurenes ”sinnstilstand” synliggjøres gjennom de stilartene de er malt i. ”Ekeland har gestaltet motsetningene mellom henne og kvinnen som er martret av angst i sine grublerier over kristendommen.”¹¹⁶ I tillegg speiler maleriets tema og komposisjon hverandre: ”Det vil derfor være misvisende å skille innhold og form hos kunstneren – på sitt beste er det et strukturelt forhold mellom de to faktorene som visualiseres i hans bilder.”¹¹⁷

Kubistiske tendenser

Ekelands korte periode under Axel Revold ved akademiet satte tydelige spor, men han rendyrket aldri kubismen. Tydeligst kan man se påvirkningen i den dekorative, halvkubistiske forenklingen

¹¹³ Anker, Peter. *Arne Ekeland i Kunstneres Hus*. Arbeiderbladet, 1. juni 1963. Klipparkivet NMB

¹¹⁴ Hayden. *Modernismen som institution*. s. 31

¹¹⁵ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 32

¹¹⁶ *Ibid.* s. 32

¹¹⁷ *Ibid.* s. 51

av figurer. Dessuten kan man se påvirkning når det gjelder fargebruken – som baserte seg på treklanger, varme og kalde farger, samt en fargebruk med harmoni og kontrast.¹¹⁸

I *De siste skudd* har Ekeland delt inn bildet i to deler ved hjelp av fargene. Nederste del av bildet består i hovedsak av varme farger, mens øverste del er mer kald. Det kan tenkes at fargene representerer en slags symbolikk – Ekelands treenighet befinner seg der fargene er dempet og kjølige, de representerer noe som for Ekeland forbindes med svakhet. Ruinenes dempede, monokrome fargeholdning gir inntrykk av stillhet – bylandskapet er forlatt og dødt. Forgrunnens sterke fargeholdning kan symbolisere arbeiderne som befinner seg midt i 'kampens hete'. Ekelands utopiske drømmer er sterke, og gjennom arbeidernes kampånd deltar Ekeland i revolusjonen.

Fra midten av 1920-tallet kan man se impulser fra Revoldelevene Bjarne Ness (1902-1927), Alf Rolfsen og Per Krohg hos Ekeland. Tydeligst synes påvirkningen fra Ness, med en form for nyklassisisme modifisert av kubismen, som også ble en del av det kunstneriske grunnlaget Ekeland sporadisk vendte tilbake til.¹¹⁹ I Ekelands bilde *Bryllup på Vest-Bøn* (1950-tallet) (**fig. 16**), ligger både formspråk og motiv nært til Ness sitt bilde *Musikanten* (1927) (**fig. 17**). Den dekorative flatekubismen ble bærende for hele Ekelands produksjon, og med dette sluttet han seg til det som ble oppfattet som en hovedlinje i norsk kunst fra 1890-tallet. I tillegg ser man ” *en sterk betoning av linje og flatevirkning og innordning av alle elementer under et stort samlende kompositorisk grep.*”¹²⁰

John Berger plasserer i sin studie *The success and failure of Picasso* (1965) den kubistiske estetikken i sammenheng med de forandringer som skjer i fremveksten av det moderne samfunn. I dette tilfellet er det snakk om før første verdenskrig. Da menneskene, til tross for den veldige forandringen i produksjonsforhold, livsvilkår, teknisk innovasjon og nye vitenskapelige tilnæringsmetoder, fremdeles så på moderniteten med håp.¹²¹ Berger mente at Picassos analytiske kubisme stod i samklang med modernitetens revolusjonerende potensial. Den amerikanske historikeren Eugene Lunn så på forholdet mellom kunst og samfunn i sin studie *Marxism and Modernism* (1982), og sammenlignet kubismens ulike blikkpunkter med den

¹¹⁸ Bjerke. *Erotikk og lofofiske. Arne Ekeland i Lofoten. Nordnorske bilder og bilder av Nord-Norge*. s. 101

¹¹⁹ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 12

¹²⁰ Bjerke. *Arne Ekeland. Arbeid og drøm. Jubileumsutstilling LO 100 år*. s. 4

¹²¹ Hayden. *Modernismen som institution*. s. 42

moderne tilværelsens eksistensielle og sosiale forhold. Baudelaires definisjon av moderniteten gjelder også for den kubistiske kunsten, hvor de eksistensielle forholdene inngår i den moderne tilværelsens motsetningfulle flyktighet og fragmentasering. Modernitetens oppløsning av subjektet, samt dets avhumanisering og fremmedgjøring kan sammenlignes med kubismens oppløsning av objektet.¹²²

*With cubism, modern art and modern science – freed of nineteenth-century positivism – draw together. The cubist juxtaposition and dynamic collision of different angles and moments in space and time suggest [...] the relativistic abandonment of the fixed and absolute truths, or a monolithic objective order seen from a stationary point outside the observer.*¹²³

Ekeland benyttet seg av en forenkling av billedflaten, samt en stilisering av figurenes individualitet gjennom bruk av 'fasett-kubismen'. I årene rundt tilblivelsen av *De siste skudd* var 'fasett-kubismen' en gjentagende tendens. Tar man sitatet ovenfor i betraktning, kan man se på Ekelands oppløsning av formen som en fordreining av virkeligheten. Ved å bruke ulike perspektiv på et objekt kan man se andre sider av samme objekt. Slik kunne Ekeland forestille seg en annen verden gjennom *De siste skudd*.

6.2. Fra humanisme til sosialistisk realisme

Gjenoppblomstringen av humanismen på 1800-tallet hadde mye å si for kommunismens ideer om det likestilte samfunn. Det var et ønske om å bryte opp med det gamle styresettet, og gi arbeiderne bedre rettigheter og verdsettelse i samfunnet. Man hadde et sterkt behov for løsrivelse fra penger og kapital:

*Money is the universal, self-constituted value of all things. Hence it has robbed the whole world, the human world as well as nature, of its proper value. Money is the alienated essence of man's labour and life, and this alien essence dominates him as he worships it.*¹²⁴

¹²² Hayden. *Modernismen som institusjon*. s. 42

¹²³ Patterson, Jody. *The art of Swinging Left in the 1930s: Modernism, realism and the Politics of the Left in Murals of Stuart Davis*. Art history; Journal of the association of art historians. Årgang 33, nr 1. 2010. s. 105. Sitat fra Louis Aragon: *Pour un Réalisme Socialiste*, Paris 1935.

¹²⁴ Singer, Peter. *Marx. A very short introduction*. Oxford University Press. 2000. s. 27

I sitatet har Marx byttet ut ordet “God” med “Money”. Dermed er det hellige og religiøse, blitt ersatt med et konkret, verdslig objekt – og det som er hellig vil bli verdslig. Marx gir en beskrivelse av det moderne borgerlige samfunn, som til slutt *melts into air*.¹²⁵

*All that is solid melts into air, and all that is holy is profaned, and men at last is forced to face with the sober senses the real conditions of their lives and their relations with their fellow men.*¹²⁶

I følge Marshall Berman representerer sitatet den modernistiske kulturens dypeste innsikt, samtidig som den bringer frem dens essensielle motsetningsforhold.

Forholdet mellom kunst og politikk var gjenstand for en intens diskusjon på 1920-30-tallet og det var sterke motsetninger mellom samfunnets klasser: ”For Ekeland var forholdet mellom kunst og politikk slett ikke uproblematisk. Han kunne gi uttrykk både for selvforakt og selvbefredelse i sitt forhold til proletaren.”¹²⁷ Gjennom hele sitt liv viste Ekeland en sterk klassesolidaritet, som også kunne virke som en form for selvjustis. Hver gang Ekeland følte at han var i ferd med å slippe taket på det revolusjonære budskap og gi seg hen til innadvent fabulering, måtte han hente inn igjen både seg selv og sin kunst. Han måtte ”finne tilbake til røttene for sitt samfunnssyn og enkeltindividets rolle ut fra den marxistiske forståelse av samfunnet.”¹²⁸

Det er vanlig å plassere den sosialt engasjerte kunsten fra norsk mellomkrigstid i sammenheng med naturalismens fremvekst på slutten av 1800-tallet. Naturalismen som kunstnerisk og kulturpolitisk bevegelse hadde sin tilknytning til politiske forhold i Europa. Retningen hadde som mål å fremstille virkeligheten slik den faktisk var, og ikke slik man nødvendigvis ønsket den skulle være.

Den naturalistiske grupperingen i Norge var et resultat av de mange økonomiske og sosiale forandringene som kom i etterkant av industrialiseringen på midten av 1800-tallet. Arbeiderklassen vokste frem og man fikk en konsentrert menneskemasse i byene med fattigdom. Fagforeningene var enda ikke dannet og arbeiderklassen var som regel rettsløse. Rikdom og

¹²⁵ Berman, Marshall. *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. s. 89

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 20

¹²⁸ Ibid.

makt tilhørte borgerskapet – en liten del av befolkningen, og klasseskillet var tydelig og brutalt. Med naturalismen som kunstnerisk uttrykk kan det nevnes Theodor Kittelsens (1857-1914) maleri *Streik* (1879) og Christian Krohgs (1852-1925) *Albertine i politilægens venterom* (1886-87). Førstnevntes maleri kan sees som et av de tidligste eksemplene på tendenskunst i Norge. Harald Rue karakteriserte *Streik* som det ”første verk hvor et sosialistisk syn har fått full kunstnerisk form”¹²⁹

Man kan si at Ekeland var naturalist når det gjaldt det hans syn på arbeid og arbeider. Han prøvde ikke å forherlige arbeiderens situasjon. Han fremstilte arbeideren som undertrykket av maskin og kapital. Ekeland vekslet mellom en naturalistisk virkelighetsbetrivelse og et fremsyn inspirert av marxistisk utopi.

Det var først på 1930-tallet at kunstnere begynte å utvikle en kunst som direkte solidariserer seg med arbeiderbevegelsens målsetninger. Mange unge kunstnere i både Europa og Norge gjennomgikk i denne perioden en sterk politisk radikaliserings i en sosialistisk og marxistisk retning.¹³⁰ Dette var de politiske ettervirkningene i en anspent tid etter første verdenskrig, den russiske revolusjonen og de økonomiske nedgangstidene – samt fascismens og arbeiderbevegelsens fremvekst.¹³¹ ”I billedkunsten ble nå arbeiderbevegelsen framstilt som en drivkraft i samfunnet og som bar i seg krefter og perspektivet som skulle frigjøre mennesket fra sosial urettferdighet.”¹³² Denne utviklingen begynte med Munch, en kunstner Ekeland bør sies å ha vært inspirert av i sine yngre år.¹³³ Munch sympatiserte med sosialismen, og hans arbeidermotiv viser en optimistisk og kraftfull skildring av arbeiderklassen hvor samspillet mellom arbeidsredskaper og arbeiderens kraftanstrengelser hylles: ”I arbeideren inkarneres det nye og moderne menneskets urkrefter, arbeideren er stolt, høgreist med skrevende bein som formelig oser av selvsikkerhet og styrke.”¹³⁴ (fig. 18)

¹²⁹ Askeland. *Kunst, kamp og solidaritet. Arbeiderbevegelsen i Norge i kunst og bilder 1887-1987*. s. 6

¹³⁰ Ibid. s. 9

¹³¹ Kari. J Brandtzæg. *Henrik Sørensen og Willi Midelfart: Kunst og kulturformidling mellom Sovjet og Norge på 1930-tallet*. Kunst og kultur nr 3, 2006.

¹³² Askeland. *Kunst, kamp og solidaritet. Arbeiderbevegelsen i Norge i kunst og bilder 1887-1987*. s. 9

¹³³ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 12

¹³⁴ Askeland. *Kunst, kamp og solidaritet. Arbeiderbevegelsen i Norge i kunst og bilder 1887-1987*. s. 9

I bibelhistorien har arbeidet vært en del av menneskets historie siden Adam og Eva ble forvist fra Edens have. Ifølge Moseboken var arbeidet en straff for syndefallet.¹³⁵ ”His [Adam] punishment was to toil thereafter in the fields for his daily bread until he died.”¹³⁶ Nygård-Nilssen påpeker imidlertid i boken *På arbeid- Næringslivet i norsk kunst* at: ”[...] det inngår i mange nåtidsmenneskers livsoppfatning at innholdet og meningen i livet ligger i arbeidet.” I sine undersøkelser av arbeidermotiver, konkluderer Nygård-Nilssen med at bilder, hvor motivet vier sin oppmerksomhet mot arbeidet, er sjeldne frem til nyere tid. Det var først på 1900-tallet at arbeidet ble et sentralt motiv. Han trekker spesielt frem Revoldelevne og Revolds fresker i Bergen Børs som dem som viet arbeidslivsmotivet interesse.¹³⁷ *At en slåmaskin kan utnyttes kunstnerisk, har Revold vist i sitt billede av et oversjøisk åkerbruk i Bergen Børs.*¹³⁸

*Hvem bygde Theben med de sju portene? Historiebøker nevner navnet på konger. Var det de som bar de svære steinblokkene?*¹³⁹

I de av Ekelands arbeidermotiver, hvor arbeideren er hovedmotivet, blir han fremstilt som stolt og heroisk, ofte i et kubistisk preg. Eksempel: *Bygningsarbeider* (1939) (**fig. 19**), *Sommer på byggeplassen* (1960-tallet) og *Broen til melkeveien* (1960) (**fig. 29**). I bilder hvor arbeideren er i samme motiv som Ekelands treenighet, er arbeideren fremstilt som underdanig og med bøyd hode. Eksempelvis *Se, vi står på trappene* (1939), *Menneskekjøperen* (1963) og *Søndag ved fabrikken* (1939) (**fig. 21**) I sistnevnte er arbeiderne lenket sammen med en lang fotlenke. I *De siste skudd* er derimot rollene byttet om. Her har arbeiderne bygget opp et tårn av desperasjon, og de er ferd med å bryte ut av lenkene og seire over Ekelands treenighet.

Det hersket en stor interesse for den nye Sovjetunionen på denne tiden. I Norge var det spesielt i det kulturradikale miljøet at dette kom til uttrykk. Man kunne se påvirkningen i både teater, film, litteratur og kunst.¹⁴⁰ I 1933 reiste Henrik Sørensen og Willi Midelfart sammen med en delegasjon fra Skandinavia til Sovjet. De unge kunstnerne hadde høye forventninger til utstillingen *Sovjetisk kunst i 15 år (Khudozjniki RSFSR za let, 1917-1932)*, som ble arrangert i

¹³⁵ Nygård-Nilssen. *På arbeid. Næringslivet i norsk kunst*. s. 1

¹³⁶ Hall. *Dictionary of subjects and symbols in art*. s. 5

¹³⁷ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 20

¹³⁸ Nygård-Nilssen. *På arbeid. Næringslivet i norsk kunst*. s. 62

¹³⁹ Askeland. *Kunst, kamp og solidaritet. Arbeiderbevegelsen i Norge i kunst og bilder 1887-1987*. Fra Berthold Brecht *Spørsmål fra en lesende arbeider*. s. 2

¹⁴⁰ Hovdenakk. *Arne Ekeland. Et 100-års jubileum*. s. 9

forbindelse med 15-årsjubileet for Oktoberrevolusjonen i 1917. I 1932 hadde imidlertid den sosiale realismen blitt realisert som et dogme i Sovjet på bakgrunn av Stalins politiske innstramminger. Allerede i 1930 hadde Stalin avskaffet alle de motstridende grupperinger og samlet dem i ”*Unionen av Sovjetiske kunstnere*”. Utstillingen *Sovjetisk kunst i 15 år* representerte med dette et paradigmeskifte som besto i å vise regimets forkjærlighet for et figurativt og realistisk formspråk. Partiets ledelse hadde lenge prøvd å motarbeide det de kalte en ”formalistisk orientert” kunst, og i forkant av utstillingen hadde regimet foretatt utrenskninger av blant annet surrealistisk kunst og den russiske avantgardens konstruktivism og suprematisme.¹⁴¹

Great works of art are only great because they are accessible and comprehensible to everyone.
(Lev Tolstoy)¹⁴²

I følge Kari J. Brandtzæg, som forsket på kunst og kulturformidlingen mellom Sovjet og Norge på 1930-tallet, var det i møtet med den realistiske kunsten at Lenin opplevde den storheten og lettfatteligheten han mente kunne brukes til samfunnets fordel. ”[...] selv Lenin hadde problemer med å begripe den russiske avant-garden.”¹⁴³ Deres mål var å skape en kunst for massene hvor man gjennom en opphøyethet av arbeideren skulle bygge opp kommunismens ideologi. ”Den sosialistiske realismen var nå i ferd med å bli den eneste kunstneriske metode.”¹⁴⁴ På midten av 30-tallet kunne man se en tydelig forandring i formspråket, spesielt i måten arbeideren ble framstilt på. Arbeideren, som tidligere hadde blitt framstilt som et offer, skulle nå gjenspeiles som skaperen av en ny tid. Både arbeideren og arbeidet ble idealisert.¹⁴⁵ ”Over hele Sovjetunionen ble kunstnere nå oppmuntret til å arbeide i et lett tilgjengelig realistisk formspråk som bygget opp under kommunismens idealer og fremtidsvisjoner som et lykkelig, klasseløst samfunn.”¹⁴⁶ Naturalismen var nå blitt erstattet med en ideologisk fremstilling, der arbeidet ble en del av Sovjet-regimets propaganda.

¹⁴¹ Brandtzæg. *Henrik Sørensen og Willi Midelfart: Kunst og kulturformidling mellom Sovjet og Norge på 1930-tallet*. s. 170-171

¹⁴² Elliott, David. *New worlds. Russian art and society 1900-1937*. Thames and Hudson, London 1986. s. 8

¹⁴³ Brandtzæg. *Henrik Sørensen og Willi Midelfart: Kunst og kulturformidling mellom Sovjet og Norge på 1930-tallet*. s. 171

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid. s. 172

¹⁴⁶ Ibid.

*Naturalism was seen as that which merely reproduced the flat external appearance of reality with a certain static quality, whereas realism – in the Marxist tradition, for example – was that method and that intention which went below this surface to the... dynamic reality.*¹⁴⁷

Noe forenklet beskrevet var den politiske situasjonen i Norge var på denne tiden splittet og markert av to ytterpunkt, de borgerlige og øvre middelklasse på den ene siden og arbeiderne og arbeiderbevegelsene på den andre siden. Arbeiderbevegelsene hadde sterke sosialistiske og revolusjonære trekk, og klassekampen var fremtredende. Sosialistisk kulturfront ble dannet i 1935 med det formål å samle arbeidere, intellektuelle og kunstnere med samme politiske engasjement. Psykoanalysen var også en del av gruppens idegrunnlag.¹⁴⁸ Gruppens malegruppe samlet muligens storparten av mellomkrigstidens viktigste, yngre kunstnere.¹⁴⁹ Samme år som gruppen ble dannet etablerte de en studiesirkel for billedkunstnere i Marx økonomiske lære, som snart gikk sammen med Sosialistisk kulturfront.¹⁵⁰ Studiesirkelen var den første faggruppen i organisasjonen. I oktober samme år slapp gruppen sitt første nummer av tidsskriftet *Kamp og Kultur* under parolen: ”*Kamp og Kultur er et uavhengig tidsskrift på sosialistisk grunn og vil planmessig prøve å bidra til å utvikle en marxistisk litteraturkritikk med støtte i samfunnsvitenskapene og psykoanalysen*”.¹⁵¹ Blant medlemmene i gruppen var Kai Fjell, Carl von Hanno (1901-1953), Ørnulf Bast (1907-1974), Reidar Aulie (1904-1977), Henrik Sørensen og Willi Middelfart.¹⁵² Det er usikkert om Ekeland var med i denne gruppen, selv om han på et tidspunkt skal ha deltatt i marxistiske studiesirkler. Bast og, spesielt Fjell var personlige venner av Ekeland, som videreformidlet aktuelle kulturelle og politiske tema og hendelser. I disse årene kan man gjennom Ekelands og Fjells kunst se hvor tett de stod både tematisk og stilmessig.

Det var ikke før på slutten av 1950-tallet at Ekeland utforsket et sosialrealistisk uttrykk. Ifølge Ole Henrik Moe var det sovjetrussernes idealistiske tro på en lik fordeling av samfunnsgodene Ekeland hadde respekt for i den sosialrealistiske forbindelse.¹⁵³ Ekeland regnes som en av de

¹⁴⁷ Patterson. *The art of Swinging Left in the 1930s: Modernism, realism and the Politics of the Left in Murals of Stuart Davis*. s. 103. Sitatet er hentet fra 'A lecture on realism' av Raymond Williams, en artikkel fra 'Film theory'. Routledge, London 2004

¹⁴⁸ Boym, Per Bjarne. *Malarkunsten og arbeidarrørsla i Noreg i mellomkrigstida – Fremveksten av det såkalla "tendensmaleriet" og utviklinga av ei sosialistisk kunstrørsla med hovudvekt på Reidar Aulie og Willi Midelfart*. Hovedoppgave i kunsthistorie - Universitetet i Bergen. s. 87

¹⁴⁹ Lund, Kathline. *Kulturfront med nyanser. Omkring en tegning av Kai Fjell*. Kunst og kultur nr. 1. 2010. s. 35

¹⁵⁰ Ibid. s. 26

¹⁵¹ Boym. *Malarkunsten og arbeidarrørsla i Noreg i mellomkrigstida*. s. 87

¹⁵² Sosialistisk kulturfront smalegruppe kan ha hatt så mange som 40 medlemmer.

¹⁵³ Moe. *Arne Ekeland – monumentalkunstneren*. s. 7

¹⁵³ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 12

kunstnerne som viderutviklet 'kamplinen' innenfor tendenskunsten. Det var oftest kunstnere som sympatiserte med kommunismen som fortsatte denne 'linjen'.

*Arne Ekelands billedspråk hadde utviklet seg under innflytelse fra surrealismen, psykoanalysen og marxismen. [...] Han legger ikke så stor vekt på det agitatoriske i sin kunst, men er mest opptatt av å vise fram sammenhengene og årsakene til undertrykkelse, krig, klassekamp og revolusjon.*¹⁵⁴

Siden Ekeland var en kunstner som ønsket å formidle sitt politiske ståsted som Marxist, ville det forventes flere likheter til den kommunistiske kunsten som var gjeldene i Sovjet. Den sosiale realismen hadde imidlertid ikke spillerom for fantasien, slik at den dreide seg mer om restriksjoner enn kunstnerisk frihet, og en av grunnene til at Ekelands bilder ikke passer inn i en propagandisk kunst er motivenes flertydighet.¹⁵⁵ Til tross for dette ser vi at Ekeland benytter seg av et figurativt formspråk i en tid da abstraksjonen stod sterkt i fokus. ”Den platte sovjetiske form for sosialrealisme byr ham [Ekeland] imot. Han har like lite å hente der som i den rene abstraksjon.”¹⁵⁶ Det tidligere nevnte verket, *Dua flyr*, regnes for øvrig for å være hovedverket innen Ekelands utprøving av den sosialistisk realismen, som han eksperimenterte med i en periode på 1950- tallet.¹⁵⁷

6.3. Arbeidere i alle land, foren eder!

*Ekeland er en ensom kunstner som i sin isolasjon gjør et gigantisk forsøk på å skape en marxistisk 'billedbibel'.*¹⁵⁸

Tidlig kristen kunst ble i all hovedsak brukt som formidling av bibelens budskap. Dette budskapet skulle være tilgjengelig for alle. Det var derfor viktig å benytte et billespråk som på en enkel og forståelig måte kunne tolkes av folk flest. Den tidlig kristne kunsten har en opparbeidet konvensjonell ikonografi som er lett tilgjengelig. Denne ikonografien kan også være omformelig til kommunismen, som man ser i *De siste skudd*.

*En side var knyttet til ønsket om å kommunisere, og gjennom å ta opp en innarbeidet ikonografi kunne [Ekeland] få kontakt med et bredt publikum som stort sett bare hadde et forhold til de bildene de kjente gjennom undervisning i bibelhistorien.*¹⁵⁹

¹⁵⁴ Askeland. *Kunst, kamp og solidaritet. Arbeiderbevegelsen i Norge i kunst og bilder 1887-1987*. s. 25

¹⁵⁵ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 31

¹⁵⁶ Moe. *Arne Ekeland – monumentalkunstneren*. s. 7

¹⁵⁷ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 64

¹⁵⁸ Ellingsen. *En ensom symbolist*.

Ved å benytte kristen symbolikk overførte Ekeland en ikonografi til kunsten sin som var tilgjengelig for folk flest, med et ønske om å nå ut med sitt kommunistiske budskap.

*Sett på bakgrunn av hans ideologiske overbevisning, kunne han legitimere sin interesse for motivkretsen gjennom å hen vise til forestillingen om kristendommen i sin opprinnelige form som en slags urkommunisme, hvor det å dyrke fellesskapet og enkle, basale verdier sto sentralt: Alle mennesker bør ha krav på sitt daglige brød. Gjennom sine mange tolkninger av måltidstemaet på 1930-tallet tar Ekeland et konvensjonelt kristent motiv og verdsliggjør det. På samme tid kan kunstneren håpe på at noe av symbolkraften i den opprinnelige sammenheng og funksjon hefter ved motivet over i den profane sammenheng.*¹⁶⁰

Ekelands bruk av religiøse motiver var i tillegg inspirert av Axel Revold, hvis tidlige bilder ofte hadde religiøse tema. En av Ekelands inspirasjonskilder var Revolds hovedverk fra slutten av 1920-tallet, *Kristi Bergpreken (fig. 22 og 23)*. ”Hans [Ekeland] legitimering av bruken av disse temaene lå ikke i det religiøse aspektet, men ved at de fremsto som skildringer av et kollektiv: Kristus med sin flokk av disipler utgjorde et forbilledlig kollektiv.” Kristus måltid med disiplene representerte for Ekeland urkommunismen.¹⁶¹

Gjennom store deler av Ekelands kunstneriske produksjon kan man finne gjentagende konvensjonelle symboler. Mange av disse elementene er påvirket av den klassiske kunsten, men man finner også mange av Ekelands egne ’marxistiske’ symboler; *verktøy, tannhjul, kopp og matboks*. Dette er objekter som kan settes sammenheng med en arbeidsdag på fabrikken. Kaffekopp og nistepakke, et daglig rituale i en fabrikk – eller industriarbeiders jobb. Det er det kjente og nære man finner i disse objektene. Oppvokst i fabrikklandskap med en far som var sterkt engasjert i arbeiderbevegelsen og fagforeninger, er dette sannheter for Ekeland. Over en kopp kaffe og en brødslike skapes det sosiale på en arbeidsplass. Bånd knyttes og krefter samles. Gjennom arbeidsredskaper blir arbeidet utført, og ved hjelp av tannhjulet går maskinene rundt. For Ekeland kan det virke som tannhjulet har en så stor kraft, at nettopp dette får samfunnet til å gå rundt. Ekeland har laget flere bilder hvor tannhjulets former utgjør den maleriske effekten, blant andre *Broen til melkeveien*. Alle disse redskapene brukes for å bygge opp samfunnet og

¹⁵⁹ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 12

¹⁶⁰ Ibid. s. 12-13

¹⁶¹ Bjerke. *Erotikk og lofotfiske. Arne Ekeland i Lofoten. Nordnorske bilder og bilder av Nord-Norge*. s. 101

symboliserer vekst og næring. De symboliserer mennesket. Uten arbeideren hadde samfunnet stoppet opp.

For arbeiderklassen hadde flere av Marx sine verker, men særlig *Kapitalen*, bibelsk status. Om dette også gjaldt for Ekeland vites ikke med sikkerhet.¹⁶² I flere av sine motiver har Ekeland med røde bøker, som kan symbolisere *Kapitalen*. I *Frihetens søstre* (1956) (**fig. 24**) som befinner seg i Stortinget, blir de røde bøkene brukt som en slags brobygger mellom europeere og afrikanere.¹⁶³ Til høyre i nedre billedkant møtes to menneskegrupper som tar hverandre i hendene og klemmer hverandre. Både den europeiske og den afrikanske gruppen bærer på hvert sitt eksemplar av boken, som med sin klare rødfarge blir fremtredende i menneskemengden. Den røde boken skaper i denne sammenheng en relasjon mellom menneskene til tross for motsetninger mellom samfunn, kultur og hudfarge. Bøkene representerer marxismens ideologi og kan fungere på samme måte som bibelen, som ledd i en type misjonsarbeid. Der *Bibelen* skulle representere kristendommen, overfører Ekeland dette symbolet til sin egen agenda.

Et annet eksempel er bildet *Historien II* (1950) (**fig. 25**), hvor en far i arbeidsklær viser sin sønn marxismens skrifter i form av en rød bok, liggende på jorden foran dem. Marxismens ideologi skinner bokstavelig talt ut fra boken og lyser opp ansiktene i ett ellers ganske så mørkt bilde, ikke ulikt måten det gudommelige lys utstråles fra Maria med Kristusbarnet i renessansens malerier.¹⁶⁴ Dette maleriet er et av få verker der Ekeland prøver ut en sosialrealistisk stil.

Sovjetunionens riksvåpen ble et forbilde for de fleste kommunistiske stater i perioden rundt andre verdenskrig. Riksvåpenet ble utformet i 1923 og framstiller en sigd og en hammer på en jordklode innhyllet i solstråler og innrammet av kornaks, med inskripsjon av Marx ordtak ”*Arbeidere i alle land, foren dere!*”¹⁶⁵ Likeledes består Vietnams riksvåpen av både kornaks og tannhjul, som henholdsvis skal symbolisere bøndene og arbeiderne. Begge disse symbolene ser man gå igjen i gjentatte av Ekelands malerier. For Ekeland er det nærliggende at kornaksen og tannhjulet representerte det han selv sto for. I 1937 ses kornakset i den første versjonen av *Frihetens søstre*. I den andre versjonen av *Frihetens søstre* (1956) ser man kornakset bre seg

¹⁶² Rio, Eduardo del. *Marx for begynnere*. Norsk oversettelse av Truls Wyller 1981. Brancan Forlag. s. 34

¹⁶³ I *Frihetens søstre* fra 1937, utkast til Rådhuskonkuransen, var ikke de røde bøkene en del av motivet.

¹⁶⁴ Flor, Harald. *Arne Ekeland og Sovjetkunsten*. Kunst og Kultur nr. 2, 2003. s 133

¹⁶⁵ Tilgjengelig fra Wikipedia.org. Sovjetunionens riksvåpen: http://no.wikipedia.org/wiki/Sovjetunionens_v%C3%A5pen

bakover i landskapet. I *De siste skudd* strekker to barn seg på tå mot kornaksen, og kan symbolisere at barna strekker seg mot kommunismens ideologi. I bildet *Høst* (1980-tall) (**fig. 26**) er kornakset representert på ny. En kvinne i kledd draperi går i en kornåker, fremoverlent med en bunke kornaks i armene, som om hun blir blåst fremover av vinden, Hun har øynene lukket og ser bedrøvet ut. Kornstråene vaier i vinden. I en uttullet og udatert tegning ser vi at den samme kvinnen fra *Høst*, går sammen med en gammel dame i kornåkeren (**fig. 27**). På et senere tidspunkt i livet innså Ekeland at kommunisen ikke hadde ført frem som han ønsket. Dette bildet kan symbolisere at Ekeland hadde innsett at kommunismen hadde tapt. Høsten 1935 skriver Henrik Sørensen: ”Kornakset.. kornneket.. Kunne det ikke bli gullnøkkelen til det nye mønsteret tiden roper på”. Sørensen henviser til Willy Midelfarts opptatthet omkring kornakset i perioden 1936/37. Etter Per Bjarne Boyms mening er Sørensen i omtalen av kornakset, inne på landskapet som et selvstendig symbol.¹⁶⁶

I maleriet *Prosesjonen* (1940) (**fig. 28**) finnes den samme kirkekonstruksjonen som i *De siste skudd*. Skjermet av et voldsomt fjellandskap ser man fire høyreiste personer, noen i kledd draperier, en med pipe i munnen, og en med et kors rundt halsen. Nedenfor dem går to barn og bærer en bære mellom seg. På bæren står to miniatyrfigurer med hendene bakbundet. I stedet for hoder har de kirker som er lenket sammen mellom dem. På fjellhyller i landskapet ser vi typiske fabrikkbygninger med høye piper.

Stilistisk sett finner man ikke røtter fra Sovjets kommunistiske kunstuttrykk hos Ekeland, foruten de nevnte bilder fra 1950-tallet. Man kan se enkelte elementer fra den typiske arbeiderklasses tematikken, arbeidere i industriområder og bønder i kornåkeren. Muligens står kornneket og arbeideren for en slags sovjetisk/ marxistisk ikonografi, men dette er ikke nødvendigvis en direkte påvirkning, snarere en generell tendens i tiden. Den marxistiske ikonografien som Ekeland opererer med er ikke særlig fremtredende i sovjetisk kunst.

Ekeland utviklet på 1960, 70 og 80-tallet ulike stiluttrykk. Han var i disse periodene ikke fullt så preget av marxismen som i slutten av 1930-årene og under andre verdenskrig. Med dette menes at han gikk bort fra, eller tok en pause fra de typiske konvensjonelle tegnene som vi finner i *De siste skudd* og *Frihetens søstre*. Han tar opp nye symboler som han utforsker videre i de ulike

¹⁶⁶ Boym. *Malarkunsten og arbeidarrørsla i Norge i mellomkrigstida*. 1974. s. 82

stilistiske periodene, og i en lengre periode i 1960-årene utforsket han et ornamentalt/psykedelisk formspråk.

I 1980 årene gikk Ekeland tilbake til tematikken og ikonografien som preget bildene fra 30-40 årene. Arbeidernes klassekamp og drømmen om revolusjon og utopi. Maleriet *Før avreise* (1984) (**fig. 29**) kan leses som en etterkommer av *De siste skudd*. Arbeiderne har seiret og de lever i et utopisk paradys der alle er nakne og likestilte. Ekelands ”marxistiske ikonografi” kommer også tilbake her: Tannhjulet, kaffekoppen og arbeidsredskapene. Vi ser også en scene hvor to mennesker sitter ved et bord med hvit duk og forskjellig servise og et fat med oppskåret brød. De sitter under en arkitektonisk konstruksjon. Denne scenen skaper assosiasjoner til *Det siste måltid*, og tar man tittelen på maleriet i betraktning er det mulig dette nettopp er et siste måltid. Landskapet er også i slekt med det vi ser i *De siste skudd*: broen, vannet og de små bygningene i bakgrunnen. Ekeland har også gått tilbake til den halvkubistiske måten å dele opp landskapet på.

6.4.En modernistisk manierist eller en ekspressiv manér?

Ved enkelte elementer i *De siste skudd* benytter Ekeland seg av et form- og stilspråk som er tolket inn i en surrealistisk kontekst. De samme elementene kan videre sammenlignes med manierismen, som var gjeldende i Italia på 1500-tallet. Ekspresjonistiske aspekter ved motivet kan bli sett i lys av manierismen på bakgrunn av stilenes uttrykksbehov. Formålet med kapittelet er å trekke inn generelle manieristisk tendenser for å vise hvordan man kan se disse i enkelte elementer i *De siste skudd*.

Begrepet maniersme er avledet av det italienske ordet *maniera*, som igjen stammer fra ordet *mano* som betyr hånd. Manierisme betyr altså håndlag, eller manér.¹⁶⁷ *Maniera* ble i tidlig italiensk kunsthistorisk bruk deskriptivt og verdinøytralt for å beskrive en periode, eller en persons stil. Eksempelvis snakker Cennino Cennini (1370-1440) om Giottos *maniera*. På 1500-tallet bruker den italienske kunsthistorikeren Giorgio Vasari (1511-1574) begrepet både

¹⁶⁷ Sørensen, Bodil. *Noen hovedtrekk i manieristisk maleri på 1500-tallet i Italia*. Kunst og Kultur, 1995. s. 257-259

deskriptivt og normativt. ”I det siste tilfellet blir det nærmest brukt i betydningen ´stilig´: enten har en kunstner maniera, eller så har han det ikke.”¹⁶⁸

Manierismen strekker seg i perioden mellom renessansen og barokken i Italia, altså fra ca 1520 til ca 1600. Som stil begynte manierismen å gjøre seg synlig allerede i Michelangelos (1475-1564) kunstnerskap i renessansens klassisisme. Allerede i 1504 så man de første manieristiske tendensene: ”[...]den virtuose fremstillingen av det menneskelige legeme i bevegelse.”¹⁶⁹ Renaissance når sitt høydepunkt med Michelangelos kunst og hans perfektjon av den menneskelige anatomien.

*It lies in the nature of this conception of the gradual unfolding of an ideal that it must come to stop once perfection is reached.*¹⁷⁰

Samtidig som Michelangelo og Raphael (1483-1520) perfektjonerte kunsten, gikk de også gått et skritt videre. I *Dommedagsfresken* (1534-41) i *Det Sixtinske kapell* har Michelangelos perfektjonisme begynt å gå i motsatt retning. Kroppenes muskler sprenger sine egne grenser.¹⁷¹ Denne ekspressive måten å fremstille menneskekroppen på, og hvordan former og bevegelser ble uttrykt, fikk stor betydning for utviklingen av den nye stilen, da det er dette manieristene tar tak i og bruker som inspirasjonskilde for en videreføring og overdrivelse av naturen.¹⁷² Manierismen kan også sees som en kommentar og reaksjon på Michelangelos perfektjonisme.

De ulike områdene i Italia var i forskjellige stadier av utvikling og ble berørt av forskjellige politiske kriser, noe som gjenspeiles i ulike manieristiske uttrykksformene.¹⁷³ Felles for de ulike manieristiske uttrykkene og stadige forandring, er at de må sees i lys av periodens uroligheter: Den spanske invasjonen, `Plyndringen av Roma` i 1527, og reformasjon og mot-reformasjon i den Romerske kirken, hvor det ble dannet grunnlag for moralsk og åndelig frihet. Videre fulgte en streng innskjerping av dette som følge av Trentkonsilet i 1545.

¹⁶⁸ Sørensen. *Noen hovedtrekk i manieristisk maleri på 1500-tallet i Italia* s. 259

¹⁶⁹ Ibid. s. 266. Sørensen har valgt å begrense sin undersøkelse av manierismen ved å kun ta for seg utviklingen i Roma og Firenze. Ekeland var ikke i Roma før etter tilblivelsen av *De siste skudd*, derfor fokuseres det, i tillegg til en generell utvikling, i hovedsak på manierismens utvikling i Firenze.

¹⁷⁰ Gombrich, Ernst H. *Norm and form. Studies in the art of the Renaissance*. Phaidon, Oxford. 1985. s. 100

¹⁷¹ Sørensen. *Noen hovedtrekk i manieristisk maleri på 1500-tallet i Italia* s. 266

¹⁷² Hall, Marcia B. *Mannerism and Counter-reformation. Color and Meaning. Practice and theory in Renaissance painting*. Cambridge University Press. 1992. s. 149

¹⁷³ Blunt, Anthony. *Artistic theory in Italy 1450-1600*. Oxford University press, 1962. s. 103

I manierismens første periode var Jacopo da Pontormo (1494-1557) og Rosso Fiorentino (1494-1540), som virket i Firenze, viktig i dens utvikling. Begge kunstnerne søkte etter et ekspresivt formspråk som utfordret det klassiske. Deres stil ble senere betegnet som anti-klassisk, selv om stilen bygget videre på høyrenessansens prinsipper.¹⁷⁴ Pontormo søkte det ekspressive i bildene sine gjennom et komplekst og særpreget formspråk, samtidig som de også viste en følsomhet gjennom figurenes grasiøse, svungne linjer.¹⁷⁵ Rosso brøt også tidlig i perioden helt med det klassiske: ”Med sine kantede, nesten karikaturaktige figurer, grelle farger, uvirkelig lys og voldsomme ekspressivitet utgjør [...] en enda krassere kontrast til høyrenessansens stil[...].”¹⁷⁶ Andre manieristiske tendenser var det ekspressive uttrykket, som motarbeidet både disiplin og harmoni. Billedelementer ble satt opp mot hverandre, og en mangetydig billedstruktur resulterte i at figurers størrelsesforhold innad i et motiv varierte. Typisk for manieristiske figurer var at de var langstrakte, med kroppsdelene som brøt med hverandres fysikk, samt at kroppene vridde seg i to eller tre retninger på samme tid: ”[...] det skjønnhetsideal de representerer kan ikke måles med realistiske mål.”¹⁷⁷ Videre kan figurenes anatomi betegnes som surrealistiske, ved at unormalt store muskler nærmest sprenge, til og med muskler som ikke eksisterte. ”For Vasari the nude was simply the unit in a jig-saw puzzle, to be twisted and fitted into a decorative scheme.”¹⁷⁸ Et annet manieristisk trekk var at det arkitektoniske rommet ofte ble manipulert, slik at det forekom en uabrutt bevegelse innover i bildet.¹⁷⁹

I *De siste skudd* er det særlig ”mennesketårnet” som har et manieristisk preg. Figurer flettes sammen oppover i bildet uten at man klarer å plassere de enkeltes figurers armer og bein. Kroppene er forvridde og ansiktene viser sterkt engasjement. Figurenes knyttede never og muskuløse overarmer forsterker deres følelser. Figuren nede i høyre hjørne svever over bakken, med kraftige ben bøyd bakover. Gjennom en størrelseskontrast av kompositoriske elementer skaper Ekeland et dypt perspektiv bakover i landskapet.

I enkelte av Ekelands mer surrealistiske og psykoanalytiske malerier virker figurene også manieristisk. Dette kommer spesielt tydelig frem i *Mor og barn*. I motsetning til manierismens

¹⁷⁴ Sørensen. *Noen hovedtrekk i manieristisk maleri på 1500-tallet i Italia*. s. 266-277

¹⁷⁵ Ibid. s. 267

¹⁷⁶ Ibid. s. 268

¹⁷⁷ Ibid. s. 268-269

¹⁷⁸ Blunt. *Artistic theory in Italy 1450-1600*. s. 92

¹⁷⁹ Sørensen. *Noen hovedtrekk i manieristisk maleri på 1500-tallet i Italia*. s. 269

voldsomme bruk av muskler, er noen av figurene i dette maleriet nærmest avmagret – ribbein, rygg og bekken er fremskutt. Kroppene er enten svevende eller krummet, og de har alle unormalt lange lemmer. Den svende figuren til venstre har tre legger.

Det er fristende å si at Ekeland hadde sin egen manér, på bakgrunn av hans personlige stil, som uansett hvilken stilart han utforsket, preget både motiv og form. Hans særegne fargebruk og stil skiftet sporadisk fra bilde til bilde i hele hans kunstneriske karriere.

Under Trent-konsilets strenge overvåkning ble det satt opp doktriner for førelsen av kunst. I tillegg kom det krav om en klarhet i kunsten, der blant annet englene skulle ha vinger, helgene skulle ha glorier og, om nødvendig, skulle man skrive navnene til de avbildede under bildet for å unngå misforståelser.¹⁸⁰ Disse førelsene kan sees på som en videreføring av middelalderens deskriptive og belærende kunst. I tillegg brukte Trentkonsilet kunsten som propaganda.¹⁸¹

*No image shall be set up which is suggestive of false doctrine or which may furnish an occasion of dangerous error to the uneducated. [...] The painter must concentrate his attention on depicting the story in the clearest and most accurate manner possible.*¹⁸²

En kunstner som helt tydelig var manierist, men som man også helt tydelig kan skille fra alle andre kunstnere i epoken var El Greco (1541-1614). I El Grecos *Lacoön* (ca. 1610) (**fig. 29**) ses lignende langstrakte figurer som i Ekelands *De siste skudd*. Fem figurer dominerer i forgrunnen av bildet, mens bakover i bildet ser vi et bylandskap. Det er et dramatisk dybdeperspektiv mellom forgrunn og bakgrunn, på grunn av størrelsesforskjellen mellom figurene og bygningene. Kroppene er malt med flyktige strøk i en grålig tone med nyanser av pastell, som kan minne om uttrykket hos Ekelands figurer. Dybdeperspektivet i El Grecos motiv kan tilsvarende gjenkjennes i *De siste skudd*, hvor de langstrakte figurene til venstre i motivet skaper en kontrast til ruinene i bakgrunnen.

I de følgende generasjoner etter manierismen ble den en negativ betegnelse, ettersom de estetiske idealene forandret seg. Det var klassisismen som kom til å dominere italiensk kunst- og kulturliv

¹⁸⁰ Blunt. *Artistic theory in Italy 1450-1600*. s. 111

¹⁸¹ *Ibid.* s. 107

¹⁸² *Ibid.* s. 110

videre, og manierismen ble da forbundet med noe unaturlig og virkelighetsfjernt.¹⁸³ Det var først på 1900-tallet at manierismen som kunsthistorisk epoke ble gjenstand for ny interesse.

Modernitetens fremvekst hadde gjort at man forlot forestillingen ”om en ubetinget forbilledlig form og ett absolutt og uforanderlig skjønnhetsideal og erkjent at også ikke-klassisistiske kunstretninger kan ha sin egenverdi.”¹⁸⁴ Manierismens ekspresjonistiske uttrykk ble med denne nyoppdagelsen en influerende stil i modernismens ulike stilarter. Spesielt i ekspresjonismen, men også i surrealismen og dadaismen ses påvirkning fra 1500- tallet.¹⁸⁵

I følge Bodil Sørensen er det verdt å merke seg at de kunsthistorikerne som tok for seg manierisme- problematikken var mellomeuropeere, fortrinnsvis tyskere, som tolket manierismen ut fra sin egen kulturelle kontekst på 1920-tallet.¹⁸⁶ Det skal sies at disse problemstillingene foregikk i hele Europa, og var et resultat av den åndelige krisen som vokste fram sammen med det moderne samfunnet.¹⁸⁷ Betegnelsen manierisme er like lite samlende som modernismebegrepet var på kunsten på begynnelsen av 1900-tallet, og man kan derfor se på manierismen og modernismen som tendenser i hver sin tid. Modernismen brøt med naturalismen og var reaksjon på utviklingen i samfunnet og den industrielle revolusjonen.

Marit Werenskiold, professor i kunsthistorie ved UiO, skrev doktoravhandlingen¹⁸⁸ ”Ekspresjonisme- begrepets opprinnelse og forvandling” (1981). Her kommer det frem at begrepet ”expressionist” allerede var brukt i britiske tekster på 1800-tallet, den eldste fra 1850: ”hvor det tales om ”the expressionist school of moderen painters” who ”rebuke the richness of the colourists by the conventional ideality of their Byzantine Madonnas.”¹⁸⁹ Det andre eksempelet er fra Charles Rowles foredrag ‘Fancies and Fashion in art’ fra 1880: ”When we come to the expressionist, those who undertake to express special emotions or passions, the list is enormous”.¹⁹⁰ Ifølge Werenskiold er det trolig snakk om Prerafaelittene, som hadde som mål å

¹⁸³ Sørensen. *Noen hovedtrekk i manieristisk maleri på 1500-tallet i Italia*. s. 259

¹⁸⁴ Ibid. s. 263

¹⁸⁵ Shearman, John. *Mannerism. Style and civilization.*: Penguin books Ltd, Harmondsworth, England 1967. s. 135

¹⁸⁶ Sørensen. *Noen hovedtrekk i manieristisk maleri på 1500-tallet i Italia*. s. 263. Det var blant andre Max Dvôrak, Walter Friedlaender, Werner Weisbach og Nikolaus Pevsner.

¹⁸⁷ Ibid. s. 264. På 1960-tallet ble manierismen revurdert på nytt av blant andre Sidney Freedberg, John Shearman og Craig Hugh Smyth. De forsøkte å forstå 1500-talls kunsten på dens egne premisser, ut fra datidens egne forutsetninger og tenkemåte. De gikk nå bort fra *manierisme*-begrepet, og brukte i stedet betegnelsen *maniera*. Samtidig gikk man bort fra å se på stilen i lys av en åndelig krise, men heller som et utslag av en eksperimentell holdning hvor man hadde ønske og behov for å skape noe nytt.

¹⁸⁸ Werenskiold, Marit. *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*. Avhandling innlevert til bedømmelse for den filosofiske doktorgrad ved Universitetet i Oslo, våren 1981

¹⁸⁹ Werenskiold. *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*. s. 7

¹⁹⁰ Ibid.

gjenopplive det kunstneriske uttrykket fra tiden 'før Rafael', altså senmiddelalderen og ungrenessansen.¹⁹¹

Man kan se på Ekelands kunst som ekspresjonistisk, blant annet ved å trekke linjer til de første begrepseksemplene over. Ekelands kunst var svært personlig og den uttrykkte alltid hans eget engasjement, uavhengig av hvilken stilart han eksperimenterte med. Videre brukte Ekeland et mektig fargespekter, uten hensyn til hva som ville falle i smak. Matisse (1869-1954) hevdet "at det ikke eksisterte noen regler for malerkunsten utenfor det enkelte individ. [...]" og at vi tilhører "vår egen tid og deler dens oppfatninger, dens følelser og feiltagelser."¹⁹² Det personlige uttrykket var et av hovedkravene, selv om det ikke betydde at 'alle virkemidler var tillatt'. Kunsten skulle være et resultat av kunstnerens temperament og personlighet, og ville derfor få et bestemt tidspreg eller tidsånd.¹⁹³

Ekelands opphold i Lofoten, under lofotfisket i 1935, ble et vendepunkt i hans kunstneriske utvikling. Fra 1870-tallet hadde Lofoten vært et yndet mål for kunstnere på grunn av den kontrastfylte og storslåtte naturen: "Men der kunstnerne på 1800-tallet malte i den romantiske eller realistiske tradisjonen, preget ekspresjonismens idealer 1920- og 30-tallets avantgardistiske kunstnermiljø i Lofoten – som dermed ga en helt annen framstilling av Lofotens natur og folk."¹⁹⁴ Kjeld Langfeldt (1890–1987), ingeniør og driftbestyrer i A/S Svolvær Elektrisitetsverk, inviterte både norske og svenske kunstnere til Lofoten under skreifisket, blant andre Ekeland, Revold, Krohg og Aulie. Ifølge artikkelen *Avantgarden i Svolvær i Klassekampen* den 10. oktober 2006, samlet Langfeldt ikke bare på malerier, men også malere. Han opparbeidet seg en stor samling av Ekelands kunst. Om Ekeland uttalte han: "I Ekelands kunst er drivkreftene den menneskelige medfølelse og den hellige vrede over verdens urettferdighet. Ekelands farve er aldri naturalistisk beskrivelse, dens oppgave er å uttrykke noget, den er subjektiv og har symbolets karakter."¹⁹⁵

Under og like etter oppholdet eksperimenterte Ekeland med samtidens ekspresjonisme og surrealisme. Man kan på dette tidspunktet se at hans motiver ble delt i to poler: den ene dreide

¹⁹¹ Werenskiold. *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*. s. 9

¹⁹² Ibid. s. 32

¹⁹³ Werenskiold. *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling*. s. 33

¹⁹⁴ Eielsen, Marte Stubberød. *Avantgarden i Svolvær*. Klassekampen 10.10. 2006: Tilgjengelig fra:

<http://www.klassekampen.no/40086/article/item/null/avantgarden-i-svolvaer>

¹⁹⁵ Ibid.

seg rundt psykologisk ladete motiver og spesielt den seksuelle spenningen mellom individer, mens den andre hentet motiver fra arbeid og klassekamp.¹⁹⁶ Ekelands bilder i denne perioden hentet tydelig inspirasjon fra Revold og hans elever, samt en del inntrykk fra ekspresjonistisk kunst,¹⁹⁷ hvor de svenske ekspresjonistene Albin Amelin (1902 -1975), som hadde et opphold hos Langfeldt i Lofoten i 1936, Sven Erixon (1899-1970) og Siri Derkert (1888-1973) kan nevnes.¹⁹⁸ Ekeland tilnærmet seg landskapet i Lofoten gjennom arbeidet – menneskenes bearbeiding av naturen, hvor fiskernes arbeid var sentralt. De av Ekelands motiver som fremstår som ekspresjonistiske har klarere former enn det 'typisk ekelandske'. Fra lofotarbeidene er det *Fiskere tramper forbi* (udatert) (**fig. 31**) som fremstår som mest ekspresjonistisk. Formene er stilisert og oppdelt og fargeholdning er kontrasterende med klare farger. Videre fremstår *Treenigheten* som et tydelig ekspresjonistisk bilde. I tillegg til forholdsvis rene farger og former, er bildet svært uttrykksfullt. Figurenes ansiktsuttrykk formidler smerte og fortvilelse som understrekes ytterligere av blødende barnelik.

Man kan i hele Ekelands produksjon tyde 'temperament og personlighet' i det kunstneriske uttrykket. Matisses tekst '*Notes d'un peintre*' (1908) ble i sin tid oppfattet som en programerklæring for ekspresjonismen. Kunstneren skulle nå "*forsøke å formidle en dypere, følelsesmessig og intuitiv erkjennelse av virkeligheten. [...] gjennom harmoniske, dekorativt avbalanserte komposisjoner med fargen som den viktigste bærer av billeduttrykket.*"¹⁹⁹

I renessansens humanisme og intellektuelle sfære ble fargen brukt som et kompositorisk element, altså et middel for å bygge opp et maleri, og var derfor ikke et mål i seg selv. I manierismen ble fargen brukt ornamentalt og skulle være et mål i seg selv, et mål for å behage og bevege øyet.²⁰⁰ Ekspresjonismen var basert på følelser og skulle formidle bestemte uttrykk. Fargene var her et viktig virkemiddel. Det er nærliggende å tro at fargeholdningen til Ekeland kan anses som ekspresjonistisk, og er i tillegg det i Ekelands kunst som forbindes mest med stilarten. *De siste skudd* er som nevnt bygget opp av to ulike fargeholdninger, der forkanten er preget av sterke farger som gjenspeiler arbeidernes engasjement. Med den røde muren skapes skillet mellom arbeiderne og fienden, som befinner seg i et kjøligere landskap, som understreker Ekelands 'svake'

¹⁹⁶ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 22

¹⁹⁷ Bjerke. *Erotikk og lofotfiske. Arne Ekeland i Lofoten. Nordnorske bilder og bilder av Nord-Norge*. s. 98

¹⁹⁸ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 14

¹⁹⁹ Werenskiold. *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvanling*. s. 34

²⁰⁰ Hall. *Mannerism and Counter-reformation. Color and Meaning. Practice and theory in Renaissance painting*. s. 151

følelse for kirken, militæret og kapitalen. Gjennom fargene formidler Ekeland hvor han står og hvilke følelser han har for de enkelte gruppene i *De siste skudd*.

Surrealisme og psykoanalyse

Som nevnt i forrige delkapittel kan man se surrealismen i lys av den nye interessen for manierisme på begynnelsen av 1900-tallet. Surrealismen og kommunismen gikk i visse kunstneriske kretser for å være et uttrykk for individets frihet. Frihet fra alle konvensjoner og psykoanalysens muligheter til å frigjøre de dypere lag av sinnet.²⁰¹

På begynnelsen av 1930-tallet fordypet Ekeland seg i psykoanalysen, spesielt dens angst og skyldproblematikk. Disse tema finner man i flere av hans malerier fra perioden. Ekeland var blant andre opptatt av Wilhelm Reich (1897-1957), en av Sigmund Freuds (1856-1939) assistenter. Reich oppholdt seg en periode, 1934-1939, i Norge. Han fikk stor innflytelse på mange kunstnere og intellektuelle rundt tidsskriftet '*Mot Dag*'.²⁰² I 1929 ble Freuds bok *Drømmetydning* (1900) oversatt til norsk. Da boken utkom på norsk, kan psykoanalysen sies å ha blitt en moteretning og en sjargong i norske intellektuelle miljøer: "*Det ble sport å drive privat drømmetydning, og det seksuelle symbolspråk ble et yndet kommunikasjonsmiddel blant de medvitende*"²⁰³ I boken beskrev Freud det underbevisste, noe som påvirket surrealismens tilblivelse og ideologi. André Breton (1896-1966) ble med publiseringen av *Det surrealistiske manifest* i 1924 retningens grunnlegger. Manifestet fungerte som et program der bevegelsens prinsipper for de kunstneriske uttrykksformer ble presentert.²⁰⁴

Surrealismens virke i Norge kan avgrenses til årene 1934-37, med 1935 som et høydepunkt. Denne perioden må sees i sammenheng med surrealismens samtidige nedslag i Skandinavia og Danmark spesielt. Vilhelm Bjerke-Petersen (1909-1957) var en sentral del av den surrealistiske bevegelsen i Danmark. Han hadde studert ved Bauhaus-skolen i Dessau i 1930-31 under Wassily Kandinsky (1866-1944) og Paul Klee (1879-1940). På slutten av 1920-tallet studerte han under Revold ved Statens kunstakademi, og kom der i kontakt med kunstnere som etterhvert skulle

²⁰¹ Bjørnsen, Bjørn (red.) *Engasjert kunst. Billedkunsten speiler samfunnet*. Stenersenmuseet Labyrinth Press, Oslo. 1999. Artikkel av Gerd Woll '*Kan kunst forandre verden*.' s. 115

²⁰² Bjørnsen, Engasjert kunst. *Billedkunsten speiler samfunnet*. Artikkel av Gerd Woll '*Kan kunst forandre verden*. s. 115

²⁰³ Stai, Arne. *Norsk kultur- og moraldebatt i 1930-årene*. Gyldendal norsk forlag, Oslo. 1954. s. 134

²⁰⁴ Hurum, Vibeke. *Surr fra det ubevisste. 1930-årene og surrealismen – i nordisk kunst*. Kunst og kultur 1998. s. 221

bety mye for den norske surrealismen. Blant andre Kai Fjell, som Ekeland hadde svært god kontakt med både på det kunstneriske og personlige plan gjennom hele livet, samt Karen Holtsmark (1907-1998) og Bjarne Rise (1904-1984).²⁰⁵ I 1934 markerte Høstutstillingen surrealismens inntog i Norge. Der fant man verk av blant andre Arne Ekeland, Sigurd Winge og Aage Storstein.

I 1934 holdt Bjerke-Petersen et foredrag om surrealismen i Fritt Forum. Han gav en grundig innføring i de sentrale, ideologiske aspektene ved surrealismen, og snakket om en revolusjonær kunst som skulle oppløse det bestående for å skape en ny virkelighet. Bjerke-Petersen refererte til Bretons manifest og hevdet at surrealismen skulle legge grunnlaget for en fullstendig omdannelse av mennesket gjennom en frigjøring av følelsene, driftenes og instinktenes logikk. Bjerke-Petersen understrekte betydningen av surrealismen som psykologisk revolusjon, som sammen med kommunismen skulle legge grunnlaget for en materialistisk omveltning av samfunnet. Surrealismen var først og fremst en livsanskuelse hvor målet var en revolusjonær frigjøring av mennesket. Ved foredragets slutt proklamerte Bjerke-Petersen: ”*Kunsten er en frigjøringsprosess. Kunsten vil dø. Men den revolusjonære ånd vil seire!*”²⁰⁶

Arne Ekeland var i lengre perioder av sitt liv isolert på Bøn, men Kai Fjell fungerte som et fast bindeledd mellom Ekeland og kunstmiljøet i Oslo. Spesielt i disse årene, var begge preget av surrealismen og psykoanalysen. Ekeland konsentrerte seg rundt et litterært og symbols uttrykk, hvor man på det idèmessige planet kan finne enkelte surrealistiske trekk. Hans motiv hadde ofte en psykoanalytisk undertone, med fokus på kvinnen, seksualiteten og driftslivet.²⁰⁷

I maleriet *Tegningene* (1937) er psykoanalysen sentralt både for tematikken og Ekelands formale grep. En liten gutt sitter på en krakk i et rom hvor han har tegnet nakne mennesker på veggene, blant annet to kvinner som har 'lysende' kjønnsorganer. Ved siden av den lille gutten sitter en mann og peker på tegningene med den ene hånden, mens han i den andre hånden holder en pisk. Foran til høyre billedkanten står en annen person og ser ned på gutten med hendene på ryggen. Alle er nakne. Gutten ser ned i gulvet.

²⁰⁵ Rebolledo. Anita. *Fra morderske til Madonna. Kai Fjells kvinneskikkelser med hovedvekt på maleri fra perioden 1940-1960.* s. 34

²⁰⁶ Toft-Eriksen, Lars. *Det hjemsoekte selvet. Erik Harry Johannessens kunstnerskap fra 1934 og -35 sett i lys av surrealismen.* Hovedoppgave i kunsthistorie - Universitetet i Oslo, 2006 s. 29-30

²⁰⁷ Toft-Eriksen. *Det hjemsoekte selvet. Erik Harry Johannessens kunstnerskap fra 1934 og -35 sett i lys av surrealismen.* s. 35

I maleriet *Drift* (1936) ses svevende figurer i et udefinerbart rom konstruert av fasetter. Figurene er unormalt vridd med lukkede øyne. Figuren bakerst i maleriet svever i en bueform som kan sammenlignes med en stilling man i psykoanalysen kan karakterisere som en *'arc de cercle'* – som kan oversettes med *'buestilling ved hysteri'*.²⁰⁸

I maleriet *Mor og barn* (1937) ser vi en familie i skam over sønnens seksuelle utagering. Det levner ingen tvil ved kroppsspråket på familiens reaksjon, der synd og fortvilelse preger motivets uttrykk. Figurene har et manieristisk preg over seg som underbygger reaksjonens betydning. Gester og uttrykk viser veien inn i motivets innhold, men om motivet prøver å moralisere eller kritisere religionen er uvisst. Muligens er det en kritikk mot kristendommens asketiske og moraliserende tradisjon. Den tydelige fortellerstilen til figurene leder i midlertidig tankene mot tidlig-kristen kunst og renessanse.

Under oppholdet i Lofoten eksperimenterte han med den delen av surrealismensom hadde et organisk formspråk, samt med deformasjoner av figurer og landskap. Tilfeldighetenes betydning for koloritten. Ekelands lofot-arbeider. *"Hos ham hender det at farvefølelsen uhemmet og heftig splintrer helheten, knitrer og flammer for egen regning uten å la seg bøye inn under kunstnerens hensikt."*²⁰⁹

De siste skudd er ikke et opplagt surrealistisk maleri, men man kan kartlegge enkelte elementer påvirket av retningen. Figurene i *De siste skudd* er de samme figurtypene som i andre av Ekelands mer surrealistiske malerier, blant andre *Mor og barn*. Hele motivet har et drømmeaktig preg. Det er imidlertid tydeligst i bildets forkant.; hvor det ses svevende figurer, og figurer med ulike uttrykk og størrelser. I forrige kapittel nevnes det likheter mellom manierisme og surrealisme, noe som spesielt kommer til uttrykk i *'mennesketårnet'*, hvor det er et kaos av figurer. Noen av figurenes ansikter er i tillegg forvridde og uttrykker sterke følelser.

Et kritisk blikk på modernismen

Den danske forfatteren og kunstkritikeren Ole Sarvig, så i 1962 på modernismen med et kritisk blikk: *"Det er ofte blevet hævdet, at modernismen kun burde betragtes som et eksperimentenes*

²⁰⁸ Ibid. s. 176. Lars Toft-Eriksen har skrevet sin hovedoppgave om surrealismen i Norge med spesiell vekt på Erik Harry Johannessen. Han har samlet en rekke bilder i oppgaven sin, som også omfatter Arne Ekeland. Man finner her en rekke malerier som har basert seg på denne buestillingen. Denne stilingen ser man igjen i *De siste skudd*, men da vertikalt oppstilt.

²⁰⁹ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 25

værksted, hvorfra de mer overlegne blant kunstnerne skulde tage, hva de havde brug for, og lade resten være.”²¹⁰ Modernismen, ifølge Sarvig, ble med andre ord ikke godtatt som en fullverdig og enhetlig stil, men som et laboratorium hvor man som kunstner skulle plukke fra de ulike stilartene i modernismen for å skape ’riktig kunst’.

Modernismens oppløsning av formen startet med impresjonismen, hvor kunstnerne ”opløste virkeligheten i lys og skygge” og ”dematerialiserte verden”.²¹¹ Ekspresjonismen og Cezanne anklagdes av kritikere for å forminsket virkeligheten og det menneskelige med sin likegyldighet for motivet og ensidige interesse for teknikk.²¹²

Sarvig er ikke negativ til modernismen, men han mener dens stilarter ikke kan forsvare et ideologisk meningsbærende innhold. Modernismen, med dens løse og abstrakte former kan derimot brukes i et spontant språk, hvor menneskets følelser og sinnsliv, gjerne det mørke, står sentralt. Som modernismens ’yppersteprest’ nevner Sarvig i tillegg til Munch²¹³, Käthe Kollwitz og Van Gogh. I motsetning til disse som skaper ”riktig kunst”, nevner Sarvig i *Krisens billedbog* Ekeland som den eneste kunstner som skaper ideologisk kunst i et modernistisk formspråk: ”(...) Han gir sine bilder marxistiske titler og forsøker da ogsaa følgelig at befolke dem med proletariatets skarer og kapitalismens skikkelser. Det lykkes ham ikke af den simple grund, at han er en modernistisk kunstner (...)”.²¹⁴

Kommunismens billedkunst ble i hovedsak brukt i propagandaøyemed, og skulle derfor helst være realistisk, entydig og tydelig i sitt uttrykk. Ekeland har selv innrømmet at hans bilder ’selvfølgelig var mangetydige’.²¹⁵ Det er lite, eller ingen spillerom for fantasien i et typisk sosialrealistisk bilde, i motsetning til de fabulerende utopivisjoner vi finner i Ekelands kunst. Fantasien, det fabulerende og drømmende hos Ekeland, er i den sosialrealistiske kunsten erstattet med heroisme og lojalitet til ideologien, og gir seg utslag på en verdslig og konkret måte. Menneskefigurene fremstilles enten som målbevisste, og av og til aggressive i sine ansiktsuttrykk og i sin framferd, eller som lykkelige mennesker som ser opp til landets leder:

²¹⁰ Sarvig, Ole. *Krisens billedbog*. Gyldendals Uglebøger, København. 1962. s. 36

²¹¹ Blomberg, Erik. *Bleknad konsthimmel*. Tidens förlag, Stockholm. 1958. s. 11

²¹² Blomberg. *Bleknad konsthimmel* s. 14

²¹³ Sarvig. *Krisens billedbog*. s. 38

²¹⁴ Ibid. s. 37

²¹⁵ Ibid. s. 37

diktatoren, gjerne fremstilt som vennlig. I følge Sarvig blir Ekelands ideologiske bilder for personlig, og hans modernistiske fremstillingsevne gjør at bildenes, i utgangspunktet intellektuelle fremtoning, mister sin autensitet.

7. Monumental kubisme

Dette kapittelet skal ta for seg i hvilken grad og på hvilken måte Ekelands *De siste skudd* kan sies å stå i relasjon til den norske freskotradisjonen på begynnelsen av 1920-tallet.

Utgangspunktet for kapittelet er freskobrødrene Axel Revold, Per Krohg og Alf Rolfsen, og deres bakgrunn og monumentale arbeider. Fokuset vil i stor grad ligge på den klassiske freskotradisjonen vi finner i overgangen fra middelalder til renessansen i Italia.

*Det var da [i renessansen] det først kom op, det man nu beskæftiger seg med i maleriet.*²¹⁶

Det monumentale formatet som blomstret opp på 1920-tallet var ikke nytt i Norge, det hadde startet allerede tidlig på 1900-tallet med kirkeutsmykninger av blant andre Emanuel Vigeland (1875-1948), Eilif Pettersen (1852-1928), Gerhard Munthe (1849-1929) og aulautsmykningen av Edvard Munch.²¹⁷ I de store europeiske metropolene og hovedstadene startet den offentlige monumentalutsmykningen allerede på 1800-tallet. Dette er en tradisjon som går helt tilbake til middelalderen, både i Italia og nord-Europa. En tradisjon som handlet om å gjøre byens rådhus til et 'monumentalt palass', hvor de beste lokale kunstnere og håndverkere satte sitt preg på bygget.²¹⁸ På 1800-tallet var kirken fremdeles den største aktøren og oppdragsgiveren innen kunstlivet, men den fremtredende borgerlige offentligheten kom i sterkere tilknytning til staten – noe som førte til at både de offentlige institusjonene og de private sektorene fikk en større betydning for kunstneres økonomiske og sosiale situasjon. "Ved 1800-tallets slutt var regjeringsbygningene, rådhusene og torgene fulle av malerier og skulpturer. Kunstnerne som fikk disse oppdragene var de som erobret markedet fordi de imøtegikk smaken til medlemmene i de offisielle kommittèene."²¹⁹

Freskobrødrene

Monumentalmaleriet fikk i midlertidig en oppblomstring med det vi i norsk kunsthistorie kaller freskoepoken, med freskobrødrene i spissen. Revold innledet epoken med freskene i *Bergen*

²¹⁶ Askeland, Jan. *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalmaleri 1918 – 1950*. 1965. s. 39. Alf Rolfsen i et intervju i 1920: Han så kubismen som en innledning til en ny periode som ville knytte seg til renessansen.

²¹⁷ Danbolt. *Norsk kunsthistorie*. s. 261

²¹⁸ Nelson. *The fresco brothers of Norway and norwegian mural painting from 1918 to 1950*. s. 204

²¹⁹ Hayden. *Modernismen som institution*. s. 96-97

Børs i 1918.²²⁰ Krohg vant konkurransen om utsmykning av *Sjømannsskolen* i Oslo i 1921, og Rolfsen er kanskje mest kjent for freskene i *Vestre Krematoriums nye kapell* i Oslo, påbegynt i 1933.²²¹ På 30-tallet var freskobrødrene også gjenstand for stor oppmerksomhet i hele Skandinavia.²²² I forkant av arbeidet med freskene i *Bergen Børs* reiste Revold til Frankrike for å lære teknikkens grunnprinsipper av Paul Baudouin, og dro senere til Italia sammen med Krohg for å studere fresker på nært hold. Rolfsen dro på studiereiser til Italia ved flere anledninger og studerte freskomestre som Giotto og Rafael, blant annet sammen med Georg Jacobsen og den meksikanske monumentalmaleren Diego Rivera.²²³ Ifølge kunsthistoriker Arne Nygård Nilssen betegnet freskomaleriet en ny og endret situasjon i norsk kunst:

*Maleriet er igjen blitt et uløselig ledd i en større sammenheng; den forbindelse med arkitekturen som tok til å løsne med renessansen og for alvor ble brutt i det 19. århundre, er inngått på ny, - staffelimaleriets nesten eneveldige herredømme er overvunnet. Og denne nye tilknytningen til arkitekturen er fullbyrdet i den klassiske teknikk for veggmaleri: al fresco.*²²⁴

Den norske naturen hadde i nærmere 200 år vært den viktigste inspirasjonskilden for norske kunstnere, og ifølge Nygård Nilssen ble staffelimaleriets tradisjon brutt med freskoepoken.²²⁵

I 1942 skrev Alf Rolfsen innledningen til den norske utgaven av boken *Boka om kunsten*, ”*Il libro dell’arte*”, skrevet av Cennino Cennini på begynnelsen av 1400-tallet. ”*Cennini arbeidet tolv år hos Agnolo Gaddi, som hadde arbeidet hos Taddeo, sin far, som hadde arbeidet fire og tyve år hos Giotto.*”²²⁶ Boken omhandler ikke kunst, men er derimot en innføring i læringstiden i verkstedet som førte Giottos tradisjon videre. Boken tar for seg hele freskens prosess, fra hvordan man lager en pensel av ekornhaler til hvordan man maler en død mann med hår og skjegg. Som en av freskobrødrene overførte Rolfsen elementer fra den klassiske italienske billedtradisjonen inn i den modernistiske kunsten. Freskobrødrene hadde grundig kjennskap til de italienske freskers teknikker. De benyttet seg av det monumentale formatet, og tok i bruk

²²⁰ Danbolt. *Norsk kunsthistorie*. s. 261

²²¹ Ibid. s. 264-265

²²² Nelson. *The fresco brothers of Norway and norwegian mural painting from 1918 to 1950*. s. 207

²²³ Langaard, Johan H. *Alf Rolfsen*. Gyldendal norsk forlag, 1932. s. 7

²²⁴ Nilssen, Arne Nygård. *Moderne norsk freskomaleri*. Gyldendal forlag. 1928

²²⁵ Askeland, Jan. *Norske malerier. Fra hellemaleriet til i dag*. John Grieg forlag. 1992. s. 87

²²⁶ Cennini, Cennino. *Boka om kunsten, "Il libro dell'arte"*. Norsk utgave med forord og anmerkninger av Trygve Norum. Innledning av Alf Rolfsen. Johan Grundt Tanum, Oslo 1942

religiøse og mytiske figurer og fortellinger i offentlige bygninger. Med freskene i Bergen Børs ble den klassiske freskoteknikken sammenstilt med et modernistisk formspråk.

I 1923 skrev Alf Rolfsen at børsdekorasjonene: ”hadde nådd en koloristisk styrke som man måtte helt tilbake til Piero della Francescas dager for å finne sidestykke til i muralt maleri.” Per Krohg trakk sammenligninger mellom børsdekorasjonene og Masaccios *Skattens mynt*, og sa videre at det var den beste fresken han hadde sett etter Giotto.²²⁷

Arne Ekeland så på sine egne monumentale komposisjoner som arvtakere til renessansens store mestere, og koblingen mellom modernismens formale kvaliteter og renessansens komposisjonsprinsipper benyttet han i en rekke av sine verk.²²⁸

Den norske freskoepoken strakk seg fra 1918 til ca. 1950 og markerte seg i samtidens europeisk kunsthistorie.²²⁹ I boken *Bleknad Konsthimmel* ser Erik Blomberg, svensk forfatter og kunsthistoriker, på hvilke momenter som lå til grunn for at man i Norge presterte å fullbyrde monumentalmaleriet. I følge redaktøren i det marxistiske tidsskriftet *Ateneum*, Harald Rue, var ”*Utsmykningen av offentlige bygninger er viktig, men kan ikke gjennomføres i perioder eller land, der revolusjonen ikke har seiret eller overtatt.*”²³⁰ Blomberg hevdet derimot at Norges freskoepoke er et bevis på at foregående sitat ikke stemmer. Dette er i motsetning til i Russland. Der fikk monumentalmaleriet aldri helt sin ønskede utbredelse, til tross for revolusjonen. Mexicos muralmaleri, som ble innledet i 1921, blir trukket opp på linje med det norske monumentalmaleriet, men som i likhet med russisk monumentalkunst baserer motivene på politiske holdninger, i tillegg til undertrykkede grupper som arbeiderklassen og indianere og motiver knyttet til kampen mellom godseiere og bønder.²³¹ I motsetning ble freskomaleriet i Norge et uttrykk for hele folket.²³²

Det forelå i tillegg et gunstig politisk klima for monumentalkunsten ved freskoepokens begynnelse. Både ønsker om store utsmykninger, tilgjengelig kapital og ikke minst de mange

²²⁷ Askeland. *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalmaleri 1918 – 1950*. s. 66

²²⁸ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 38

²²⁹ *Ibid.* s. 13

²³⁰ Blomberg, Erik. *Bleknad konsthimmel*. s. 24. Sitat av Harald Rue, skribent og redaktør i det marxistiske tidsskriftet *Ateneum* 1934-35.

²³¹ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 17

²³² Nelson. *The fresco brothers of Norway and norwegian mural painting from 1918 to 1950*. s. 23

kunstnerne som kunne løse de monumentale oppgavene, muliggjorde denne utviklingen. Monumentalkunsten skulle, utover den primære oppgave å utsmykke en bygning, være: ”[...] en kunst for folket, et middel til å spre kunstinteresse og kunstforståelse i de brede lag. Videre skulle den bidra til å kaste glans over nasjonen ved å hevde vår kunsts nasjonale frembrudd og selvstendighet.”²³³

Utsmykkingen av offentlige bygg skulle bringe kunsten ut til folket og representere det typisk norske og den folkelige tendens som enhver kunne identifisere seg med. Resultatet ble ofte at motivene var: ”[...] lette å oppfatte og skulle appellere direkte til folks sosiale og nasjonale selvbevissthet gjennom sin hyllest til det arbeidende folk og de frie nordmenn.”²³⁴ Det skulle også henvende seg til det lykkelige hverdagsmenneske i et selvstendig og demokratisk land. ”Arbeideren i videste forstand – vår tids anonyme, arbeidende hverdagsmenneske – er gjennomgangsfiguren, for ikke å si helten, ikke bare i børsutsmykningen, men i hele freskoepokens muralmaleri.”²³⁵ Revold, Krohg og Rolfsen har med sine monumentale fresker gitt skildringer av viktige næringsveier som fiske, handel, sjøfart og håndverk.²³⁶

I følge Blomberg var den norske monumentaltradisjonen et produkt av en lang og dyptliggende demokratisk tradisjon, i motsetning til Sovjetstatens kommunistiske politikk. Resultatet av dette er at norske kunstnere har fått både individuell frihet og kollektivt samhold. Både bønder og arbeidere blir stående som forsvarere av den nasjonale arven, og dermed et symbol på nasjonen.²³⁷ I den kommunistiske kunsten ligger propagandaen latent både i formuttrykk og kontekst. Ytringsfriheten hadde heller ingen naturlig plass innenfor Sovjetstaten der individet ble ansett som en del av kollektivet som var underlagt staten og samfunnstrukturen.

Forholdet mellom bilde og betrakter

I sammenheng med russisk monumentalkunst bruker Blomberg begrepet *kolossalkunst*. Ett *kolossalt* kunstverk kan ha likt mål som et monumentalt kunstverk, men hensikten som et medium for formidling forsvinner til fordel for belæring/ propaganda. Hensikten til de monumentale freskomaleriene i middelalder og renessanse var at de skulle fungere som en

²³³ Askeland. *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalnaleri 1918 – 1950*. s. 192

²³⁴ *Ibid.* s. 194

²³⁵ *Ibid.* s. 197

²³⁶ Nygård-Nilssen. *På arbeid. Næringslivet i norsk kunst*. s. 20

²³⁷ Blomberg. *Bleknad konsthimmel*. s. 28

forlengelse av det arkitektoniske rommet det befant seg i. På denne måten kunne verkets betrakter ta del i historiske eller bibelske hendelser, som spesielt i overgangen mellom disse epokene hadde en sterk formidlende tradisjon. I et kolossalt maleri derimot, blir forbindelsen mellom verk og betrakter visket ut. Enten på bakgrunn av en unormalt dominerende kontekst eller en overtydlig propaganda.

Typisk for monumentalkunsten er at de befinner seg i betrakterens øyehøyde og blir dermed en naturlig fortsettelse av rommet. Unntak finner man blant annet i middelalderkatedraler, hvor de arkitektoniske proporsjonene harmonerer med de menneskelige proporsjoner, og som til tross for en enorm monumetalitet i verket skaper en naturlig forbindelse til betrakter. I følge Rolfsen er det få av disse store grep i kunsthistorien, altså verk der hvor man oppnår en absolutt enhet mellom romform og bilde.²³⁸ Disse unntakene finnes blant annet i Normannerkatedralene i Cefalù og Monreale på Sicilia. I begge katedralene, henholdsvis fra 1131 og 1182, er apsidene varianter av den samme formidèen. Den bysantinske apsismosaikken forestiller *Kristus Pantokrator – Kristus som verdenshersker*.²³⁹ (fig. 32) Det er bare Pantokratores overkropp som er synlig. ”Han stiger opp over gesimsen som markerer avslutningen av apsidens sylindriske del. Avstanden fra hans isse ned til marmorsokkelen er de klassiske syv ganger hodets høyde. Hvis hele figuren hadde vært synlig, ville han stått på sokkelens overkant”.²⁴⁰ Gjentakelsen av de menneskelige proporsjoner i katedralene gjør at størrelsen på Kristus føles naturlig. Rolfsen ser videre på hvordan hans generasjon har opplevd maktilbedelsens bilder;

*Vi har sett diktatorenes uhyre forstørrede brystbilder båret på stenger i demonstrasjonstog eller spent på husveggen [...], slik at de virker som overnaturlig gigantiske dverger, en knugende virkning som muligens er ubevisst tilsiktet.*²⁴¹

Selv om Kristus-bildene i Monreale og Cefalù er langt større enn propagandabildene Rolfsen beskriver i sitatet over, knuges man ikke ned. Man blir på bakgrunn av at romform og billedform er ett og det samme, hevet opp.²⁴²

²³⁸ Rolfsen, Alf. *Kunsten skifter ham*. Gyldendal Norsk forlag A/S, 1974. s. 67

²³⁹ Rolfsen. *Kunsten skifter ham*. s. 65. Pantokratores gestus har tradisjoner langt tilbake i antikken, noe H. P. L'Orange har påvist. Han har også klarlagt dens betydning. Kristus har en bok i venstre hånd og høyre hånd hevet med to fingre frie. Man trodde tidligere at denne gesten betydde 'Jeg velsigner', men den betyr 'Jeg taler'.

²⁴⁰ Ibid. s. 66

²⁴¹ Ibid. s. 66-67

²⁴² Ibid.

Et av Ekelands største malerier, *Se, vi står på trappene*, henger for tiden i trappehallen i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, nasjonalgalleriet.²⁴³ I dets nåværende plassering blir trappen i maleriet en forlengelse av trappen i trappehallen. Dette skaper en direkte forbindelse mellom bilde og betrakter. Man får følelsen av å være en av arbeiderne, noe som understrekes av at arbeiderne er avskåret ved livet av bildets nedre ramme. På samme vis føler man at presten, sammen med resten av forsamlingen i bildets andre etasje ser ned på en. Betrakter kan på denne måten sette seg inn i arbeidernes desperasjon og fortvilelse. Figuren som står i trappen med armen hevet forsterker uttrykket. Det monumentale uttrykket skaper samhold, til tross for at plasseringen gjør at man står under bildet og ser opp.

*Rumbildets funksjon er å kalle fram fra underbevisstheten vår en anelse om å være delaktig i et kosmos, en verdensorden. Den som trer inn i et rumbilde blir en del av det, en figur i komposisjonen, på en viss måte hovedfiguren, den som det hele møtes i.*²⁴⁴

Sitatet ovenfor gjenspeiler veggmaleriets viktigste funksjon og tradisjon, som startet i senmiddelalderen. Sitatet beskriver videre hvordan betrakteren i den tidlige renessansen forsiktig ble invitert inn i billedrommet. Det er her vi møter noe av skillet mellom middelalder- og renessansekunst - i billedrommets "lukkethet og åpenhet". Billedrommets invitasjon til deltakelse begynner i quattrocento med en fot utenfor en malt ramme, ett blikk fra en figur i en folkemengde eller en malt trapp eller trinn fra betrakterens rom inn i billedrommet. Billedrommets 'invitasjon' styrker på denne måten effekten av motivets figurer og deres handlinger og gester.

Denne forbindelsen mellom betrakter og billedrom kan ha virket som en motivasjon for Ekeland i det henseende at flere kan ta del i hans drømmer om revolusjon og Utopia. I *De siste skudd* skaper den røde muren et angivelig skille mellom 'de gode og de onde', hvor de 'gode' – arbeiderne – er i billedrommet nærmest betrakter. Det kan synes som om Ekeland på denne måten skaper en indirekte forbindelse mellom betrakter og arbeider, og inviterer betrakteren inn i sitt eget, utopiske univers.

²⁴³ per dato 11.05.2010

²⁴⁴ Rolfsen. *Kunsten skifter ham*. s. 11

Med monumentalmaleriet kom det også nye krav til motivet, og i stor grad henvendte man seg til renessansens tradisjon med mytologiske, historiske og religiøse scener. Motivene skulle ha et litterært innhold, og være bærer av ”*den episke eller dramatiske komposisjon – menneskeskildringen*”.²⁴⁵ Med de nye motivformer måtte det også skapes en ny ikonografi. I Norge var det landskapet, fiskerne i nord og norrøn mytologi som ble representerende det norske og som skulle bringe frem nasjonalfølelsen i de offentlige rom. Både Revold, Krohg og Rolfsen sluttet seg opp om et utpreget litterært monumentalmaleri.

Et typisk trekk for den norske monumentalkunsten og fresker i modernismen, var at motivet i hovedsak ble dominert av figurer. Dette brøt med det foregående århundre i norsk kunst hvor J.C. Dahl og hans forgjengere hadde dyrket landskapet.²⁴⁶ Hvordan figurene er arrangert og hvordan de agerer med hverandre på flaten utgjør motivets dekorative mønster. I tillegg blir som regel komposisjonen understreket av landskap og illusjonistisk arkitektur.²⁴⁷ **(fig. 33)** Figurene ble det viktigste formelementet i freskomotivene, da det var disse som tydeligst kunne formidle den ønskede historie. For å få frem motivet i en form som de fleste kunne lese eller tolke, i tråd med veggmaleriets tradisjon, måtte man benytte seg av en ren og tydelig form. Gjennom figurenes handlinger og gester kunne beskueren bli ledet mot en forståelse av motivet. Til tross for disse figurenes viktighet er deres individualitet redusert og generalisert. Stilistisk sett var det en kubistisk tendens som var gjennomgående blant freskobrødrene, og i likhet med bysantinske mosaikker som var inspirasjonskilden til den italienske monumentalkunsten, kan man tillegge det forenklete uttrykket flere funksjoner. Ved å frata figurene individualitet ble de redusert til arketyper som kunne skape både gjenkjennelse og fremmedgjørelse. I den norske freskotradisjonen, var det arbeideren som sto i sentrum. Hensikten var å skape bilder folk flest kunne identifisere seg med. Dette for å bidra med å skape en samlet nasjonal følelse, som også ble underbygget av mellomkrigstidens samhold og nasjonale stolthet.

Stilisering av figurene bringer i tillegg et annet fokus til motivet: Ved å forenkles motivet kunne kunstnerne lettere lede beskuerne mot bildets egentlige budskap, da man har fjernet unødvendig ’støy’ som forstyrret motivet. På denne måten ble de forenklete figurene nok et middel for å formidle det ønskede budskapet. Det forenklete/ geometriske formspråket kjennetegner også den

²⁴⁵ Askeland. *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalmaleri 1918 – 1950*. s. 195

²⁴⁶ Askeland. *Norske malerier. Fra hellelmaleriet til i dag*. s. 87

²⁴⁷ Nelson. *The fresco brothers of Norway and norwegian mural painting from 1918 to 1950*. s. 43

kubistiske stilen i epoken. ”Kubismen og ekspresjonismen, som gjør seg gjeldende i disse verker, har stort sett bare virket oppstrammende og styrkende [...]”.²⁴⁸ I dette henseende kan man se på likheten mellom kubisme og mosaikker, i tillegg til det forholdsvis enkle formspråket vi finner i tidlig italiensk renessansekunst.

[...] ganske snart konsentrerer [Ekeland] seg om å bygge formen fastere og forholder figurene i et realistisk billedrom. [...] Utviklingen kan kanskje forstås på bakgrunn av at Ekeland ønsket at hans kunst skulle ende som en monumental utsmykning av offentlig rom.²⁴⁹

Rådhuskonkurransen

I 1919 var det klart av det var arkitektene Arnestein Arneberg og Magnus Poulsson som skulle oppføre Rådhuset i Oslo. To år senere kom Ragnar Östberg, arkitekten bak rådhuset i Stockholm, til Oslo for å holde et foredrag om det å bygge et slikt offentlig bygg. I tillegg til de praktiske aspektene ved et slikt oppdrag, la han til at: ”it should also in both its interior and exterior give expression to the life of the city. To its cultural character in the past and present, and to what its future may hold.”²⁵⁰ Dette skulle vise seg å bli et gjeldende mål for de norske arkitektene også.

I 1937 ble konkurransen om utsmykningen av Rådhuset i Oslo utlyst. Ekeland var en av bidragsyterne, med utkastene til *Frihetens søstre*, *Østveggen* og *Nordveggen*. Hans forslag vant ikke frem, men utkastene ble belønnet. Juryens begrunnelse for avslaget av utkastene var at de hadde en: ”Personlig og artistisk manifestasjon [...] men den hektiske karakter og motivenes morbide art i en meget uklar litterær sammenheng gjør forslaget uanvendelig [...]”.²⁵¹ Trygve Nergaard tror årsaken til at Ekeland ikke fikk noe oppdrag var at han; ”ikke kunne tilpasse seg det dekorasjonsprogram som freskoepoken hadde utviklet, og som i sin skildring av den harmoniske samfunnsutvikling godt kunne karakteriseres som sosialdemokratisk.”²⁵² Om man i tillegg tar i betraktning Östbergs ovenstående sitat, er det kanskje forståelig at Ekelands bidrag ikke passet inn i utsmykningens program. Ekeland arbeidet hele livet som monumentalkunstner, hvor hans hensikt med arbeidet var å formidle. Som formidler av et kommunistisk budskap i et demokratisk Norge, uteble de monumentale utsmykningsoppdragene.²⁵³ I 1986 ble imidlertid en

²⁴⁸ Nygård-Nilssen. *På arbeid. Næringslivet i norsk kunst*. s. 20

²⁴⁹ Bjerke, Øyvind Storm. *Arne Ekeland*. Henie Onstad kunstsenter, Høvikodden. 21. Sept. -24. Nov. 1996. s. 29

²⁵⁰ Nelson. *The fresco brothers of Norway and norwegian mural painting from 1918 to 1950*. s. 206

²⁵¹ *Rådhuskonkurransene*. Kunst og kultur 1938. s. 204

²⁵² Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 44

²⁵³ Hovdenakk. *Arne Ekeland. Et 100-års jubileum*. s. 9

senere og større versjon av rådhusmotivet innkjøpt av *Det norske storting*.²⁵⁴ Foruten bidrag til rådhuskonkurransen, ble disse utkastene skisser til flere store arbeider i Ekelands videre produksjon, blant annet *Frihetens søstre*.

*Stor kunst er felleseie, hva enten den er fransk, italiensk eller hollandsk [...]. Den store kunst har alltid makten i seg til å bli folkets eie, bli demokratisk. Det gjelder grekernes kunst, det gjelder middelalderens som renesansens.*²⁵⁵

²⁵⁴ Flor. *Arne Ekeland og Sovjetkunsten*. s. 124

²⁵⁵ Fett, Harry. *Kunst på arbeidsplassen*. Kunst og kulturs serie. Gyldendal norsk forlag. Oslo, 1946. s. 32

8. Trecento - quattrocento: Betydningen av sen middelalder- og tidlig renessansekunst for Ekelands utforming av *De siste skudd*

Flere stilistiske elementer i *De siste skudd* kan spores til den klassiske billedtradisjonen. Hovedvekten vil være på sen middelalder og tidlig renessanse. I tillegg vil bysantinske mosaikker ha en sentral rolle. Aspektene som behandles i dette kapittelet har sitt utspring Lasse Hodnes hovedoppgave *Bilde og billedoppfattning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse*.

*Som bekjent er kunst og religion søstrer, ingen vet hvem som er eldst av dem. Lange tider har de vært uadskillelige, til andre tider har de vært mer eller mindre fremmed for hverandre, gått hver sine veier, imellem likefrem skjelt mistenkelig til hverandre. Men at det er nært slektskap kan ingen fornekte.*²⁵⁶

Når man skal tolke bilder fra middelalderen må man ha kjennskap til periodens kunstoppfattning, eller rettere sagt mangel på dette. I middelalderen ble ikke bilder betraktet som kunst eller kunstverk. Kunst (ars) kunne bety to ting: både praktiske ferdigheter og kunnen, i tillegg til at det også betegnet viten (skap). Kunst, eller ars, ble derfor regnet som ferdigheter eller kunnskap bygget på visse ferdigheter. Kunstens 'mening' skulle være enten kontemplativ, liturgisk eller pedagogisk. Bildene skulle ha en form for religiøs kontekst, og det var denne religiøsiteten som gav bildet mening. Det estetiske i verket hadde ingen mål i seg selv. Kunstneren var ingen kunstner, men en håndverker som utførte oppdrag hvor et allerede forhåndsbestemt budskap skulle formidles. Middelalderens bilder var retoriske.²⁵⁷

Kirkens bilder ble lagt til rette for dem som ikke var lesekyndige. ”Før bildet blei kunst, hadde det vore tilgjengeleg for alle. I mellomalderkyrkjene kunne kven som helst sjå og forstå bildeutsmykkinga.”²⁵⁸ Kunsten skulle være belærende og lettfattelig og var utelukkende fra Evangelienes skrifter.

²⁵⁶ Fett. *Kunst på arbeidsplassen*. s. 13

²⁵⁷ Gunnar Danbolt, Henning Laugerud og Lena Liepe. *Tegn, symbol og tolkning. Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. s. 22

²⁵⁸ Danbolt. *Norsk kunsthistorie*. s. 260

Middelalderens billedfunksjon kan overføres til Ekelands kunst om man bytter ut den religiøse konteksten med Ekelands marxistiske budskap. Ekeland lagde kunst for folket, arbeiderne, `folket i sin alminnelighet`. Ved hjelp av monumentale bilder, fabulerende figurer med tydelige gester og blikk, arkitektur, symboler og farger skulle Ekeland bringe sitt kommunistiske budskap ut til folket. Ekeland var kommunist – hans individualitet som kunster var ikke viktig, han så på kunstnerrollen som hvilket som helst annet arbeid. Hans arbeid var å tilgjengeliggjøre det kommunistiske budskap

Kunstneren er en del av alt. Det er ingen forskjell på en som syr i en buksesmekk og kunstneren. Det er stor illusjon å tro vi er individuelle.[...] Kunstneren skal ikke tjene mer. Ingen skal betale for sin begavelse. Sin intelligens! [...] Vi er en arbeidsstokk – vi kunstnere også.²⁵⁹

Veien gjennom middelalderen

Det skjer en betydelig forandring innen kunstoppfatningen i skjæringen mellom antikken og middelalderen: I boken *Fra antikk til middelalder* (1943) går Hans Petter L`Orange grundig gjennom flere ulike stilistiske og formale transformasjoner som synliggjøres mellom disse epokene.

Den antikke virkelighet sublimerer, tingene mister sin materielle fylde og tyngde, men får en ny tanke- og følelsesmessig realitet i en rent åndelig eksistenssfære.²⁶⁰

Det ovenstående sitatet vitner om en av de viktigste i denne sammenhengen. Utviklingen fra det materielle til det symbolske skyldes en overgang i selve menneskesinnet. I antikken var det filosofien og nyplatonismen som fungerte som en samlende religion. Hos Platon speilet ideene seg i den ytre, profane verden, hvor naturens og tingenes skjønnhet lå. Hos Plotin taper den ytre og verdslige skjønnheten vekt, og glir i senantikken over til en fordyppelse i det indre følelsesliv. Denne utviklingen ble sterkere og tydeligere videre inn i middelalderen. De ytre sansene skulle ikke lenger behages av profane ting, det var den indre idè og dens betydning kunsten nå grep fatt i.²⁶¹ I kunsten ser man denne utviklingen i overgangen fra relieff til mosaikk. Det går fra voluminøse og plastiske figurer med synlig kroppslighet under draperte kleder og glidende overganger mellom lys og skygge, til flate mosaikker med skarpe konturer. Draperiene er

²⁵⁹ Moe, Ole Henrik. *Takk Arne Ekeland. Høvikodden*. Prisma Nytt nr. 17, 1986. s. 5

²⁶⁰ L`Orange, Hans Petter. *Fra antikk til middelalder: fra legeme til symbol: tre kunsthistoriske essays*. Dreyers forlag, Oslo. s. 18

²⁶¹ L`Orange. *Fra antikk til middelalder*. s. 14

markerte, med mørke kanter og skrå skjæringer. Kroppsligheten er borte. Blikkene er tomme og ansiktene er stereotypiske. Figurene blir kun gitt individualitet ved hjelp av attributter.²⁶²

8.1. Det talende bilde og Bysants mosaikker

Den bysantinske perioden strekker seg fra 330 e.kr. til 1453. Den omfatter med andre ord hele middelalderen. Konstantinopel var hovedstad i *Nea Roma*, det østromerske riket som kalles Bysants. Den bysantinske kunsten har stadig gitt impulser til vestlig kunst, og regnes som europeisk kunst. De fleste bysantinske bilder inngår i en religiøs sammenheng med kristne temaer. Det store flertall var skapt for kirkens og hoffets propaganda, og måtte meddele et visst innhold eller budskap.²⁶³ Bysantinske mosaikker og malerier var ikke tenkt som autonome ”kunstverk”. Til tross for dette var den estetiske dimensjonen ytterst viktig.²⁶⁴

*Den bysantinske billedverden var kristen og de kristne bildene var bærere av et innhold: de skulle formidle en historie. Derfor ses ofte et prinsipp for tydeliggjørelse gjennom billedretorikk i form av bestemte skjema, gester og kombinasjon av ord og bilde.*²⁶⁵

Den bysantinske kunstner brukte som regel gester som fakter, mimikk og kroppsholdning for å kommunisere og differensiere.²⁶⁶ I tillegg til gester, utgjorde størrelsesforhold og fargebruken en sammenfallende funksjon for formidling og veiledning.

Etter Italiareisen i 1934 har Ekeland, i tillegg til sporene fra ungrenessansens maleri, også funnet inspirasjon i de bysantinske mosaikkene. Denne påvirkningen kan forbindes med Ekelands malerier basert på tydelige avgrensede småformer, et formprinsipp som ble et markant og gjentakende grep i hans kunst.²⁶⁷ Det er dette formprinsippet som i forrige kapittelet ble omtalt som ’fasett-kubisme’. I *De siste skudd* er figurene bygd opp av fasetter som fremstår som mosaikker. Noen av figurene er forholdsvis flate, mens andre, spesielt paret til venstre er gitt både volum, lys og skygge ved hjelp av fasetter i ulike valører.

²⁶² L’Orange. *Fra antikk til middelalder*. s. 20

²⁶³ Kiilerich, Bente og Torp, Hjalmar. *Bilder og billedbruk i Bysants. Trekk av tusen års kunsthistorie*. Grøndahl Dreyer, Oslo, 1998. s 11-15

²⁶⁴ Kiilerich og Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants*. s. 30

²⁶⁵ Ibid. s. 297

²⁶⁶ Kiilerich og Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants*. s. 42

²⁶⁷ Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien*. s. 22

Historien om 'gestenes språk' strekker seg tilbake til antikken, da man betraktet det som universelt. Dette ikke-verbale språket er et språk av tegn og bevegelser som kommer til uttrykk i menneskers atferd og interaksjon med hverandre. Man deler den menneskelige gestikulasjon i to hoveddeler: gester man mener ligger i vår natur og er spontane, altså et universelt gestikulasjonsspråk, og gester betinget av kulturelle konvensjoner.²⁶⁸

*Gregor av Nyssa omtaler omkring år 400 veggmalerier som "en bok med tale", "for maleri, selv om det er taust, kan tale fra muren."*²⁶⁹

For at et bilde i det hele tatt skal kunne 'tale' til betrakter, må det nødvendigvis være en forbindelse mellom bilde og betrakter. I følge Alberti kunne en slik forbindelse skapes gjennom såkalt *isocéfali*. Det kunne best oppnås om maleren trakk en horisontal linje gjennom *punto centrico*, tilsvarende det man i dag betegner som horisontlinjen.²⁷⁰ Linjen skulle angi høyden på en mann gjengitt i maleriet. Siden linjen går gjennom bildets forsvinningspunkt tilsier dette at hodehøyden i bildet er det samme som hodehøyde til betrakteren. "På denne måten vil den som ser og de malte gjenstandene som han ser, synes å være på samme plan."²⁷¹ Videre i *Della pittura* etablerte Alberti en metafor for hvordan man kunne betrakte et bilde. Denne sammenlignet han med et vindu man skulle se gjennom: "Publikum skal oppleve motivet som om det befinner seg på andre siden av en åpning."²⁷² I følge Hodne kunne man ikke ta det for gitt at Albertis publikum ville forstå en slik abstrakt metafor.

Ungrenessansens kunstnere brukte isteden ulike terskelementer for å markere overgangen fra billedrom til betrakterrom.²⁷³ Disse terskelementene kan defineres som et trinn, en trapp eller en forsenkning i motivet. Alberti brukte betegnelsen *prosceniet*. Dette viser hvor viktig det var for ungrenessanskunstnerene å skape en forbindelse til betrakterne. For Ekeland var dette like viktig. I flere av hans motiver finner man ulike momenter ved nedre rammekant som kan sammenlignes med ungrenessansens terskelementer. Alberti forsøkte å skape en overgang mellom bilde og betrakter, gjennom å bruke horisontlinjen som et forbindelsesskapende element.

²⁶⁸ Barasch, Moshe. *Giotto and the language of gesture*. Cambridge University Press, Cambridge 1987. s. 3
Det har i de senere år blitt lansert en del nytt forskningsmateriale omkring betydningen av kroppsspråk og gester, som ikke vil gås nærmere inn på her.

²⁶⁹ Kiilerich og Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants*. s. 168

²⁷⁰ Hodne. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia*. s. 73

²⁷¹ Ibid. s. 73

²⁷² Ibid. s. 125

²⁷³ Ibid. s. 124-125

I monumentalkunsten skapes denne forbindelsen som regel automatisk. I tillegg forstreker terskelelementene forbindelsen ytterligere.

I *De siste skudd* skaper den røde muren et skille mellom bildets forgrunn og bakgrunn. Murens form og forgrunnens sterke fargeholdning kan skape en oppfattning av at bakken ved nedre rammekant fortsetter inn i betrakterens rom. Dette kan tolkes som en inngang til motivets scene. Muren opprettholder også et skille mellom Ekelands treenighet og arbeiderne. Siden disse er plassert nærmest bildets 'inngang', kan i tillegg betrakterne føle en forbindelse til arbeiderne. Kanskje ønsket Ekeland å symbolisere at betrakteren står sammen med de revolusjonære i kampen mot kirken, militæret og kapitalen.

Man kan spore flere varianter av terskelelementer i Ekelands produksjon. De fleste fra siste halvdel av 30-tallet. Ekeland har komponert en del av sine bilder slik at figurene i motivet befinner seg i et arkitektonisk rom, der ytterveggen nærmest betrakter er ikke-eksisterende. Eksempevis: *Fire mennesker rundt et bord* (1934), *Syersken* (1936), *Fotballspillere* (1936) (**fig. 34**), *Kom ut i solen* (1936), *Fristeren* (1937) (**fig. 35**) og *Vårbilde* (1940) (**fig. 36**). I *Bygningsarbeidere* (1939) ser vi i høyre hjørnet et felt som kan minne om et rutete gulv. En av motivets hovedfigurer står oppå gulvet. Gulvets hjørne av avskåret av nedre rammekant. I *Se, vi står på trappene* (1939) er alle figurene som står i første etasje avskåret ved midjen. Dette virkemiddelet finner man også i *Revolusjonens forgård* (1940) (**fig. 37**). I *Broen til melkeveien* (1960) ses et fabrikklandskap med arbeidere som strekker seg opp over flere plan innover i bildet. Mellom de ulike planene bruker Ekeland det som betegnende kan kalles terskler. I *Gullets verdi og bruksverdi* (1939) (**fig. 38**) ligger motivets hovedfigur på en seng. Sengerammen ligger tett mot nedre rammekant og er streng i formen. Den kan oppfattes som et trinn eller forhøyning inn i rommet. Alle disse ulike kompositoriske virkemidlene kan opptre som en inngang til bildet og dermed få betrakteren til å føle seg som en del av motivet. De fungerer derfor på samme måten som ungrenessansen terskelelementer og skaper forbindelse mellom bilde og betrakter.

I Bysants var det vanlig at billedskaperne rettledet betrakteren til å forstå bildets betydning.²⁷⁴ Ofte er både mosaikk – og veggmaleri veiledet av forklarende navneinnskrifter.²⁷⁵ I

²⁷⁴ Kiilerich og Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants*. s. 171

apsismosaikkene i Cefalu og Monreale er *Kristus Pantokrator* fremstilt med ordene *IC* og *XC*, i Monreale presisert med tillegget *Ho Pantokrator*, Allherskeren.²⁷⁶ Både mosaikkmestrene og mosaikkmaterialet ble for øvrig innkalt fra Konstantinopel.²⁷⁷ I Ekelands maleri *Mor og barn* (1937) ”rettledes” betrakteren gjennom påskrifter. Den ene figuren holder en kopp med inskripsjonen ”Snill pike”. På bakken ligger det en dørmatte hvor det står ”*Gud bevare (?)*”, ved siden av teksten er det en engel med foldede hender. Ekeland har også tre tusjtegninger fra 1935, hvor han har skrevet inn motivenes titler i tegningene: *En strøm av skitten kloakk var hennes ord over hans ansikt og kropp*, *Det er han som har gjort det. I han er all makt i himmel og på jorden* (**fig. 39**) og *De dekker seg under bildet og unngår sin straff. Slå bildet ned kammerater* (**fig. 40**). To av dem er korsfestelsesmotiver med Ekelands treenighet og soldater. Her kan skriften fungere som snakkebobler.

Mer typisk er det at bilder ’taler’ i gester. Gestene har en forbindelse til retorikken: ”*hvor hele kroppen brukes til fremføring av en tale*”.²⁷⁸ Beskrivelse og emosjon er to av de retoriske grep som er relevant når det dreier seg om få et bilde til å ’tale’.²⁷⁹ Med emosjon menes de indre følelser og tanker visualisert i et menneskes ansikts- og kroppsuttrykk. I følge Alberti bør en kunstner avbilde en eller flere personer som gjennom sin gestikulering kan fortelle betrakteren hva som foregår i bildet. Han skilte mellom følelser og kroppsbevegelser, hvor blant annet raseri, glede, frykt og begjær tilhører følelseslivet.²⁸⁰ Alberti mente det måtte være en sammenheng mellom det indre og ytre, at de reelle følelsene og kroppsspråket skulle stemme overens. ”*The movements and poses of virgins are airy, full of simplicity with sweetness of quiet rather than strength.*”²⁸¹

Leonardo Da Vinci (1452-1519) rådet sine studenter til å observere og avbilde ’*de døves bevegelser*’, håndbevegelsene, øynene, øyenbrynene og hele kroppsspråket til stumme. Gjennom en slik studie ville man klare å uttrykke det en person hadde i tankene:

²⁷⁵ Kiilerich og Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants*. s. 168

²⁷⁶ Ibid. s. 169

²⁷⁷ Ibid. s. 248

²⁷⁸ Kiilerich og Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants*. s. 171

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Alberti, Leon Battista. *On painting*. 1966. s. 78

²⁸¹ Ibid. s. 80

*The details of particular individual actions are very well seen in the case of the dumb, who do not know how to draw, although there are few of these who do not aid themselves by drawing figures. Learn, then, from the dumb to make those gestures with the limbs which express the ideas in the minds of speakers.*²⁸²

I *De siste skudd* er de fleste figurenes hender synlige, og de uttrykker alle en bestemt holdning. Figurenes kroppsspråk er individuelle. De viser tydelig sine posisjoner, både med ansiktsuttrykk, gester og holdning. Kroppsspråket og bevegelsene til fire av barna i bildet er preget av barnlig iver. De virker forholdsvis uanfektet av den alvorlige stemningen i motivet. Figurene i 'mennesketårnet' har knyttede never og ansiktsuttrykk som viser aggresjon. Den fallende spriker krampeaktig med fingrene.

I *Den nye dagen* (1937) (**fig. 41**) ses samme figurtyper som i *De siste skudd*, men det er enklere i oppbyggingen og med en koloritt som domineres av blått i ulike valører. Til tross for at bakgrunnen er bygget opp utelukkende av rektangulære former er den enkel, og sammen med den 'rolige' fargeholdningen gjør dette at figurene trer tydeligere frem. Åtte figurer utgjør motivet og de består av tre generasjoner, barn, voksne og eldre - alle nakne. Igjen ser vi de typiske 'ekelandske' symbolene; kopp, niste og korsformasjoner. Figurene har ikke øyekontakt med hverandre eller betrakter, men kommuniserer gjennom gester, kroppsholdning og handlinger. Det ligger noe rituellet eller åndelig over maleriet, en slags meditatív stemning.

8.2. Størrelsesperspektiv

*Den indre, den tenkte og følte betydning slår i gjennom tingenes ytre og naturlige skikkelse og krystalliserer seg i et nytt, uttrykksfullt system.*²⁸³

Rundt 300 e. kr. skjedde det en forandring i størrelsesforholdet mellom figurer innbyrdes i et motiv: "figurenes størrelse svarer ikke til de virkelige legemsmål, men til menneskenes indre vekt og verdi".²⁸⁴ Tradisjonen startet med keisermotivene- majestas domini, keiserlig majestetet i senantikken, og var av stor betydning i middelalderen hvor kirken overtar. Det er nå blitt 'det kristelige makt- og representasjonsuttrykk'. På slutten av 400-tallet e. kr. har Kristus overtatt tronen som majestas domini. Keiserguden, med sitt tidligere overmenneskelige vesen, er tvunget

²⁸² Barasch, Moshe. *Giotto and the language of gesture*. 1987. s. 2

²⁸³ L'Orange. *Fra antikk til middelalder*. s. 26

²⁸⁴ *Ibid.* s. 26

ned i det profane humilitas.²⁸⁵ Kristus er nå den himmelske konge og blir dermed et uttrykk for den ”*triumferende kirkes makt- og seiersfølelse*”.²⁸⁶ Kristus stilles i mosaikkens midtpunkt, høyt hevet over omgivelsene og apostlene:

*Og igjen gjennembryter denne centralfiguren de menneskelige sammenheng: mens apostlene er rettet mot Kristus i bildets eget plan, stiller Kristus seg frontalt ut mot beskueren som et gudebilde til tilbedelse.*²⁸⁷

I tidlig-kristen kunst er det vanlig at det innad i motivene er forskjellige størrelser på figurene som avbildes. Denne tendensen kalles verdiperspektivet og kan spores i både bysantinske mosaikker, middelalderkunst og italiensk ungrenessanskunst. Verdiperspektivet skal fortelle noe om ’rang’ og viktighet mellom de avbildede personene.

Verdiperspektivet er tydeligst i bilder med Kristusmotiver. Et eksempel er bilder hvor Kristus er omkranset av disipler, og hvor Kristus er tydelig større eller hevet over disiplene. Dette for å understreke viktighetsgraden til de avbildede, og samtidig gjøre beskueren oppmerksom på hvordan man skal lese bildet. Maleriets leseretning kan på denne måten opprettholdes for selv den ulærde.

I motiver med den tronende Madonna var det ikke uvanlig å plassere en mindre figur på siden, knelende nedenfor tronen (**fig. 42**). Denne figuren representerte som regel donatoren, altså han som hadde betalt for bildet.²⁸⁸ Denne størrelsesforskjellen viser forskjellen i rang mellom de avbildede personene. Hodne viser spesielt til Orcangas *Bebudelse* som eksempel på verdiperspektiv. Donatoren har i dette bildet fått plass i samme rom som de hellige. Han er plassert ned i venstre hjørne, ved foten til bildets hovedmotiv. Avstanden mellom den verdslige donatoren og de hellige blir oppretthold ved at den verdslige er forsvinnende liten. Denne måten å vise rangsforskjeller var vanlig i italiensk trecento.²⁸⁹

I Sant’ Apollinare Nouvo i Ravenna er det avbildet en rekke mirakel- og pasjonsscener øverst på midtskipsveggene. En av scenene viser den siste nattverd (**fig. 43**). Mennene ligger til bords, som

²⁸⁵ L’Orange. *Fra antikk til middelalder*. s. 27

²⁸⁶ *Ibid.* s. 28

²⁸⁷ *Ibid.* s. 27

²⁸⁸ Hodne. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia*. s. 114

²⁸⁹ *Ibid.* s. 46

er dekket med fisk og brød. Dette kan vise til messens offermåltid. Det er tretten til bords. Ytters til venstre ser vi kristus, til høyre er Judas. I mellom dem er elleve menn i like hvite kleder. Kristus er den største av figurene og han er den eneste kledd i blått. Judas er synlig mindre enn resten av mennene. I tillegg er han kledd i både hvitt og blått. Kristus ser rett frem mens noen ser på ham, resten har blikket vendt mot Judas. Han er den eneste figuren i profil. Dette er et genuint bysantinsk trekk: ”*Onde vesener, negative figurer er som regel i profil, fordi de mangler en dimensjon i sin person, mangler ’dybde’.*”²⁹⁰ Det er også en markert avstand mellom Judas og resten av figurene. Apostlene ligger tett sammen så deres kropper dekkes av hverandre. ”*Det virker også som om han er sett bakfra – i så fall har han bokstavelig talt ’vendt Jesus ryggen’.*”²⁹¹ Alle disse komposisjonelle midlene – blikkretning, størrelsesforskjell og profilstilling er med på å markere forskjellen mellom de avbildede figurene.

I *De siste skudd* skapes det et dramatisk dybdeperspektiv innover i motivet. Dette skyldes det markante størrelsesforholdet mellom figurene i forgrunnen og bebyggelsen i bakgrunnen til tross for den tilsynelatende korte avstanden mellom dem. I bildets sentrum ser man treenigheten, som er merkbart mindre enn arbeiderne samtidig som de er større enn bebyggelsen rett bak dem. Det er sannsynlig at dette verdiperspektivet symboliserer Ekelands vektlegging av arbeiderne og deres arbeid som ’mer verdt’ enn kirken, religionen og militæret.

I høyre billedkant ser man små bønder i åkeren som perspektivmessig skulle vært helt bak i bildet. De er ikke med i kampen mot treenigheten. Muligens plasserer Ekeland dem dit i liten størrelse, fordi bøndene i lang tid lot seg undertrykke av feudalherrene. Innenfor den marxistiske horisont, var ikke bøndene en del av proletariatet og utgjorde ikke en del av revolusjonsgrunnlaget. Der er isåfall forståelig, fra Ekelands perspektiv, at de er plassert i åkeren, isolert fra arbeiderne og i et slikt lite verdiperspektiv.

Kvinnen og mannen til venstre i maleriet er størst av alle figurene i *De siste skudd*. I en kristen kontekst er Adam og Eva de første menneskene i paradiset, mens i *De siste skudd* kan kvinnen og mannen tolkes som de første menneskene i hans utopiske paradiset.

²⁹⁰ Kiilerich og Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants*. s. 172

²⁹¹ Hodne. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia*. s. 172

Ved å bruke størrelsesperspektivet som virkemiddel skaper Ekeland i tillegg et stort område på en forholdsvis liten flate, noe som muliggjør en bred fortelling.

8.3. Arkitektur som kompositorisk virkemiddel

Ekeland bruker arkitekturen som et ledd i oppbyggingen av motivet i bildene sine. Arkitekturen har flere funksjoner: den skaper en bakgrunn i selve bildet, den bygger opp motivet og den avgrenser bildet. I tråd med den klassiske tradisjonen skaper også arkitekturen et miljø hvor menneskene utfolder seg. Arkitekturens funksjon har vært i utvikling siden middelalderen, og man kan tillegge arkitektoniske utforminger ulike funksjoner etter hvilken stilhistorie man søker i. I sen middelalder og tidlig renessanse ble arkitekturen brukt som deskriptive holdepunkt: ved å se på arkitekturen kunne man tolke hvilket miljø og hendelse man var vitne til.

Boksinteriør

Før sentralperspektivet ble utviklet, av Masaccio i malerkunsten og Brunelleschi i arkitekturen, var forholdet mellom figur og arkitektur i bilder høyst urealistisk (**fig. 44**). Lasse Hodne bruker betegnelsen 'boksperspektiv' på å forklare det tidlige stadiet i den arkitektoniske utformingen. Dette arkitektoniske virkemiddelet finner man igjen i store deler av Ekelands produksjon. Arkitekturen blir også brukt med stor utformingsmessig variasjon. I *De siste skudd* ser vi mindre bygg i ruiner i bildets bakgrunn. Disse kan fortelle en historie om hva som har skjedd i forkant av motivets historie. I andre av Ekelands malerier ser vi mennesker agere i mindre rom, hvor han som regel lar oss få et blick av omgivelsene utenfor, enten gjennom en dør eller et vindu. Han plasserer også gjentatte ganger en person i inngangen til rommet, som for å skape en portal fra rommet inne til rommet ute. Han bruker i tillegg arkitekturen som et virkemiddel for å kunne fortelle en historie fra ulike perspektiv, ved at han fjerner veggen ut mot betrakteren og viser tverrsnittet av bygget.²⁹² På den måten får man innblikk i ulike aspekter i et motiv

I maleriet *Se vi står på trappene* får man innblikk i tre ulike scener i samme motiv. Scenene er i utgangspunktet isolert fra hverandre, ikke kausalt, men i rom. Man ser tverrsnittet av de to øverste etasjene i et bygg i tillegg til en liten del av bymotivet utenfor. I andre etasje sitter seks personer rundt et bord. De har alle uniformer på seg, og prest, militær og kapital er representert. I etasjen under ses en stor gruppe mennesker som samler seg ved trappen som fører opp til

²⁹² Bjerke. *Arne Ekeland. Broen til melkeveien* s. 51

embedsmennene. Noen står på trappen mellom etasjene og skaper på denne måten en forbindelse mellom to tilsynelatende isolerte scener. Langs tverrsnittet av ytterveggen ser man en død person hengende med tau rundt halsen. Den døde har samme farge som embetsmennene i ansiktene, gråhvit og blek. Denne figuren skaper en forbindelse mellom embetsmennene og de marsjerende troppene i bymotivet utenfor ved at han bryter opp veggen. I tillegg gir den døde en karakteristikk av embedsmennene i henhold til fargesymbolikk. Den skitne hvitfargen skaper assosiasjoner til død, og ved å ta opp igjen fargen hos embedsmennene overføres denne assosiasjonen til dem.

I bildet *De unge og de gamle* (**fig. 45**) ser man hvordan Ekeland bruker en annen variant av boksperspektivet, ved at tre vegger skiller seg ut fra resten av motivet, og derved skaper illusjonen av et hjem, hvor en familie befinner seg. På trappen står det en blomsterkurv. Familien virker lykkelig, i motsetning til menneskene som befinner seg utenfor husets trygge vegger. Utenfor ses gamle og skrøpelige mennesker, elskende mennesker og undrende mennesker. De befinner seg i et steinlandskap, med verktøy på bakken og fabrikkbygninger i horisonten. Det ses også en kopp eller mugge i bakgrunnen.

Gjennom hele Ekelands kunstnerskap finner vi igjen disse ulike arkitektoniske elementene, foruten i hans ornamentale epoke. Eksempelvis *Blomsterhuset* (ca.1985) (**fig. 46**), *De engstelige kvinner*, *Lenken*, *Venus*, *Ave Maria* (**fig. 47**), *Beriderske*, *Blomsterfesten* og *Primavera*. De kirkelignende fasadene med utsmykning kan sees i sammenheng med mestrene fra sen middelalder og tidlig renessanse, som fra Angelico, Giotto og Masaccio.

”Dukkehus”

I forbindelse med noen av Giottos fresker i Arena-kapellet bruker Hodne begrepet ’dukkehus’. Et slikt ’dukkehus’- interiør gir følelsen av en intimitet som kjennetegner et lukket rom. Man bruker betegnelsen dukkehus fordi bygningens frontfasade, som er vent mot betrakteren, er åpen (**fig. 48**). ”Egentlig skulle vi kanskje kalle dette et innside/utside-blikk, siden vi får et fullt overblikk over interiøret, i samme øyeblikk som vi kan se veggens utside.”²⁹³ Andre av Giottos fresker utvider ’dukkehus’- begrepet: her strekker interiøret seg fra ramme til ramme slik at man ikke ser utsiden, foruten en smal stripe øverst (**fig. 49**).

²⁹³ Hodne. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia*. s. 41

Felles for trecento- fresker er at de alltid viser noe av det av det som er utenfor det avbildede arkitektoniske rommet – som oftest en smal stripe av himmelen. Av og til er stripen så stor, at den gir plass til en ekstra scene utenfor det avbildede rommet.²⁹⁴ Ekelands monumentale maleri *Se, vi står på trappene*, kan sammenlignes med ovennevnte. Her bruker Ekeland både boks- og dukkehusinteriør, og det gis plass til en annen scene utenfor det arkitektoniske avbildede rommet. Man kan ikke se veggens utside, kun et tverrsnitt av dem. Derimot kan det se ut som taket er løftet opp, som om det skulle vært et dukkehus. Ifølge Hodne danner 'dukkehuset' en avstand mellom bilde og betrakter:

*Denne avskjæringen danner et "snitt" og dette snittet er normalt trukket helt fram i billedplanet, slik at den avskårne arkitekturen forfølger innsiden av bildets rammer langs en eller flere kanter. Disse oppsettene kan ikke betegnes som reelle interiører, fordi snittet markerer en avstand til betrakteren og forteller at hun befinner seg utenfor og ser inn.*²⁹⁵

Sitatet forklarer forskjellen mellom et boksinteriør og et 'ikke- interiør'. Et interiør i Hodnes forstand skaper en forbindelse mellom bilde og betrakter:

*Forskjellen består i at et virkelig interiør ville gi inntrykk av å omslutte også betrakteren, som om hun befant seg i samme rom. Denne opplevelsen kan imidlertid kun oppstå dersom billedrommet synes å strekke seg lenger i retning betrakteren enn billedflaten kan tillate.*²⁹⁶

I *Se, vi står på trappene* er menneskefigurene i første etasje avskåret av rammens nedre grense, og skaper dermed en forbindelse mellom bilde og betrakter. Maleriets monumentalitet understreker ytterligere at betrakter står under treenigheten, sammen med de desperate, og ser opp. I *De siste skudd* er det ikke snakk om boksinteriør. Det kan likevel oppleves som om billedrommets forkant strekker seg imot betrakteren. Det monumentale formatet styrker denne opplevelsen, da figurene i forkanten nesten er like store som betrakteren. Sammen med den røde muren skapes det i tillegg en illusjon om at betrakteren er på arbeidernes side i motivets fortelling.

²⁹⁴ Hodne. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia*. s. 42

²⁹⁵ Ibid. s. 43

²⁹⁶ Ibid.

Sceniske bilder og motivene tolket som en syklus

I teorikapittelet nevnes begrepet 'spatial systems' eller romlige systemer i sammenheng med arkitektoniske elementer som i bilder blir brukt som kompositoriske virkemidler.²⁹⁷ Disse elementene danner bildets scene hvor historiene fortelles, gjerne i narrasjonssyklus. I Giottos fresker danner de enkelte motivene scener, hvis sammenfattede helhet skaper en syklus eller sammenhengende historie. I Arena-kapellets fresker gjengir Giottos hendelser fra Jomfru Maria liv, hvor de arkitektoniske elementene fungerer som en scenisk bakgrunn for motivenes handlinger (**fig 50**). Et slikt scenisk rom forutsetter ifølge Hodne, at betrakteren opplever å befinne seg i samme rom som motivet, og som nevnt i forrige delkapittel, skapes av et terskelement. Dette elementet ble forøvrig først benyttet av kunstnerne i quattrocento, mens Giotto i trecento, konsekvent gjør det motsatte. Terskelementene trekkes da inn i billedrommet, og signaliserer at det ikke eksisterer en forbindelse mellom bilde og betrakter.²⁹⁸

Uavhengig av terskelementer og arkitektoniske konstruksjoner får man likevel inntrykk av at man er vitne til en sammenhengende fortelling. Man kan forestille seg at man ser et teaterstykke, hvor de enkelte scenene dreier rundt, og hvor det arkitektoniske er bakgrunnen for scenens handling. Gjennom Ekelands kunstneriske produksjon kan man finne bilder som, uavhengig av produksjonsår, kan inngå i en syklus. Man kan se på de enkelte bildene som separate scener i et teaterstykke, som sett i rekkefølge danner en kronologisk historie.

I Ekelands tilfelle kan man tenke seg at den sceniske syklusen starter med bildet *Se, vi står på trappene* – det vises arbeidere som prøver å kommunisere med treenigheten. De er på vei opp trappene. I bildet *Treenigheten* har arbeiderne omringet representantene for kirke, militær og kapital. De har forvridde uttrykk i ansiktene og holder blødende og døde babyer i armene. I bildet *Revolusjonens forgård* har revolusjonen startet. Krigen foregår i tett bebyggelse, og det kan tenkes at scenen forestiller kampen som foregår i ruinene i *De siste skudd* før seieren over treenigheten. I *De siste skudd* er treenigheten omringet på en øy i elven, uten sjanse til å unnsnippe mennesketårnets aggresjon. I *Vårbilde1* (**fig. 51**) oppleves derimot en helt annen stemning. Revolusjonen har seiret og scenene viser ulike versjoner av Ekelands utopiske paradis. Koloritten og figurenes sarte fremtoning skaper harmoni. I maleriet *Før avreise* ser man nakne

²⁹⁷ Hodne. *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia*. s. 24

²⁹⁸ Ibid. s. 53-54

figurer spredd rundt i et bakkelandskap. Rundt om i landskapet ses hest og kjerre, en gruppe mennesker som fyrer med bål, og under et arkitektonisk element sitter mennesker bak et dekket bord. Det siste måltid inntas før avreise. Figurene i landskapet kan tenkes å gjøre seg klar for en videre reise, en ny krig er i oppmarsj (**fig. 59**).

8.4. Ikonografi knyttet til renessansekunst

En stor motivgruppe hos den unge Ekeland er hentet fra bibelhistorien. Det er Josef og Maria på flukt, Kristus i Getsemane og det siste måltid. Han tegnet beåndede Maria og Kristus hoder. Gjennom denne motivkretsen knyttet han an til en innarbeidet ikonografi med røtter i renessansemaleriet. Dette er et så typisk trekk for europeisk kunst i perioden ca 1925-30, at det må tolkes som en tilslutning til en trend fremfor å forstås som utslag av et personlig kristent engasjement. For Ekelands del lå det i bruken av innarbeidede billedkonvensjoner en henvisning til en fellesmenneskelig arv av historie og myter og et forsøk på å trekke denne arven med seg over i den moderne epoke. Fra midten av 1930-tallet retter han et kritisk søkelys mot religiøse temaer, og til dels håner han Kristus-skikkelsen.²⁹⁹

Alle verkene nevnt nedenfor befinner seg i Firenze, og det kan tenkes at ulike elementer man finner i Ekelands verk har direkte påvirkning fra det han så av kunst under oppholdet. ”[...] Den gang bodde jeg ganske lenge i Firenze. Selve byen Firenze var til tider et fangenskap for meg. Hadde ikke annet å gjøre enn å fundere over dette. Og jeg studerte disse tingene grundig.”³⁰⁰

I Santa Croce, en kirke fra 1200-tallet i sentrum av Firenze, kan man studere godt bevarte fresker av Giotto (1267-1337). Giotto virket i hovedsak i Assisi. Fra Angelico (1395-1455) var under innflytelse av Giotto, og sammen med Masaccio regnes disse kunstnerne som noen av de mest anerkjente i overgangen mellom middelalder og renessanse. Fra Angelico arbeidet i en periode på ca. 10 år med å utsmykke det nye klosteret San Marco i Firenze.

Et eiendommelig arkitektonisk moment gjør seg stadig gjeldende. Fra enkle hus og landsbyer og myldrende storbyer [...] fyller arkitekturen bakgrunnen [...]. Tanken går til Giotto og

²⁹⁹ Bjerke, Øivind Storm. Utstillingskatalog: *Arne Ekeland: En retrospektiv av hans tegninger*. 6.-26. mars 1997. (katalogen er uten sidetall)

³⁰⁰ Moe, Ole Henrik. *Takk Arne Ekeland*. Høvikodden. Prisma Nytt nr. 17, 1986. s. 5

*renessansemestrene. Et annet trekk som også fører tanken dit er interessen for det klassiske motiv, der en gjennom et forgrunnsinteriør ser ut i landskapet bakenfor.*³⁰¹

I *Vårbilde* (1940) vekkes assosiasjonene til religiøse motiv. I dette bildet kan motivet sees som et bebudelsesmotiv. Man finner flere elementer i bildet som gjør det mulig å tolke det dit hen: to nakne kvinner, den ene omkranset av svevende draperier stående vendt opp mot himmelen, med en kvist i ånden. Den andre svever halvt sittende under et arkitektonisk element, bekledd kun av enkelte blomsterkranser. Hun holder en større bukett kvister med nyutsprungne knopper i hendene. På bakken ligger en bok oppslått ved siden av et speil, og et bilde av en mannsperson. På en liten opphøyning ved siden står en mugge. Koppen gjentas også i bildet, og i bakgrunnen ser vi en fabrikkbygning. Motivet gir assosiasjoner til Simone Martinis (1284-1344) altertavle *Bebudelsen* (1333) (**fig. 52**) fra, som henger i Uffizigalleriet. Videre går assosiasjonene til fra Angelicos *Bebudelse* (ca. 1432) (**fig. 53**).

Det er påfallende likheter mellom Ekelands *Gullets verdi og bruksverdi* (1939) og Tizians (1485-1576) *Venus fra Urbino* (1538) (**fig. 54**). Tittelen på Ekelands maleri er av direkte påvirkning fra *Kapitalens* første kapittel: 'Varens to faktorer: Bruksverdi og verdi (verdisubstans, verdistørrelse)'. I Ekelands tegning *Bombet by* (1942) (**fig. 55**) står det en kvinne og holder rundt et barn til venstre i bildet. Denne kvinnen skaper assosiasjoner til Donatellos (1386-1466) treskulptur *Maria Magdalena* (ca.1457) (**fig. 56**). Leonardo da Vincis (1459-1519) *Kongens tilbedelse/ De hellige tre konger* (1481) (**fig. 57**) er et uferdig maleri/ tegning. Bildets kompositoriske oppbygging er et aspekt Ekeland gjentatte ganger brukte som inspirasjonskilde for sine monumentale komposisjoner, samt at han tegnet en skisse av maleriet i 1950 (**fig. 58**). "[...] her må nevnes spesielt ett verk – Leonardo da Vincis ufullendte Kongenes tilbedelse i Uffizziene. Siden han selv nevner det flere ganger og kommer tilbake til det i intervjuer [...]."³⁰²

Fra slutten av 1960-årene og godt ut i 70, 80- årene behandler Ekeland et uttrykk som tematisk tar opp igjen røttene fra de tre Vårbildene fra 1940, 41 og 42-48. Det er kvinner i renessanselandskap.³⁰³ Landskapet i disse bildene er alle bygd opp på samme måte – en bratt

³⁰¹ Bjerke. Arne Ekeland. *Broen til melkeveien*. FFF s. 21. Helge Neumanns (lege på Eidsvoll og Ekelands venn) artikkel i *Ord & Bild* om Ekeland i 1945. Angivelig reflekterer han over tidligere samtaler med Ekeland.

³⁰² Moe. Arne Ekeland – Monumentalkunstneren. s. 5

³⁰³ *De engstelige kvinner, Primavera, Høst, Venus, Ave Maria, Beriderske, Blomsterfesten, Blomsterhuset, Lenken*. Bildene finnes i utstillingskatalogen fra Ekelands utstilling på Henie Onstad, 1986.

bakke som går fra venstre oppover mot høyre i billedrommet. Felles for motivene er de gjengående arkitektoniske elementene i bakgrunnen, kirkelignende tårn og enkle bygg med tempelgavl, arkitektur typisk for sen middelalder- tidlig renessanse. Disse arkitektoniske elementene fremstår som kulisser, ikke ulikt måten blant andre Giotto konstruerte sine bilder på. Handlingen i disse bildene foregår i bakken, der som regel kvinner, i noen tilfeller menn, agerer - enten sittende, gående eller svevende opp bakken. Ofte er det blomster med i disse bildene, og i noen tilfeller torner, både på plantene og på kvinnene. Koloritten er som regel holdt i pastelltoner. I tillegg til assosiasjonene arkitekturen og kvinnenens klesdrakt gir til renessansen, er også titlene på bildene med på bygge opp linken til klassisk kunst: *Primavera*, *Venus* og *Ave Maria*. Tittelmessig skaper dette direkte referanser til Sandro Botticellis (1445-1510) malerier med samme navn. De bleke kvinnene og blomstene skaper også assosiative linker til samme bilder. I *Ave Maria* er bakken gjort om til trapper, og midt i trappene ligger en kvinne og et barn nakne og bleke. Bakgrunnen er dominert av en stor gotisk katedral med glassmalerier. Både titler og motiv viser direkte påvirkning fra kristne motiver.

9. Oppsummering og konklusjon

For meg står *De siste skudd* som et 'oppsummerende' verk. Med det mener jeg at man kan finne impulser fra nærmest hele Ekelands produksjon frem til 1940 i *De siste skudd*, samtidig som det står som en begynnelse for hans videre kunstneriske produksjon. I mange av Ekelands bilder finner man en slags dualisme – krig og kjærlighet – et tema Ekeland varierte med i hele sin kunstneriske karriere.

De siste skudd symboliserer arbeiderklassens marsj frem mot den endelige seieren over kirke, kapital og militær. Selv om maleriet ved første øyekast kan virke brutalt og voldsomt, finnes det ved grundigere ettersyn, tro om håp og kjærlighet til mennesket. Menneskene fremst i bildet representerer arbeideren i samfunnet. Man får innblikk i en scene hvor deres desperasjon og hunger etter rettferdigheten vises.

Arbeiderne sikter våpnene rett mot fiendene, og blodet renner. Fiendene er representert i sine respektive uniformer på en øy midt i maleriet. Både menn og kvinner faller i kampens ånd, men de er på vei mot seier. Figurene i bildets kampsoner er påkledd, og ennå ikke frigjorte fra det kapitalistiske samfunn, men noen av dem øyner seieren og bryter ut av sine fengselstrøyer og lenker.

Barna på sin side leker med byggeklosser og strekker seg opp mot kornaksene. Dette symboliserer fremtiden og barna som skal bygge et nytt samfunn. I marxistisk og kommunistisk ånd er de nakne og likestilte. Åkeren med korn kan sammen med dem symbolisere vekst, næring og liv – mens broen som går fra ruinene på høyre side over vannet kan representere overgangen til et nytt liv i et mer 'verdslig' – og humant samfunn.

Maleriet kan tolkes som en avbildning av et utopisk paradys – en verden der alle er likestilte. Med sin nakenhet symboliserer mannen og kvinnen til venstre i bildet, i tillegg til barna, en ny verden der alles utgangspunkt er det samme. Mannen som har en kirkesilhuetten rundt hodet, kan imidlertid symbolisere hvordan man uavhengig av ens egen vilje, blir påtvunget de styrendes samfunn og den kristne stats holdninger og tro.

Kirken har i alle tider hatt et vekslende forhold til kunsten. Gjennom en tiltrekning og frastøtning mellom de to, kan man følge det kunstneriske uttrykket i den vestlige verdens kunsthistorie.³⁰⁴ I religionens rolige tider finner den sitt indre bilde gjennom kunstens uttrykk, mens i de tider hvor religionen utfordres, er den fremdeles til inspirasjon for kunsten.³⁰⁵

I denne avhandlingen kan man følge kunstens forhold til religionen i rolige og urolige tider. Både religionen og kunsten streber etter det ubegripelige, og Ekeland streber etter det som for ham er, det utopiske paradiset. En ubegripelig eksistens han kun kan oppnå gjennom sin kunst: ”*Han er grepet og han griper etter uttrykket, men det blir aldri til mer enn at han nærmer seg. Derfor er det i kunsten alltid et moment av transcendens av å ’skride ut over’ det oppnådde, ut over formuttrykket.*”³⁰⁶

I følge Eivind Berggrav, som i 1933 skrev artikkelen *Kunsten og kirken*, foregår det en brytning mellom intensjon og uttrykksmiddel i kunsten. Som motsatt til religionens personlige higen og personlige skjebne.³⁰⁷ I forhold til Ekelands kunst henger hans personlige higen sammen med både intensjon og uttrykk.

De siste skudd er selve ursymbolet på Ekelands utopivisjoner og drømmer. Drømmen understrekes ved at Ekeland benytter seg av, og er inspirert av surrealismen, en stilretning basert på underbevissthet og drømmetydning.

Gjentatte ganger poengteres det i tekster om Ekeland at det var skjønnheten han malte, og at det var skjønnheten han alltid jaktet på.³⁰⁸ Hva Ekeland anså som skjønt var imidlertid for flere uskjønt, til og med grelt. Ekeland jaget skjønnheten i sin kommunistiske ånd. Hans tro på mennesket blir i *De siste skudd* vist gjennom arbeiderens kamp for likestilling og rettferdighet – mens hans håp for fremtiden, kommer til uttrykk i barnet.

³⁰⁴ Berggrav, Eivind. *Kunsten og kirken, et spennende vennskap*. Kunst og kultur nr 4. 1933. s 193

³⁰⁵ Ibid. s. 194

³⁰⁶ Ibid. s. 195-196

³⁰⁷ Ibid. s. 196

³⁰⁸ Moe. *Takk Arne Ekeland*. s. 5

Derfor skaper han sin egen verden, sin egen sanselige form, uten normer og restriksjoner enn det han selv føler. Han opphever tyngdekraften, han bruker flate og rom som det passer ham. Fargene velger han bare ut i fra det han skal meddele, ikke ut fra skjønnhetsidealer [...] alle midler tar han i bruk for å få gitt uttrykk for sine indre opplevelser, - visjoner.³⁰⁹

Ekeland har gjennom kristen og bysantinsk ikonografi funnet symboler som er sterke nok til at de kan representere hans egen tro – troen på mennesket og håpet om en lysere fremtid. Dette kan man undre seg om er Ekelands 'religion'. Troen på at ting kan bli bedre, troen på en fremtid hvor mennesket kan skape noe godt.

Det er nok ikke tilfeldig at en så stor del av påvirkningen til Ekeland sees i et klassisk perspektiv, da kunsten i trecento og quattrocento hadde som mål å formidle et budskap. For Ekeland var dette av stor betydning, da han la seg på en tradisjon hvor det formidlende aspektet var det avgjørende. Man kan vanskelig snakke om "l'art pour l'art", 'kunst for kunsten skyld' når det gjelder Ekeland.

³⁰⁹ Lofotposten. *Norsk malerkunst 48. Arne Ekeland*. Svolvær. 8.mars 1952

10. Litteraturliste

Alberti, Leon Battista (1435/1956) *On painting*. Translated with introduction and notes by John R. Spencer. Yale University Press, New Haven & London

Askeland, Jan (1965) *Freskoepoken. Studie i profant norsk monumentalmaleri 1918 – 1950*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

Barasch, Moshe (1987) *Giotto and the language of gesture*. Cambridge University Press, Cambridge 1987

Baudelaire, Charles. *Kunsten og det moderne liv*. Innledning og oversettelse ved Arne Kjell Haugen. Solum Forlag, Oslo 1988.

Berman, Marshall (1983) *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. Verso, London,

Bjerke, Øivind Storm(2008) *Arne Ekeland. Broen over melkeveien*. Henie-Onstad kunstsenter og Labyrinth Press.

Bjerke, Øivind Storm (1992) *Kunstnerin*. J. M. Stenersens forlag AS.

Bjerke, Øivind Storm (1982) *Norsk kunstnerleksikon, bind 1*. Universitetsforlaget.

Bjerke-Pettersen, Vilhelm (1934) *Surrealismen. Livsanskuelse. Livsutfoldelse. Kunst*. Nordlundes bogtrykkeri, København.

Bjørnsen, Bjørn (red.) (1999) *Engasjert kunst. Billedkunsten speiler samfunnet*. Stenersenmuseet Labyrinth Press, Oslo. Artikkel av Gerd Woll, *Kan kunst forandre verden*.

Blomberg, Erik (1958) *Bleknad konsthimmel*. Tidens förlag, Stockholm.

Blunt, Anthony (1962) *Artistic theory in Italy 1450-1600*. Oxford University press, Oxford

- Boym, Per Bjarne (1974) *Malarkunsten og arbeidarrørsla i Noreg i mellomkrigstida – Fremveksten av det såkalla "tendensmaleriet" og utviklinga av ei sosialistisk kunstrørsla med hovudvekt på Reidar Aulie og Willi Midelfart*. Hovedoppgave i kunsthistorie - Universitetet i Bergen.
- Bryson, Norman (1981) *Word and imag : French painting of the Ancient Régime*. Cambridge University Press
- Cennini, Cennino (1942) *Boka om kunsten, "Il libro dell`arte"*. Norsk utgave med forord og anmerkninger av Trygve Norum. Innledning av Alf Rolfsen. Forlagt av Johan Grundt Tanum, Oslo
- Danbolt, Gunnar (2001) *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til I dag*. Det norske samlaget.
- Danbolt, Gunnar, Laugerud, Henning og Liepe, Lena.(2003) *Tegn, symbol og tolkning. Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. Museum Tusulanum forlag, Københavns universitet.
- Eliot. T. S (1936) *Essays, Ancient and modern*. Faber & Faber, London
- Elliott, David (1986) *New worlds. Russian art and society 1900-1937*. Thames and Hudson, London.
- Gombrich, Ernst H (1966) *Norm & form: studies in the art of the Renaissance*. Phaidon Press, London
- Hall, James (1979) *Dictionary of subjects and symbols in art*. Revised edition. Introduksjon av Kenneth Clark. John Murray, London.
- Hall, Marcia B. (1992) *Mannerism and Counter-reformation. Color and Meaning. Practice and theory in Renaissance painting*. Cambridge University Press. Kompendium KUN 4122. Del 2 av 3. Manierisme i Italiensk billedkunst ca 1515-1600. Unipub A/S

- Harwood, John (1995) *Eliot to Derrida. The poverty of interpretation*. St. Martin`s Press.
- Hafsten, Halvdan (1991) *Samling Halvdan Hafsten: åtte norske malere fra mellomkrigsgenerasjonen: Reidar Aulie, Harald Dal, Arne Ekeland [...] Rogaland kunstmuseum, Stavanger*
- Hayden, Hans (2006) *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetisk och historiografisk paradig*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm
- Hobbelhagen, Frøydis (2006) *Revolusjon og renessanse: Arne Ekelands Vårbilde (1941)*
Masteroppgave i kunsthistorie - ved Universitetet i Bergen
- Hodne, Lasse. (1995) *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endring fra middelalder til renessanse i Italia*. Hovedoppgave i kunsthistorie ved - Universitetet i Oslo.
- Holly, Michael Ann (1984) *Panofsky and the foundations of art history*. Cornell university press, Ithaca & London
- Hulten, Pontus (1986) *Futurism & Futurisms*. Abbeville Press Publishers, New York.
- Kiilerich, Bente og Torp, Hjalmar (1998) *Bilder og billedbruk i Bysants. Trekk av tusen års kunsthistorie*. Grøndahl Dreyer, Oslo
- Koefoed, Holger (1981) *Norske mesterverk i Nasjonalgalleriet*. J. M. Stenersens forlag AS. Nasjonalgalleriet, Oslo
- L`Orange, H. P. (1943) *Fra antikk til middelalder: fra legeme til symbol: tre kunsthistoriske essays*. Dreyers forlag, Oslo
- Marx, Karl (2005) *Kapitalen. Kritikk av den politiske økonomi*. Første bok, Bind 1. Først utgitt 1867. Oversatt fra tysk av Erling Kielland og Stein Rafoss. Forlaget Oktober A/S, Oslo

Milton, John (1869) *Paradise Lost. A poem in twelve books*. Hurd and Houghton, New York.

Mitchell, W. J. T (1986) *Iconology. Image, text and ideology*. The University of Chicago Press

Nelson, Marion John (1960) *The fresco brothers of Norway and norwegian mural painting from 1918 to 1950. A study in the development of a stylistic tradition*. A thesis submitted to the faculty of the graduate school of the University of Minnesota. In partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy. University microfilms international, Michigan

Nergaard, Trygve (1983) *Norges Kunsthistorie*. Bind 6. Gyldendal Norsk forlag, Oslo.

Nygård-Nilssen, Arne (1934) *På arbeid. Næringslivet i norsk kunst*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

Nilssen, Arne Nygård. (1928) *Moderne norsk freskomaleri*. Gyldendal forlag, Oslo

Panofsky, Erwin (1983) *Billedkunst og billedtolkning*. Utvalgte artikler. Nyt Nordisk forlag Arnold Busck. København

Panofsky, Erwin (1955) *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on art history*. Doubleday, New York

Panofsky, Erwin(1994) *Perspektivet som symbolsk form*. Brutus Östlings Bokforlag. Symposion, Stockholm/Stehag.

Qvarnström, Gunnar (1973) *Moderna manifest 1. Futurism och dadaism*. Almqvist & Wiksell Förlag AB, Stockholm,

Qvarnström, Gunnar (1973) *Moderna manifest. Litteatur og kunstrevolutionen 1909-1924. En introduktion*. Almqvist og Wiksell forlag AB, stockholm

- Raphael, Max (1980) *Proudhon, Marx and Picasso. Three studies in the sociology of art.*
Humanities press, New Jersey
- Rebolledo, Anita (2001) *Fra morderske til Madonna. Kai Fjells kvinneskikkelser med hovedvekt på maleri fra perioden 1940-1960.* Hovedoppgave i kunsthistorie - Universitetet i Oslo
- Revold, Reidar, Alsvik, Henning og Østby, Leiv (1951-53) *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre.* Bind 2. Gyldendal Norsk forlag A/S
- Rolfsen, Alf (1974) *Kunsten skifter ham.* Gyldendal Norsk forlag A/S
- Sarvig, Ole (1953) *Evangeliernes bilder belyst af denne tid.* Gyldendalske boghandel, Nordisk forlag, København
- Sarvig, Ole (1962) *Krisens billedbog.* Gyldendals Uglebøger, København
- Shearman, John (1967) *Mannerism. Style and civilization.* Penguin Books Ltd, Harmondsworth, England
- Singer, Peter (2000) *Marx. A very short introduction.* Oxford University Press.
- Stai, Arne (1954) *Norsk kultur- og moraldebatt i 1930-årene.* Gyldendal norsk forlag, Oslo
- Tandberg, Kristin (2003) *Utstillingene Nyere Tysk kunst i Oslo 1932 og Zeitgenössische Norwegische Malerei und Skulptur i Berlin 1933. Norsk-Tysk samarbeid under nasjonalsosialismens fremmarsj.* Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Institutt for arkeologi, kunsthistorie og konservering. Universitetet i Oslo, 2003.
- Toft-Eriksen, Lars (2006) *Det hjemsøkte selvet. Erik Harry Johannessens kunstner skap fra 1934 og -35 sett i lys av surrealismen.* Hovedoppgave i kunsthistorie - Universitetet i Oslo
- Utley, Gertje R. (2000) *Picasso, the communist years.* Yale University press, New Haven & London

Werenskiold, Marit (1981) *Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvanling*. Avhandling innlevert til bedømmelse for den filosofiske doktorgrad ved Universitetet i Oslo

Wisløff, Ingrid (2008) *Mellom formoppløsende surrealisme og konstruktiv formalisme. En diskusjon av Karen Holtsmarks malerier fra perioden mellom 1929 og 1968, i lys av mellom- og etterkrigstidens skandinaviske kunstscene*. Masteroppgave i kunsthistorie – ved Universitet i Oslo

Aaserud, Anne (red.) *Nordnorske bilder og bilder av Nord-Norge*. Bjerke, Øivind Storm. *Erotikk og lofotfiske. Arne Ekeland i Lofoten*. Utgitt av Nordnorsk kunstmuseum, Tromsø 2002

Utstillingskataloger:

Askeland, Jan (1987) *Kunst, kamp og solidaritet. Arbeiderbevegelsen I Norge i kunst og bilder 1887-1987*. Riksgalleriet. Utstilling nr. 144 katalog nr 12

Bjerke, Øivind Storm. *Arne Ekeland. 21.9 – 24.11 1996*. Henie Onstad kunstsenter, Høvikodden

Bjerke, Øivind Storm. *Arne Ekeland. Arbeid og drøm*. 8. mai – 31. august 1999. Jubileumsutstilling LO 100 år. Norsk industriarbeidermuseum

Bjerke, Øivind Storm. *Arne Ekeland: En retrospektiv av hans tegninger*. 6.-26. mars 1997. Galleri K

Bjerke, Øyvind Storm. *Arne Ekeland*. 23. april – 14. mai 2005. Galleri Kaare Berntsen

Moe, Ole Henrik. *Arne Ekeland. Paintings 1937-85*. Utstillingskatalog for City art Centre, Edinburgh: Bede art Gallery, Jarrow and Glynn Viviam art gallery and Museum, Swansea, 1986-87.

Ole Henrik Moe (1986) *Arne Ekeland – Monumentalkunstneren*. Henie-Onstad Kunstsenter

Hovdenakk, Per (2008) *Arne Ekeland – et 100 års jubileum*

Katalog nr. 74. Arne Ekeland. Malerier. 29. mars – 21. april 1940. Kunstnernes Hus, Oslo

Kunst og kultur:

Berggrav, Eivind. *Kunsten og kirken, et spennende vennskap*. Kunst og kultur nr 4. 1933.

Brandtzæg, Kari.J. *Henrik sørensen og Willi Midelfart: Kunst og kulturformidling mellom Sovjet og Norge på 1930-tallet*. Kunst og kultur, nr 3 2006

Fett, Harry. *Kunst på arbeidsplassen*. Kunst og kulturs serie. Gyldendal norsk forlag. Oslo, 1946

Flor, Harald. *Arne Ekeland og sovjetkunsten*. Kunst og kultur nr. 2 2003

Hurum, Vibeke. *Surr fra det ubevisste. 1930-årene og surrealismen – i nordisk kunst*. Kunst og kultur 1998

Lund, Kathrine. *Kulturfront med nyanser. Omkring en tegning av Kai Fjell*. Kunst og kultur nr. 1. 2010

Nielssen, Finn.. *Meksikansk monumentmaleri, Diego Rivera* Kunst og kultur 1939

Revold, Reidar. *Efterkrigskunst. Fem malere*. Kunst og kultur 1949

Stenstadvold, Håkon. *Omvisning på Høstutstillingen 1945*. Kunst og kultur, 1946.

Sørensen, Bodil. *Noen hovedtrekk i manieristisk maleri på 1500-tallet i Italia*. Kunst og Kultur nr. 4 1995.

Fra klipparkivet i biblioteket. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design:

Anker, Peter. Arbeiderbladet, 1. juni 1963. *Arne Ekeland i Kunstnernes Hus*

Aulie, Reidar. Arbeiderbladet, 4. april 1940. *Anmeldelse av Arne Ekeland i Kunstnernes Hus.*

Ellingsen, Svein. Vårt land, 19. juni 1963. *En ensom symbolist*

Flor, Kai. Berlingske Tidende, 1. mars 1946. *En begivenhed i Kunstforeningen.*

Friis, Andreas. Kristelig dagblad. 20. februar 1946. *En symbolist i maskintid. Arne Ekeland i Kunstforeningen.*

Gelsted, Otto. Arbeidet, Bergen. 2.9.1947. *Norgesreise uten pass og valuta*

Nielssen, Finn. Dagbladet, 3. april 1940. *Arne Ekelands utstilling.*

(Ukjent forfatter) Lofotposten, 8. mars 1952. *Norsk malerkunst 48. Arne Ekeland.*

Fra småtrykksamlingen i biblioteket. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design:

Langaard, Joh. H. Hus og have. Attende årgang, 1937, nr. 5: *Johannes Sejersted-Bødtchers samling. En samlers kjærlighet til kunsten.* Fra småtrykksamlingen: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Onsager, Søren. *Kunst og Ukunst i Nasjonalgalleriet. Opprydningen april 1942.* Det malingske Boktrykkeri.

Webkilder:

Eielsen, Marte Stubberød. *Avantgarden i Svolvær*. Klassekampens nettutgave 10.10. 2006:
<http://www.klassekampen.no/40086/article/item/null/avantgarden-i-svolvaer>

Bibel.no: Første Mosebok 3:5. <http://www.bibel.no/nb-NO/Hovedmeny/Nettbibelen/Bibeltekstene.aspx?book=GEN&chapter=3>

Brandtzæg, Kari J. *Kunst og sosialisme i mellomkrigstiden*. Aftenposten nettutgaven 07.09.03.
<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article620019.ece>

Olafsen, Odd Arne. *Den siste kommunist*. LO-Aktuelt # 6. 2008.
<http://www.frifagbevegelse.no/loaktuelt/kultur/article3460020.ece>

Tilgjengelig fra Wikipedia.org. Sovjetunionens riksvåpen:
http://no.wikipedia.org/wiki/Sovjetunionens_v%C3%A5pen

Tilgjengelig fra store norske leksikon, snl.no: Friedrich Wilhelm Nietzsche
http://www.snl.no/Friedrich_Wilhelm_Nietzsche

Tilgjengelig fra store norske leksikon, snl.no: Irving Babbitt, http://www.snl.no/Irving_Babbitt

Tilgjengelig fra: <http://www.munch.museum.no/ekko/gr/skrik.htm#>

Intervju/radio:

Arne Ekeland – Retrospektiv: <http://nrk.no/nett-tv/klipp/391925/>. Intervju i NRK radio om Arne Ekeland av Øivind Storm Bjerke.

Moe, Ole Henrik. *Takk Arne Ekeland*. Høvikodden. Prisma Nytt nr. 17, 1986. Utgiver: Sonia Henies og Niels Onstads stiftelse

NRK, fjernsynsgalleriet 08101985

Samtale med Eric Sejersted-Bødtker (sønn av Generalkonsul Sejersted-Bødtker) den 31. januar 2008.

Andre kilder:

Inventarprotokoll for Nasjonalgalleriet 1946-1983. Hovedkatalog for Nasjonalgalleriets malerisamling fra februar 1946, fra nr. 2072

Patterson, Jody. Art history. Journal of the association of art historians. *The art of Swinging Left in the 1930s: Modernism, realism and the Politics of the Left in Murals of Stuart Davis*. S 103. Årgang 33, nr 1. 2010

Nordheim, Otto. *Ekelandminner*. (Ms. 40. 2509) Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling

Bildeliste

1. Arne Ekeland: *De siste skudd* (1940), 200 x 300 cm
2. Kopi av privat foto fra Sejerstad-Bødtkers hjem og kunstsamling (Eric Sejerstad-Bødtker)
3. Arne Ekeland: *Treenigheten* (1937/ 38)
4. Arne Ekeland: *Dua flyer* (1951)
5. Arne Ekeland: *Blåveispiken* (1940)
6. Arne Ekeland: *Mor og barn* (1937), 200 x 150 cm
7. Arne Ekeland: *Uten tittel* (ca 1978), 29 x 41 cm - tusjlavering
8. Arne Ekeland: *Se, vi står på trappene* (1939), 300 x 500 cm
9. Arne Ekeland: *Kampen om produksjonsmidlene* (1940), 156,5 x 300,5 cm
10. Arne Ekeland: *Paris* (1931), 23 x 29 cm – blyanttegning
11. Arne Ekeland: *Uten tittel* (udatert), 30 x 40 cm – blyanttegning
12. Arne Ekeland: *Vi arbeidsløse* (1934), 130 x 190 cm
13. Arne Ekeland: *Figurkomposisjon* (1931), 26 x 35 cm – blyanttegning
14. Fernand Léger: *Nous dans la forêt* (1909- 1911), 120,5 x 170,5 cm
15. Arne Ekeland: *Kom ut i solen* (1936)
16. Arne Ekeland: *Bryllup på Vest- Bøn* (1950- tallet)
17. Bjarne Ness: *Musikanten* (1927), 104,5 x 146,5 cm
18. Edvard Munch: *Arbeidere i sne* (udatert)
19. Arne Ekeland: *Bygningsarbeidere* (1939), 150 x 250 cm
20. Arne Ekeland: *Broen til melkeveien* (1960), 310 x 450 cm
21. Arne Ekeland: *Søndag ved fabrikken* (1939), 120 x 153
22. Axel Revold: *Bergprekenen* (1924)
23. Axel Revold: *Bergprekenen* (1925)
24. Arne Ekeland: *Frihetens søstre* (1956), 290 x 529 cm
25. Arne Ekeland: *Historien II* (1950)
26. Arne Ekeland: *Høst* (1980- tallet)
27. Arne Ekeland: *Ukjent tittel* (udatert) – Bilde fra forsiden av utstillingskatalogen 'Arne Ekeland – studier og skisser'. Nasjonalgalleriet, 1986
28. Arne Ekeland: *Prosesjonen* (1940)
29. Arne Ekeland: *Før avreise* (1984)
30. El Greco: *Lacoñ* (1610-1614)
31. Arne Ekeland: *Fiskere tramper forbi* (udatert)
32. Kristus Pantokrator. Apsismosaikk. Katedralen i Monreale, Sicilia. (1166-1189)
33. Per Krohg: *Byen og dens oppland*. Østre galleri, Oslo rådhus (1940-1949)
34. Arne Ekeland: *Fotballspillere* (1936), 125 x 150 cm
35. Arne Ekeland: *Fristeren* (1937), 125 x 150 cm
36. Arne Ekeland: *Vårbilde* (1940), 147 x 130 cm

37. Arne Ekeland: *I revolusjonens forgård* (1940), 100 x 90 cm
38. Arne Ekeland: *Gullets verdi og bruksverdi* (1939), 1152 x 298,5 cm
39. Arne Ekeland: *Det er han som har gjort det. I han er all makt i himmel og på jorden* (1935)
40. Arne Ekeland: *De dekker seg under bildet og unngår sin straff. Slå bildet ned kammerater* (1935)
41. Arne Ekeland: *Den nye dagen* (1937)
42. Giotto: *Maestà (The Ognissanti Madonna)* (ca. 1310), 325 x 204 cm
43. Siste Nattverd. Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna (493-526)
44. Giotto: *Frans av Assisis' liv - Fresker i langskipet: St. Damianus' krusifiks taler til St. Frans* (1296-1300) S. Francescokirken, Assisi.
45. Arne Ekeland: *De gamle og de unge* (udatert)
46. Arne Ekeland: *Blomsterhuset* (ca 1985), 298 x 191 cm
47. Arne Ekeland: *Ave Maria* (udatert)
48. Giovanni da Milano: *Jesus in the Pharisee's house*. Rinuccini Chapel, Santa Croce, Firenze.
49. Giotto: *Bryllupet i Kana* (1305-07) Arenakapellet i Padova
50. Giotto: Arenakapellet i Padova
51. Arne Ekeland: *Vårbilde I* (1941)
52. Simone Martini: *Jomfru Marias bebudelse med S. Ansanus og St. Margareta*. Galleria degli Uffizi, Firenze (1333)
53. Fra Angelico: *Bebudelsen* (1432)
54. Tizian: *Venus fra Urbino* (1538)
55. Arne Ekeland: *Bombet by* (1942), 150 x 200 cm
56. Donatello: *Maria Magdalena* (ca 1457) – treskulptur
57. Leonardo da Vinci: *Kongens tilbedelse* (udatert) – ufullendt
58. Arne Ekeland: *Firenze* (1950) – blyanttegning, skisse av Kongens tilbedelse
59. Sceniske bilder