



UiO • Universitetet i Oslo

Diskusjon av Christian Krohg sin påstand: impresjonistene og stoffmalere

*En analyse av et utvalg av malerier av fire norske
kunstnere i lys av impresjonismen*

Magdalena Maria Zaczek

Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier

60 studiepoeng

Universitetet i Oslo

Det humanistiske fakultet

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Vår 2021

Sammendrag

I tillegg til å være en kunster og forfatter, var Christian Krohg også en journalist og en engasjert samfunnsdebattant, som i mange sine tekster uttalte seg om kunsten og andre kunstnere. En av slike tekster er omtalen til den første Høstutstillingen som Christian Krohg har skrevet i 1882. Påstanden som Krohg inkluderte her omfatter fire norske kunstnere hvorav to av dem som er Erik Werenskiold og Hans Heyerdahl ble av Christian Krohg omtalt til impresjonister, mens Frits Thaulow og Gustav Wentzel ble karakterisert som stoffmalere. Påstanden er desto mer komplisert og interessant fordi den ikke gir en tilstrekkelig forklaring på hvorfor Christian Krohg karakteriserte disse kunstnere på denne måten. Det er også flere andre forfattere og historikere som har sett kunsten deres annerledes enn Krohg.

Kunstnere og deres kunstneriske virksomhet, spesielt i perioden rundt året 1882, er ganske varierende og flere malerier fremfører en ulik malemåte. Deres bilder er tydelig sterkt påvirket av den impresjonistiske kunsten. Den impresjonistiske kunstretningen er svært avgjørende her og derfor vil være utgangspunktet i diskusjonen om Krohgs påstand.

Impresjonismen var en kunstretning som separerte seg fra reglene og prinsippene som var kjent for kunsten så langt, og kom opp med nye løsninger om lys, farge og mottakelsen av bildet. Det er kunstretningen som var svært innflytelsesrik på de fire norske kunstnere, og de tok opp mange trekk og løsninger som impresjonismen utarbeidet. Samtidig er det også flere trekk i disse bildene som minner om den naturalistiske kunstretningen i bildene til disse kunstnere. Det er mye som forbinder impresjonismen og naturalismen sammen, men på mange måter er det også retninger som hadde ganske ulike formål.

Det er mange faktorer som påvirket kunsten til disse kunstnere i løpet av denne tiden. Til tross for at de fleste av dem var i Paris og møtte impresjonistisk kunst der, var maleriene deres fortsatt i stor grad rettet mot kunsten de ble utdannet i, altså en som var mer tradisjonell. Deres kunst fremstår dermed svært kompleks og vanskelig å definere.

Årsakene til måten Krohg karakteriserte disse kunstnere på, ligger tydelig i kunstverkene deres som ble utstilt på Høstutstillingen 1882. Likevel vitner flere av deres bilder om at deres malestil ikke alltid samsvarer med stilen som Krohg delte dem i. Årsakene for denne tildelingen ligger likevel ikke bare i de fire kunstnere, men også på mange måter i selve Christian Krohg, som også ble sterkt påvirket av den nye franske kunstretningen.

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	2
INNLEDNING: TEMA, TEORI OG METODE	4
<i>Tema</i>	4
<i>Problemstilling</i>	5
<i>Hypoteser</i>	6
<i>Forskningshistorikk og kilder</i>	7
<i>Teori</i>	8
<i>Metode</i>	12
<i>Disposisjon</i>	14
INNFØRING	15
HØSTUTSTILLINGEN 1882 OG CHRISTIAN KROHGS PÅSTAND	15
KAPITTEL 1: IMPRESJONISTENE IFØLGE KROHG	16
ERIK WERENSKIOLD	16
<i>Gjetere, Tåtøy</i>	17
<i>Yndlingspromenaden (På gamle tomter)</i>	27
HANS HEYERDAHL	30
<i>Ved Vinduet</i>	31
<i>Pariserinnen</i>	35
KAPITTEL 2: STOFFMALERE IFØLGE KROHG	37
FRITS THAULOW	37
<i>Gammelt herresete på Grünerløkken 1882</i>	37
<i>Fra Slottsparken</i>	40
<i>Toget kommer</i>	43
<i>Fabrikker i Ivry</i>	45
GUSTAV WENTZEL	47
<i>Frokost</i>	47
<i>I musikkturen</i>	50
KAPITTEL 3: DISKUSJON – IMPRESJONISME OG STOFFMALERI	54
IMPRESJONISMENS FORMÅL: KROHG OG ANDRE	54
IMPRESJONISMEN OG NATURALISMEN: LIK ELLER FORSKJELLIG?	59
KROHGS TEORI OM IMPRESJONISMEN HOS NORSKE KUNSTNERE I 1882 OG 1889	61
NORSKE KUNSTNERE I FORHOLD TIL IMPRESJONISME	63
<i>Werenskiold og Heyerdahl</i>	63
<i>Thaulow og Wentzel</i>	66
KONKLUSJON - KUNSTNERE OG PROBLEMSTILLING	68
ILLUSTRASJONSLISTE (BILDER MED UNDERTEKST)	74
ILLUSTRASJONSLISTE	95
LITTERATURLISTE	101

Innledning: Tema, teori og metode

Tema

Temaet for denne masteravhandlingen er impresjonismen, en kunstretning, som oppstod og utviklet seg i den andre halvdel av det 19. århundre. Denne retningen er en av de mest innflytelsesrike i kunsthistorien og i denne oppgaven kommer jeg til å forklare hva denne retningen gikk ut på, både motivmessig og når det gjelder malemåten. Temaet vil også belyses ut ifra det historiske synspunktet og det skal forklares hva som gjorde at impresjonismen oppstod og hvorfor, samt hva som styrte temaer for kunstnere av denne retningen. Jeg skal fokusere på impresjonismen ifølge Christian Krohg sin forståelse av den, og gjøre rede for de norske kunstneres forhold til den.

Christian Krohg var en viktig skikkelse og en autoritet innenfor kunst allerede da han fortsatt var i live. Det er på grunn av hans tilstedeværelse i den kunstneriske verden, samt også hans egen kunstnerisk virksomhet som var kjent og ofte kontroversiell. Han har drevet både med billedkunst og forfatterskap. Et viktig hovedpunkt i min oppgave vil nettopp være Christian Krohg sin påstand fra en omtale til Kunstutstillingen i Kristiania i 1882 skrevet for det danske bladet *Ude og hjemme*, der han skriver at Erik Werenskiold og Hans Heyerdahl er impresjonister, mens Frits Thaulow og Gustav Wentzel er stoffmalere. Fragmentet fra teksten som jeg valgte å ta for meg her er: "Impressionisterne ere Werenskiold og Heyerdahl. (...) Paa den anden Side staar Thaulow og Wentzel som Repræsentanter for Stoffmaleriet."¹

Oppgaven vil gå ut på at denne påstanden skal analyseres og diskuteres, og det vil forskes på årsaken til en slik inndeling av de fire kunstnere og forsøkes på å verifisere om påstanden er riktig eller gal. Jeg vil undersøke om den franske impresjonismen hadde påvirket de fire norske kunstnere og hvis ja, på hvilken måte, og hvilke impresjonistiske spor man kan finne igjen i deres malerier. Oppgaven vil dermed ta for seg analyser av kunsten til: Erik Werenskiold (1855-1938), Hans Heyerdahl (1857-1913), Frits Thaulow (1847-1906) og Gustav Wentzel (1859-1927).

Formål

¹ Christian Krohg, "Kunstutstillingen i Kristiania". *Ude og Hjemme*, 125.

Etter min mening, er Christian Krohg sin påstand åpen og mangler en tilfredsstillende forklaring. Årsaken til at Krohg mener at Erik Werenskiold og Hans Heyerdahl er impresjonister, mens Frits Thaulow og Gustav Wentzel er stoffmalere ble ikke spesifisert nok i denne omtalen, og dermed er det ikke tydelig hvorfor Krohg karakteriserte disse kunstnere slik han gjorde. Han nevner bare noen få maleriske virkemidler han så fra impresjonismen og stoffmaleriet i bildene til disse kunstnerne.

For å undersøke kunsten til disse fire malerne, skal jeg først og fremst bruke Krohgs sin teori, men jeg vil også benytte andre teoretikernes forståelse av impresjonismen, for å evaluere treffsikkerheten til Krohgs påstand. De aktuelle teoretikerne vil presenteres etter hvert i teksten. Ved hjelp av analyser av bildene vil jeg komme frem til et svar som vil enten tale for at Krohg hadde rett med påstanden, eller ikke. Formålet med oppgaven er å diskutere Krohgs påstand ved å undersøke et bredere spektrum av verk til de de fire kunstnere enn det Krohg la frem.

Måten Christian Krohg karakteriserte disse kunstnere, strider med oppfatningene av flere andre teoretikere og forfattere. I oppgaven skal det derfor samles flere oppfatninger av flere forfattere, som angår impresjonismens påvirkning på de norske kunstnere. Dette blir gjort for å få andre sine syn på deres kunst og malemåte og kunne sammenligne dem.

Problemstilling

For å spesifisere mitt mål for oppgaven, har jeg satt opp en problemstilling som er:

Hvilke forhold er det som gjør at Christian Krohg har i påstanden fra omtalen til Kunstutstillingen i Kristiania definert kunstnere Erik Werenskiold og Hans Heyerdahl som impresjonistene, og Frits Thaulow og Gustav Wentzel som stoffmalere, og hva i deres kunst kan være grunnen til at Krohg mener det?

For å finne svar på hovedproblemstillingen vil jeg benytte flere underproblemstillinger, som skal hjelpe til å komme inn i dybden på temaet, og som skal være til hjelp for å forklare forholdet mellom de norske kunstnere og impresjonismen. Disse problemstillingene er:

Hvor proporsjonal er Krohgs karakterisering av de fire kunstnere i forhold til uttalelser om disse kunstnere av andre forfattere?

Hvilke malerier av de fire kunstnere på den første Kunstutstillingen i Kristiania gjorde at Krohg karakteriserte dem slik han gjorde, og hvorfor?

Hvilke temaer eller motiver typiske for den impresjonistiske kunsten kan finnes i maleriene til de norske kunstnere, og på hvilken måte ble de fremstilt?

Hypoteser

Påstanden til Krohg har uten tvil forbindelse med Kunstutstillingen i Kristiania, altså den aller første Høstutstillingen, som åpnet i 1882. Her fastslår han at Werenskiold og Heyerdahl er impresjonister, mens Thaulow og Wentzel representerer stoffmaleriet. Christian Krohgs formulering av denne påstanden virker svært fast og bestemt. Likevel er den så lite begrunnet at den etterlater stor rom for kritikk, og det dukker opp spørsmål om til hvilken grad den har dekning i sannheten. Jeg synes at Krohgs synspunkt er ganske unikt og delvis motstår det som de enkelte kunstnere ble karakterisert som. Det er veldig underlig hvorfor Christian Krohg i anledning av den første Høstutstillingen delte disse kunstnerne på en slik måte. Det virker som om han tok i betraktning bare de kunstverkene som kom inn til utstillingen, uten å se på helheten av deres kunstneriske aktivitet.

Ulempen til hans påstand er dermed at den gjelder de utvalgte maleriene, og ble ikke forsket på bredere. Da Christian Krohg reduserer disse kunstnere til en spesifikk kunstretning eller kunsthøyskole ved å basere seg på bare noen få malerier som ble utstilt der, skaper det en uriktighet som følger av svært lite begrunnelsesmateriale, som i dette tilfellet jo består av kunstverkene. Disse få maleriene på utstillingen er kun en liten del av deres kunstneriske arbeid, og dermed ikke nok til å med sikkerhet kunne definere dem som impresjonister eller stoffmalere. Det faktum at påstanden til Krohg gjelder Kunstutstillingen i Kristiania i 1882 tyder på at det er først og fremst kunstverkene som ble hengt opp der som var den viktigste kilden til hans påstand, og han ble hovedsakelig drevet av dem da han forsøkte å karakterisere deres kunst.

Av dette kan utledes at Christian Krohgs påstand er subjektiv. Både Werenskiolds fleste bilder mangler de impresjonistiske aspekter som karakteriserer denne kunstretningen i stor grad, og Thaulow har også mange bilder som ikke er preget av en så stor stofflighet. Det finnes flere årsaker til at Krohg kunne mene dette, og de ligger ikke bare i selve malerier, men også i Krohgs personlige forhold til kunsten og impresjonismen på denne tiden. På

grunn av dette er det nødvendig å sjekke andre teorier og meninger og se hvordan de forholder seg til hverandre.

I oppgaven vil jeg gi en definisjon av impresjonismen og dens karakteristikker for å sjekke om den samsvarer eller ikke samsvarer med kunstnerne som Krohg tok i betraktning i sin påstand. Jeg mener ikke at kunsten til noen av dem kan likevel kalles impresjonisme i dens “franske” forstand, det vil si en som var en sammenslåing av alle de typiske trekk. På denne måten er de langt ifra impresjonismen i sin rene form slikt som for eksempel den fremste impresjonisten Claude Monet, eller Camille Pissarro skapte. Det finnes likevel eksempler på impresjonisme-inspirert kunst hos alle disse fire kunstnere, og det er åpenbart at det finnes elementer som de norske tok over fra den franske kunsten. Dette er imidlertid ikke et grunnlag for å definere klart deres posisjon i kunsten, slikt som det ble gjort av Christian Krohg.

Forskningshistorikk og kilder

Impresjonismen er en kunstretning som ble forsket på og studert helt siden den ble først hørt om. Den fikk offisielt sitt navn i 1874 da kritikker Louis Leroy (1812-1885) kalte kunsten til de kunstnere som utstilte på den første Impresjonistutstillingen “den impresjonistiske utstillingen” etter Claude Monet sitt bilde *Impression, soleil levant*.² Likevel ble deres kunst enda før dette ofte referert til som “det moderne maleriet” eller “det nye maleriet”. Dermed har summen på ulike tekster om denne kunstretningen rukket å bli stor, og til dagen i dag blir impresjonismen fortsatt diskutert og studert.

Det eksisterer mye forskning som angår impresjonismen, og det har også blitt skrevet en god del tekster som tar for seg impresjonismen i Norge og dens påvirkning på norsk kunst, også når det gjelder de fire kunstnere som skal omtales her. I min oppgave ønsker jeg ikke bare å forske på selve den impresjonistiske kunstretningen, men snarere forsøker jeg å forklare kunsten til de fire norske kunstnere gjennom den. Jeg ønsker å samle de tekstene der det forskes på impresjonismens påvirkning hos de fire kunstnere og knytte dem til Christian Krohg sin påstand.

² Forner Miriam Fló, *Impresjonizm. Inspiracje i dziedzictwo*, 51.

Tekster som forsker på impresjonismens bidrag til norsk kunst omfatter vanligvis ganske generelle og kortfattede betraktninger, samt henviser til bare noen få eksempler på impresjonisme-inspirert kunst og peker på få aspekter ved disse malerier som har underlag i impresjonismen. I min oppgave ønsker jeg derimot å utdype analysene og fokusere mere på selve malerier til disse kunstnere, og på hvilken måte deres formale aspekter, samt innholdet har å gjøre med impresjonismen, og hvordan den kommer frem i disse maleriene.

Det finnes mye tekster som angår de kunstneriske innflytelser for de fire kunstnere, og mange av dem er ikke gjensidige. Jeg kommer til å utnytte den eksisterende forskningen som støtte for min egen, hvor jeg skal forholde meg til mine egne observasjoner, som jeg kommer til å danne først og fremst av å analysere bildene.

Oppgaven vil baseres på den eksisterende forskningen når det gjelder impresjonismen, for å kunne forklare hva den gikk ut på. For dette formålet kommer jeg til å støtte meg på forskningen av de mest fremtredende teoretikerne, kunsthistorikerne og kunstkritikerne som tolket og uttrykte sin mening om denne kunstretningen. Oppgaven vil i hovedsak baseres på tekster skrevet av Krohg, som kan finnes i samlingen av hans tekster *Kampen for tilværelsen*, fordi der har han skrevet masse som gjelder den impresjonistiske kunsten. I flere tekster som finnes der referer Krohg til impresjonismen, og de inneholder hans syn på den, samt forklarer hvordan han forstod denne kunstretningen.

Teori

Utgangspunktet i oppgaven skal være Christian Krohg (1852-1925) som er en av de viktigste skikkelser innen norsk kunst. Han blir først og fremst kategorisert som en av de fremste representanter for realismen i den norske kunsten. Realismen var en kunstretning som ønsket å vise virkeligheten uten pynt, og slikt som Krohg gjorde i bildene sine, skildret den samfunnets problemer og tok opp temaer som blant annet sykdom, fattigdom og prostitusjon. I oppgaven skal jeg likevel sette søkelys på hans prøver på impresjonismen.

Underlaget for min teori og forskning i oppgaven skal være hans sitat fra det danske bladet *Ude og hjemme*, der han påstod at: "Impressionisterne ere Werenskiold og Heyerdahl. (...) Paa den anden Side staar Thaulow og Wentzel som Repræsentanter for Stofmaleriet."³ Det er

³ Christian Krohg, "Kunststillingen i Kristiania". *Ude og Hjemme*, 125.

en veldig klar uttalelse som deler disse individuelle kunstnerne i forskjellige kunstneriske retninger, og definerer deres kunst og stil. Ved hjelp av Krohgs teori, skal jeg forsøke å forklare hvordan disse kunstnere kan passe inn idet som Krohg skrev. Jeg kommer også til å støtte min forskning på tekster av andre forfattere som har skrevet om impresjonisme, for å sjekke troverdighet og riktighet av påstanden.

Christian Krohg sin teori om impresjonisme, som han omtaler i flere tekster og som jeg kommer til å ta i betraktning, vil være det viktigste og sentrale teoretiske emnet i min oppgave. Oppgaven vil orienteres rundt Krohgs forståelse av den impresjonistiske retningen, samt hans forhold til det.

I tillegg til dette vil det også angis teorier fra andre forfattere som refererte seg til og beskrev retning av impresjonisme. Tekster fra de andre forfattere og det som Krohg skriver skal behandles i forhold til impresjonisme. Jeg skal se på forskjeller og likheter i deres forståelser av denne kunstretningen. Teoriene om denne kunstretningen vil bli undersøkt og sammenlignet. Oppgaven vil presentere både definisjoner og diskusjoner fra forfattere fra Krohgs samtid, altså fra 1800-tallet, da impresjonismen vokste og utviklet seg, samt uttalelsene fra senere forskere om denne kunstneriske retningen. Dette gjøres for å henvise til den kjente forskningen om impresjonismen og for å belyse hvordan den impresjonistiske retningen ble sett på da og nå.

Over tid har impresjonismen blitt forsket på mer og mer. Jeg skal dermed utnytte den nyere forskningen også i sammenligning til den gamle. På denne måten vil det avsløres konsepter som ofte ble forsket på i årene etter impresjonismen, som ikke var kjente eller vurderte i litteraturen da impresjonismen fortsatt var nåtid.

Når det gjelder den impresjonistiske kunstretningen har jeg støttet meg hovedsakelig på de franske teoretikere som omtalte og forsket på den, særlig i samtiden. Dette gjøres med det formålet å være mest mulig konkret til hvordan den kunstretningen ble sett på av Krohgs samtidige. I tillegg er hensikten med det også å holde seg til de aktuelle oppfatninger av impresjonismen fra denne tiden. I oppgaven kommer jeg til å utnytte teorier og undersøkelser fra karakterer som blant annet Charles Baudelaire, Edmond Duranty, Félix Fénéon, Stéphane Mallarmé, Émile Zola eller Jules-Antoine Castagnary. De var teoretikere, kritikere eller forfattere som var sterkt engasjert i den modernistiske kunsten, og stilene som var en følge av den. Etter min mening var verkene deres viktige i debatten om hva impresjonistisk kunst var,

og hva den forsøkte å oppnå. I tillegg diskuterer og forklarer disse forfatterne de viktige aspektene som dannet denne kunsten.

Alt i impresjonismen koker ned til det faktum at det er en kunst der det males etter observasjoner fra naturen. Idet Edmond Duranty snakker om i *The New Painting*, sier han at det moderne maleri, altså det som impresjonisme hører til, kom ut av veggene i kunstnerens atelier og startet med å gjengi den ekte hverdagen ut av observasjon. Duranty gjør det klart at “det nye maleriet” utgjorde et brudd fra de tradisjonelle, uoriginale og urealistiske maleriene skapt av studenter ved École des Beaux-Arts, og forkastet de reglene som ble pålagt av deres autoriteter. Ifølge Duranty var “det nye maleriet” helt moderne og representativ for samtiden. Maleri var derfor den perfekte måten å fange realitetene i det daglige livet på, fordi som Duranty skriver, er dette “the only art (...) which *imitates, depicts, and sums up* life (...).”⁴

I Christian Krohgs tekst “Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen” fra 1886, kan vi lese bekreftelser på det som Duranty skriver. Krohg skriver nettopp at: “Dette tror jeg er den bildende kunst betydning som ledd i denne tids kulturbevegelse, at den selv har kastet alle regler og autoriteter over bord (...)”⁵. I samme tekst skriver han om den impresjonistiske kunsten at: “Den har skildret miljøet i tidens store bilde”⁶, og presiserer at “Tidens bilde er først og fremst et bilde av menneskeheten på den tid.”⁷ Han skriver at de dro ut i friluft for å male tiden på en sannere måte. Félix Fénéon (1861-1944), en fransk kunstkritiker og forfatter, som levde på Krohg sin tid, skriver i utdraget av “The Impressionists in 1886”, at de impresjonistiske kunstnere var også opptatt av å fremstille sannheten i det moderne livet⁸ og de formidlet denne sannheten via farge, lys og bevegelse. Dette demonstrerer at impresjonismen var også ganske kompleks, og det handlet ofte ikke bare om å få de formale virkemidlene.

Fra de uttalelsene som er skrevet av Krohg og hans samtidige følger det at flere forfattere er enige om at impresjonismen var en kunstretning som også skildret det virkelige livet, og hverdagen i den moderne verden. Det var dermed også et viktig element å fremstille samfunnet på denne tiden i denne kunsten, og ikke bare å gjengi lys, farge og fange det

⁴ Edmond Duranty, *The New Painting* i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 578.

⁵ Christian Krohg, “Om den bilende kunst som ledd i kulturbevegelsen” i *Kampen for tilværelsen*, 35.

⁶ *Ibid.*, 35.

⁷ *Ibid.*, 33.

⁸ Félix Fénéon, “The Impressionists in 1886” i *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, 964.

øyeblikkelige. Impresjonismen tok også opp temaer som var samfunnskritiske, men deres budskap var mer skjult i deres bilder. Spørsmålet om dette vil også prege min analyse og diskusjon, og jeg skal forske på hvordan det karakteristiske uttrykker seg i kunsten av de norske kunstnere, ved å forklare hvilke motiver som var typiske å ta opp i impresjonismen.

Blant de ulike forfattere er det likevel delte meninger om hvilke av retningene eller tendensene i kunsten de individuelle kunstnere hører til. Det er nettopp selve Christian Krohg som motstår seg selv, da han i 1882, skriver at Werenskiold og Heyerdahl er impresjonister, mens i et annet tekst publisert i 1889 “Impresjonistene” sier han nemlig at de nordiske kunstnere ikke er impresjonister nesten i det hele tatt, og da ved siden av Theodor Philipsen nevner han nettopp Werenskiold.⁹

I denne artikkelen skriver Krohg at de norske malerne har lært noe av impresjonistene, men det er ingen nordmenn som kan kalles en impresjonist, og det er bare de franske som virkelig kan bli kalt det. For sin endring på synspunkt gir han bare en kort forklaring, der han skriver at det var fordi hans generasjon av kunstnere, som også Werenskiold tilhørte, rett og slett var for gammel og allerede for mye lært da denne radikale nye kunstreningen i form av impresjonisme dukket opp.¹⁰ Ved å skrive dette innfører han et annet syn på denne saken. Denne vil også spille en vesentlig rolle i diskusjonen. Selv om Krohg endret sin teori etter tiden, opptar oppgaven årsaken til hvorfor han skrev det han skrev syv år tidligere. Hans endring av teori er også en av grunnene til at forsøket på å finne årsakene for hans mening fra 1882 blir enda mer nødvendig og viktig.

Kunsten til disse fire kunstnere er svært varierende i malemåten og motivvalg. Slike blandende meninger gjelder dermed alle disse fire kunstnere, og flere ulike meninger finnes i tekster av flere ulike forfattere. Av flere forfattere blir Werenskiold regnet som en naturalist, mens Krohg sier han var impresjonist. Også når det gjelder Thaulow er situasjonen svært lik, for der Krohg sier han var stoffmaler, blir Thaulow ofte relatert til de karakteriske trekkene ved impresjonismen. Det finnes dermed flere meninger, som jeg skal tilnærme i oppgavens diskurs, for å best mulig kunne karakterisere disse fire norske kunstnere.

⁹ Krohg, “Impresjonistene” i *Kampen for tilværelsen*, 41.

¹⁰ *Ibid.*, 41.

Metode

I tillegg til det teoretiske om impresjonismen, skal jeg også benytte meg av den historiske og historisk-biografiske tilnærmingen. Det er viktig å knytte det historisk-biografiske aspektet inn i diskusjonen, som kan være en hjelp til å belyse kunsten og malestilen til de fire kunstnere. Det vil si at jeg kommer til å undersøke hva som kunne ha påvirket det faktum at disse fire kunstnerne skapte slik og ingen annen kunst da, og om det kunne være viktig for årsaken til at Krohg skrev denne påstanden. Her vil jeg dermed sette søkelys på faktorer som utdanning, reiser, påvirkning fra andre kunstnere og innflytelsen disse kunstnere kunne ha fått fra det. Disse tingene er viktig for å forstå hvordan deres kunst har utviklet og eventuelt forandret seg i de forskjellige perioder. Tiden disse kunstnere har oppholdt seg i Frankrike, og særlig i Paris kommer til å være essensiell her for å kunne forstå årsakene til deres stilistiske valg på denne tiden.

I forhold til teamet av oppgaven, skal forskningen i oppgaven begrenses innen en kort periode, og oppgaven skal forholdes særlig rundt årene 1881-1883, siden påstanden til Krohg kommer fra 1882. Formålet med dette, er å være mest mulig konkret i analysene av bildene i forhold til året 1882. Forskningen min skal konsentrere seg på hvor de enkelte kunstnere har oppholdt seg på denne tiden og hva de har gjort, fordi det nokså er essensielt for å kunne sette kunstnere i en konkret skole eller kunstretning.

Fra de fire kunstnere er det Werenskiold, Heyerdahl og Thaulow som har vært i Frankrike og da særlig i Paris rundt denne perioden, eller litt tidligere. For Werenskiold sin del var det i 1881 han først kom til Paris og fra årene 1882 til 1885 tilbrakte han delvis tid i Paris. Heyerdahl oppholdte seg i Pris i årene 1878-1882. Thaulow har hatt flere opphold i Paris med sin første i 1874, og oppholdte seg der også rundt 1882. Mens Wentzel kom der senest av alle, fordi bare i 1883. Derfor er det høyt sannsynlig at kunsten de kunstnere har laget rundt året 1882 kunne være svært påvirket av det franske maleriet, og det er nødvendig å forske på det for å forstå deres kunst, og for å kunne diskutere Krohgs påstand.

Ettersom at oppgaven skal være hovedsakelig analyse-basert, vil det viktigste undersøkelsesmaterialet være selve malerier til de norske kunstnere. Det er billedmateriale som skal stå i fokus i min forskning og jeg skal se på hva disse maleriene kan si om de fire kunstnerens sin kunst på denne tiden. Målet med oppgaven er ikke å gjøre en formalanalyse

per se av disse maleriene, men heller å undersøke deres egenskaper og karakteristikk og sette dem i forhold til impresjonismen.

Jeg skal også utnytte kunstverkene til andre kunstnere, som vil være et hjelpemiddel for å bevise teorien ved hjelp av dem og danne en analyse. Analysene vil omfatte både de aspektene ved kunstverkene som er nødvendige for å kunne sammenligne dem med de fra impresjonismen. Jeg skal dermed gå inn på elementer som malemåte, komposisjon og farger, samt det motivmessige aspektet ved maleriene. I tillegg til dette, vil motivene til bildene settes i det kunsthistoriske tolkning, slikt at deres mening og betydning skal klargjøres og dets formål tydeliggjøres. Det vil si at jeg kommer også til å vurdere om motivene tatt i maleriene har grunnlag i impresjonismen, eller om de passer bedre inn i en annen kunstretning.

Ved hjelp av analysene ønsker jeg å etablere likheter og forskjeller mellom de norske og de andre eksemplene av malerier som jeg kommer til å sammenligne. Jeg skal sammenligne bilder som er i lignende forhold og er gjensidig avhengige, og se på hvilken måte de eventuelt skiller seg fra hverandre.

Maleriene skal også settes mot den alminnelige tolkningen og betydningen av impresjonismen, som også finnes skrevet av andre forfattere, kritikere og ekspertene. De utvalgte maleriene vil dermed sammenlignes med eksempler fra først og fremst det franske maleriet. For å være så spesifikk og nøyaktig som mulig, vil eksemplene for de impresjonistiske malerier komme fra de ledene kunstnere innenfor denne kunstretningen. Her kommer jeg til å sammenligne de norske bildene med kunstnere som Claude Monet eller Camille Pissarro.

Jeg kommer til å bruke 2-4 bilder ved analysene av hver av disse kunstnere. Påstanden som siteres tidligere ble skrevet av Krohg etter første Kunstutstillingen i Kristiania, derfor skal jeg også se på denne utstillingen og hvilke verk av de fire kunstnere som har blitt utstilt der. Dette vil bli gjort for å se hva i disse verkene gjorde at han skrev en slik påstand. Disse skal da være mine hovedbilder i forskningen på årsaken til at Krohg skrev påstanden, mens de andre bilder skal være "kontroll" bilder som skal utgjøre en støtte til diskusjonen. Deres rolle er å hjelpe til å enten bekrefte eller benekte Krohgs inndeling.

Disposisjon

Masteroppgaven vil startes med en kort innføring til Høstutstillingen i 1882, som påstanden av Krohg referer til. Dette gjøres for å klare opp påstandens opprinnelse og årsak, som etter min mening er viktig å være oppmerksom på, for å forstå kunsten som ble utstilt der.

Denne masteroppgaven skal deles i to hoveddeler, der den første skal ta for seg de to kunstnere som Krohg sa er impresjonister og det er Erik Werenskiold og Hans Heyerdahl, men den andre delen skal omtale Frits Thaulow og Gustav Wentzel som Krohg kalte stoffmalere.

I det første kapitlet “Impresjonistene ifølge Krohg” kommer jeg til å analysere kunsten til disse to malerne ved hjelp av et utvalg av deres malerier. Disse skal knyttes til spørsmålet om først og fremst impresjonisme og diskuteres ut fra den. Malerier av Erik Werenskiold som jeg kommer til å ta opp er: *Gjetere, Tåtøy* (1883), som vil være hovedbildet i analysen av Werenskiold, siden det er det bildet som hengte på den første Høstutstillingen i 1882. Ellers skal jeg også trekke inn bildet *Yndlingspromenaden (På gamle tomter)* (1882). Bilder av Hans Heyerdahl som jeg kommer til å analysere er: *Ved vinduet* (1881) og *Pariserinnen* (1881/82). Disse skal jeg sette mot bildene *Det døende barnet* (1881) og *Italiensk blomsterpike* (1881), som er bilder som kontrasterer sterkt med de to nevnte over.

Kapitlet 2 “Stoffmalere ifølge Krohg” vil da vies til kunstnere Frits Thaulow og Gustav Wentzel som Krohg karakteriserte som stoffmalere. Malerier av Frits Thaulow som jeg har valgt å analysere er: *Gammelt herresete på Grünerløkken 1882* (1882), som er det hovedbildet som ble utstilt på Høstutstillingen i 1882, *Fra Slottsparken* (1882), *Toget kommer* (1881), og *Fabrikker i Ivry* (1883). De tre siste bildene har en tydelig innflytelse fra det franske maleriet, og derfor skal jeg analysere dem gjennom den impresjonistiske kunstretningen, hvor jeg skal redegjøre for malemåten og motivene. Mens bilder av Gustav Wentzel som skal omtales er: *Frokost* (1882) – utstilt i 1882 på Høstutstillingen, *I musikkstimen* (1881), og *I fiskernaustet* (1881). Disse skal settes mot et bilde av en ganske forskjellig utforming, som er *Maleren Harald Bertrand* (1881).

Etter disse analyserende kapitler, har jeg gitt plass til en avsluttende diskusjon hvor jeg kommer til å konkretisere mine funn etter analysene av maleriene til disse kunstnere. I kapitlet 3, som er “Diskusjon – Impresjonisme og stoffmaleri”, skal jeg først forme en

bakgrunn for diskusjonen, der jeg skal redegjøre for den impresjonistiske retningen og de ulike syn på den, samt knytte det til uttalelsene av Christian Krohg. Diskusjonen skal bestå av en sammenligning av de fire kunstnere og her vil jeg innledningsvis prøve å gi svar på de problemstillingene satt for denne masteravhandlingen.

Masteroppgaven skal avsluttes med en diskusjon, hvor jeg kommer til å knytte kunstverkene som jeg omtalte og analyserte og teoriene til hverandre. Denne delen vil bli viet til å sammenligne de fire kunstnere med hverandre, for å få en innsikt på hvordan deres kunst står til hverandre, og om det kan finnes noen paralleller her også. Formålet med en avsluttende diskusjon er at i denne delen av oppgaven skal jeg se på det jeg har fått ut av å analysere de fire kunstnere, og disse konklusjoner skal settes mot Christian Krohgs påstand, og diskuteres ut fra den. Til slutt vil jeg gi en konklusjon, der jeg skal relatere mine resultater til problemstillingen og forsøke å gi et svar på den.

Innføring

Høstutstillingen 1882 og Christian Krohgs påstand

Artikkelen til Christian Krohg som jeg har sitert fra er en omtale til Kunstutstillingen i Kristiania arrangert i 1882, som i moderne tid heter Høstutstillingen. I dag er Høstutstillingen en av de viktigste begivenhetene i samtidskunstscenen i Norge. Den første Høstutstillingen åpnet den 14. november 1882, og det var tre viktige skikkelser i norsk kunst som arrangerte dette, disse var Christian Krohg, Frits Thaulow og Erik Werenskiold.

Utstillingen var basert på eksemplet av utstillingen i Paris – Salongen, som ble for første gang organisert i Paris under Louis XIV i 1667. Salongen var en årlig kunstutstilling utført av Académie des Beaux-Arts, og dermed standardene i juryene representerte verdiene til Académie. Salongen favoriserte konservative, konvensjonelle emner, inkludert historiske, mytologiske og allegoriske scener samt portretter som ble gjengitt i en realistisk stil. Belønte verk av studenter og medlemmer av Académie royale de peinture et de sculpture ble vist der. Det var først etter den franske revolusjonen at det ble innført endringer i reglene for å akseptere verk – fra da av kunne enhver kunstner sende inn verkene sine. I 1748 ble juryinstitusjonen introdusert, som bestemte hvilke verk skulle tas opp til utstillingen.¹¹ Krohg, Thaulow og Werenskiold ønsket å opprette en lignende ting.

¹¹ Maria Poprzęcka, *Akademizm*, 44.

Omtalen er en korrespondanse til Kunstutstillingen i Kristiania, der Christian Krohg forklarer omstendigheter og årsakene til etableringen av denne utstillingen. I omtalen forteller Christian Krohg at denne utstillingen var en streik¹² mot Kunstforeningen i Kristiania som da var det eneste stedet hvor de norske kunstnere kunne utstille sine arbeider. Grunnen til initiativet til å lage denne utstillingen var i tillegg en motstand mot Christiania Kunstforening sin innkjøps- og utstillingspolitikk. De boikottet faktumet at styret som besluttet om hvilke verk skal utstilles bestod av bare embetsmenn og borgerskap. Derfor ønsket de at komiteen skulle være kunstnerorientert. Krav som Erik Werenskiold kom opp med handlet om å ha tre kunstnere ved innkjøp.¹³ Kunstnere som var med på dette, fremmet forslaget om en kunstnerjury til Christiania Kunstforening, likevel ble de avvist, som resulterte i kunstnernes boikott.

Utstillingen ble oppfylt hovedsakelig på grunn av Thaulow, som var hovedarrangøren. Som Krohg kommenterer, var det han som satt seg for å oppfylle forslaget som Werenskiold kom med, og skriver at Thaulow ønsket “at vise, hvad en Kunstudstilling kan blive til, naar man har en stræng Jury, sammensatt af Kunstnere(...)”¹⁴ Slikt fikk den første Høstutstillingen en jury som besto av Frits Thaulow, Gerhard Munthe og Nils Hansteen.¹⁵ I alt deltar det 25 kunstnere og blant de 60 kunstverk som ble inkludert i det første Høstutstillingen, fantes det verk av de fire kunstnere der.

Også Gustav Wentzel spilte en rolle i etableringen av høstutstillingen. Det er Wentzels bilde *Et snekkerverksted* (Ill. 1) fra 1881, som ble refusert av Kunstforeningen, som delvis står som den ultimate faktoren som utløste streiken. Krohg skriver slikt om bildet til Wentzel: “dette var det første støt til den opposisjon mot Kunstforeningen som senere fikk en fastere karakter og avfødte høstutstillingene.”¹⁶ Slikt hadde blant annet de tre kunstnere som vil være objektet i min oppgave, en betydelig rolle i etableringen av denne institusjonen.

Kapittel 1: Impresjonistene ifølge Krohg

Erik Werenskiold

¹² Krohg, “Kunstutstillingen i Kristiania”. *Ude og Hjemme*, 124.

¹³ Vidar Poulsson, *Thaulow i Kragerø*, 18.

¹⁴ Krohg, “Kunstutstillingen i Kristiania”. *Ude og Hjemme*, 125.

¹⁵ Pola Gauguin, *Christian Krohg*, 87.

¹⁶ Krohg, “Wentzel” i *Kampen for tilværelsen*, 163.

Erik Werenskiold er den første kunstneren som Krohg nevner i sin påstand, der han klart hevder at Werenskiold er en impresjonist. Werenskiold er imidlertid en kunstner som virker svært kompleks når det gjelder å knytte ham til en bestemt kunstretning eller malestil. Slik som de fleste norske kunstnere fra hans samtid, har Werenskiold fått en naturalistisk kunstnerutdanning. Han fikk sin utdanning blant annet i München, som var en kunstner by som mange norske kunstnere studerte i. I 1870-årene var München det foretrukne studiestedet for norske malere, men ble ved inngangen til 1880-årene erstattet av Paris.¹⁷ Han kom dit i 1875 og ble der i årene 1876-1880.

Under sin studieperiode i kunstakademiet i München, hvor han var fra 1876, hadde han Ludwig Löfftz (1845-1910) og deretter Wilhelm Lindenschmit (1829-1895) som lærere, som var sjanger- og historiemalere. I München fokuserte man særlig på figur- og portrettmaleri, samt historiemaleri. Kunsten i München ble preget av en såkalt tørr akademisme, som legger vekt på en så naturtro gjengivelse av motivet som mulig.

Etter hvert ble Werenskiold også møtt med friluftsmaleriet, spesielt til de franske kunstnere, som ble reflektert i kunsten hans i de kommende årene. Han blir imidlertid oftere betegnet som en naturalist, eller en nasjonal maler fremfor en impresjonist. Hans malerier fremstiller nettopp for det meste motiver fra det norske bondelivet. Spørsmålet er dermed hvorfor Krohg mener at Werenskiold er en impresjonist i året 1882?

Gjetere, Tåtøy

Gjetere, Tåtøy (Ill. 2) er det verket som hengte på Høstutstillingen i 1882, som Krohg tok i utgangspunkt i sin uttalelse fra dette året. Bildet ble malt under Werenskiolds opphold utenfor Kragerø¹⁸, og originalen ble malt sommeren i 1882.¹⁹ Dette bildet er nettopp en fremstilling av bondefolket, som er så typisk for Werenskiold. Bildet fremstiller tre barn: to gutter og en jente som hviler på en eng ute i naturen. Det er også noe man kan merke i flere bondebilder av Werenskiold – at selv om han maler bønder, er det sjeldent at han maler dem i hardt arbeid, slikt som man ble vandt til å se i de bekjente malerier fra realismen.

¹⁷ Store norske leksikon online, s.v. "Norsk kunsthistorie".

¹⁸ Leif Østby, *Maleren og tegneren Erik Werenskiold 1855-1938: Stiftelsen Modums blaafarveværk 25. mai 30. september 1985*, 30.

¹⁹ Berg Knut, *Norges kunsthistorie. 5: Nasjonal vekst*, 171.

Bondemotiver er heller ikke det mest populære i den impresjonistiske kunsten. Å fremstille denne klassen var først og fremst et emne typisk for realister, og spesielt naturalister. Det finnes selvfølgelig impresjonistiske malerier som avbilder bondelivet og arbeid, men impresjonistene fokuserte i hovedsak på å gjengi fritid og borgerskapet. Og selv om det finnes impresjonistiske bilder som fremstilte folket i arbeid, er det ikke med samme intensjon som realistene hadde. Deres måte å male på er ikke like preget av patos, som de realistiske bilder med slike motiver ofte uttrykker. Realistene holdt maleriene sine i dempede farger, og unngikk unødvendige aksenter. Derfor understreket deres måte å male på ofte dette fremstilte arbeidet, fattigdommen eller elendigheten.

Det er dermed nå klargjort at motivet på bildet er veldig i samsvar med Werenskiolds stil, og selv om slike motiver også eksisterer i den impresjonistiske kunsten, ligger Werenskiolds bildet motivmessig nærmere den naturalistiske kunsten. På bildet finnes det likevel noen trekk som tilnærmer bildet til impresjonismen, og som tydelig avslører kunstnerens inspirasjon med den franske kunstretningen.

Først og fremst fremstår bildet som om det var malt utendørs. Utendørs kunst ble populær på 1800-tallet takket være de franske malere, særlig fra Barbizon-skolen og impresjonister, som var de første som begynte å komme ut i naturen for å male den slik de så den.

Gjennombruddet kom med kunstnere fra Barbizon, og det var de som hadde en betydelig innvirkning på gruppen av impresjonister som forlot studioet og kom ut i det frie for å observere naturen og skildre den på forskjellige tidspunkter av dagen og med skiftende belysning.

I 1879 ble Werenskiold for første gang møtt med den moderne franske kunsten på den internasjonale utstillingen i München. Og selv om det var ikke noen impresjonistiske kunstverk, som ble presentert der, fikk Werenskiold se Barbizon-malerne Camille Corot, Francois Daubigny, samt Theodore Rousseau og naturalister som Léon Bonnat, Jules Breton og Carolus Duran.²⁰ Fra de franske kunstnere som han fikk se var det særlig Corot og Daubigny som han oppfattet som viktige.²¹ Dette hadde en stor påvirkning på Werenskiolds kunst, fordi fra nå av begynner hans bilder å være preget av en lysere og friskere fargekoloritt.

²⁰ Jan Kokkin, *En høvding i norsk kunst*.

²¹ Nils Ohlsen, ““Det blir friskt og levende. Bare fortsett slik” Erik Werenskiold i München” i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 28.

Influert av tidens franske friluftsmaleri begynner han sommeren 1879 å male utendørs²² og siden dette året begynner bildene hans å bli mer levende i virkemidlene, i tillegg til at han også prøver å ta opp motiver som vil fremstille et flyktig øyeblikk. Dette er dermed noe som *Gjetere, Tåtøy* har tydelige spor etter. Lik impresjonistene, har de naturalistiske malerne også støttet sine malerier på skisser tatt utendørs, og til og med mange fulførte sine bilder utendørs. Derfor også i maleriet til Werenskiold kan man tydelig se forholdet mellom fargene og lys, som er en stor faktor i den impresjonistiske kunsten.

Det at Werenskiold var interessert i den impresjonistiske kunsten, kan utledes fra hans egen tekst "Impressioisterne" som han skrev nettopp i året 1882. Der forteller han at kunsten handler om en oppfatning av sansene fremfor det å fremstille motivet, og det er både i form og farge at denne skal gjengis.²³ Fargene som Werenskiold brukte i dette bildet spiller en veldig viktig rolle. At Werenskiolds bilde ble malt utendørs kommer til synet nettopp gjennom fargene. Fargene på bildet er lyse og friske, spesielt de fargene som naturen i landskapet omkring ble malt med.

Det er tydelig at her forsøkte kunstneren å gjengi fargenes relasjon til lyset. På grunn av hans fargebruk kan det merkes fine lys- og skyggereflekser på bildet, noe som hjelper betrakteren til å se atmosfæren og været, samt å lese tiden på døgnet. De lyse og friske fargene henter ut sollyset på bildet. De er varmere i de partiene som er oversvømt med lys, men klart kaldere når det gjelder skygger.

Fargene virker både naturalistisk og impresjonistisk. Selv om fargene har denne lysheten i seg, mangler de et mangfold i deres toner og nyanser, som impresjonistene fylte sine bilder med. Naturalistene sine bilder var preget av en mer dempet bruk av farger som passer bedre sammen med den faktiske fargen på ting, selv om de også inspirerte seg av effektene som fargene skaper i virkeligheten. Deres fargebruk var mer passiv i forhold til visuell oppfatning.

Selv om her malte Werenskiold ikke noen store fargeflekker av forskjellige nyanser for å indikere lys- og skyggespill slikt som det var karakteristisk for impresjonistene, klarte han i stor grad å oppnå det som de franske kunstnere strebet etter i sine malerier, det vil si å uttrykke det atmosfæriske. Det er nettopp det som Krohg merket i Werenskiolds bilde, når han presiserer i sin uttalelse at Werenskiold ville uttrykke luften.²⁴ Da er det sikkert det i

²² Øystein Ustvedt, "Å være i sin tid" i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 13.

²³ Erik Mørstad, "Werenskiolds modernisme" i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 72.

²⁴ Krohg, "Kunstutstillingen i Kristiania". *Ude og Hjemme*, 125.

Werenskiolds bilde som talte til Krohg, og gjorde at etter dette maleriet oppkalte han Werenskiold til en impresjonist. Luften og det atmosfæriske var nemlig det som impresjonistene strebet etter å gjengi i sitt maleri, og som var målet og det viktigste prinsippet i deres kunst. Impresjonistene prøvde å fange atmosfæren på en bestemt tid på dagen eller effekten av forskjellige værforhold på landskapet. Faktumet at Werenskiold malte dette bildet utendørs, tilnærmer han til oppnåelsen av dette virkemidlet.

Slikt som de fleste norske kunstnere, hadde Werenskiold vært i Paris omkring denne perioden han malte dette bildet, samt da den første kunstutstillingen ble arrangert. Det er i 1881 Werenskiold besøker Paris for første gang.²⁵ I Paris ble det siden 1874 arrangert impresjonistutstillinger, og Werenskiold var med og sett to av disse utstillingene. Han fikk se den sjette kollektive impresjonistutstillingen som ble arrangert i april 1881, og den syvende som gikk i mars 1882.²⁶ I 1881 var det 13 malere som utstilte sine verk, mens på den neste var det bare 9.²⁷ Der har han truffet kunsten til en del av førsteklasses impresjonistiske malere, som blant annet Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, samt Alfred Sisley.

I alt har Werenskiold klart å besøke 5 Saloner i årene 1881-1885, som han tilbrakte delvis i Paris og Norge.²⁸ Ved sitt første opphold i Paris, ved siden av impresjonistutstillingen, fikk Werenskiold også oppleve Salongen i Paris, som var akademisk-orientert og fremmet en kunst som var veldig forskjellig fra den modernistiske kunsten. Med begrepet “modernistisk kunst” menes det den kunst som begynte omtrent i andre halvdel av det nittende århundre (rundt 1860-tallet), og varte cirka frem til den andre halvdel av det tjuende århundre. “Modernisme” betegner den bevisste refleksjonen eller representasjonen av den enorme opplevelsen av det nye. Modernisme blir sett på som en betingelse som følger av visse brede økonomiske, teknologiske og politiske tendenser, og relateres til de sosiale og psykologiske forhold med modernisering. Harrison skriver at modernisme “is used to refer to the distinguishing characteristics of Western culture (...): a culture in which processes of industrialization and urbanization are conceived of as the principal mechanism of transformation in human experience.”²⁹

²⁵ Ustvedt, “Å være i sin tid” i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 14.

²⁶ Mørstad, “Werenskiolds modernisme” i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 72.

²⁷ Sławomir Cendrowski, *Impresjonizm. Historia. Sztuka. Ludzie*, 84-85.

²⁸ Norsk kunstnerleksikon online, s.v. “Erik Werenskiold”.

²⁹ Charles Harrison, “Modernism” i *Critical Terms for Art History*, 189.

Modernismen er sammenkoblet med begrepet “modernitet” som refererer til den sosiale og kulturelle tilstanden til disse objektive endringene som skjedde under moderniseringen, som er et begrep som refererer til den økende effekten av maskinen og utviklingen av vitenskap og teknologi. I midten av det 19. århundre i artikkelen “The Painter of Modern Life” fra 1863, presenterte den franske dikteren og kritikeren Charles Baudelaire (1821-1867) sin egen revolusjonerende konsept av moderniteten. Ifølge Baudelaire, har hver epoke sin egen modernitet. Modernitet betyr at kunsten skal fange opp den flytende, forbigående erfaringen av livet i det urbane storbyliv. Oppgaven til moderne kunst er å oppnå det som er evig og uforanderlig gjennom det som er foranderlig, forgjengelig og flyktig. Baudelaire skrev: “By ‘modernity’ I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable.”³⁰ Modernismen er gjenkjennelig i visse sosiale former og praksiser, men den kan også illustreres levende gjennom de stilistiske og tekniske egenskapene til kunstverk.

Impresjonisme er den første retningen i kunsten som regnes som “modernistisk”³¹, og den startet den modernistiske bevegelsen. Impresjonisme var nettopp en reaksjon på først og fremst den akademiske kunsten som favoriserte historiske og mytologiske temaer, samt sjangermaleri, og som stod fremdeles høyt på 1800-tallet. Impresjonistens interesse for å finne måter å representere virkeligheten på, stemte med de nye visningene som hadde utviklet seg i den moderne verden. I sine forsøk på å representere verden slik de så den, snarere enn slik de kjente den, stred impresjonistene med tradisjonelle regler for perspektiv, skyggelegging, komposisjon og tematikk. Ved å gjøre dette, henvendte de seg til de maleriske aspektene ved arbeidet sitt, og minnet betrakteren om at bilder bare er flate overflater dekket med streker og penselstrøk i forskjellige farger. Denne “virkeligheten” i bildene til de impresjonistiske kunstnere hadde en ulik og individuell dimensjon.

Til tross for alle trekk på bildet som minner om den impresjonistiske kunsten, som Werenskiold klarte å smugle inn på bildet, virker bildet fortsatt mer naturalistisk enn impresjonistisk, og det finnes også flere årsaker til det. Og selv om bildet ikke er så ekstremt detaljrikt, har den ikke den samme følelsen for å ikke bry seg om detaljer som man kan observere i de typiske impresjonistiske verk. Man kan nemlig fortsatt tydelig skille de ulike elementer på bildet, selv om bildet er også et forsøk på å sammensmelte figurene med

³⁰ Charles Baudelaire, “The Painter of Modern Life” i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 497.

³¹ Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, 30.

bakgrunnen. Formene til disse forskjellige elementene er imidlertid ikke så uskarpe og sammenkoblede som i et typisk impresjonistisk språk. På bildet ser man de enkelte elementer tydelig, men det finnes ikke noen sterke konturer. Man merker fortsatt skikkelsenes grenser, likevel ble de nettopp sammensmeltet med omgivelsene særlig på grunn av at figurene ble malt med en harmonisk og lokal kloritt, noe som gjør at de skriver seg inn i landskapet. Selv om figurene i *Gjetere, Tåtøy* tjente Werenskiold som forsøk på en av de impresjonistiske trekkene, var de også der for å gjøre det klart at maleriet var “uttrykk for ein stor nasjonal samanheng”³², mener Gunnar Danbolt.

Bortsett fra impresjonismen, kan man på bildet også se en stor påvirkning fra den franske naturalismen, som også stod høyt på denne tiden. En av de mest innflytelsesrike franske kunstnere, som de norske malere så opp til var Jules Bastien-Lepage (1848-1884). Bastien-Lepage var en fremstående naturalistisk kunstner, som tok opp maleriet i friluft. De franske realister og naturalister var sterkt beundret av de norske kunstnere, og Jules Bastien-Lepage var det store idealet. Motivene hans var for det meste fattige arbeidsfolk og bønder i arbeid under åpen himmel, lik de som Millet (1814-1875) hadde dyrket, men uten hans heroisering av arbeidet.³³ Han malte utendørs sjangerscener fra landsbylivet og bildene hans fremstilte det vanlige folkelivet.

På bildet *Gjetere, Tåtøy*, er det bondebarn som ble fremstilt i fritid. Her gir kunstneren dette motivet ikke noen større betydning, bortsett fra å vise en hverdagslig scene. Denne typen naturalisme har også grunnlag i kunsten til Bastien-Lepage, fordi som François Crastre bemerker:

“unlike Millet, Bastien-Lepage does not awaken in us any compassion for these beings who toil, stooping above the earth; no touch of bitterness saddens his pictures, and the types which he shows to us have the healthy vigour of peasants who live their lives in the open air and love the soil which nourishes them.”³⁴

Det er nettopp slikt som bildet *Gjetere, Tåtøy* fungerer, noe som er til forskjell til mange av hans malerier klassifisert som naturalistiske, og som ofte inneholder en viss grad av informasjon om samfunnet.

³² Gunnar Danbolt, *Norsk Kunsthistorie - Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 211.

³³ Ingrid Reed Thomsen, *Chr. Skredsvig*, 50.

³⁴ François Crastre, *Bastien Lepage*, 39.

Bastien-Lepage sitt bilde *Hay Making* (Ill. 3) fra 1878 er det bildet som man kan snarere sammenligne Werenskiolds bilde med. Bildet har et svært lignende motiv til Werenskiold sitt bilde. Det fremstiller to personer som hviler midt i gresset etter et måltid, med landskapet omkring. I forgrunnen sitter en sliten ung kvinne med armene på hennes utstrakte ben; skuldrene hennes falt. Ledsageren hennes ligger på ryggen, med hendene på brystet og stråhatten hans dekker ansiktet hans. I bakgrunnen kan man se stabler med høy, som effektivt bekrefter parets status som manuelle gårdsarbeidere. Konstruksjonen av bildet er også arrangert på en lignende måte, der vi har skikkelser over hovedplanen og landskap rundt, som tar en stor del av bildet, så vel som horisonten som er ganske høyt på bildet, slikt som hos *Gjetere*.

Naturalismen skilte seg fra impresjonismen i detalj og nøyaktighet. Måten naturen ble malt på i Bastien-Lepage sitt bilde, gir sterke assosiasjoner til Werenskiolds *Gjetere* i det at de ønsket å male den mer tro til hvordan den ser ut under de atmosfæriske forholdene. Faktumet at naturalistene også ofte støttet seg med utendørs maling (selv om en stor del av maleriene ble allerede malt i studio), gjør at fargene de bruker gir en følelse av virkeligheten. Likevel er fargene de to kunstnere brukte ganske forskjellige. Der fargene som naturen ble malt med hos Bastien-Lepage er mere dempet og gråstemte, er Werenskiolds farger lyse og friske. Bastien-Lepage er også den kunstneren som ved å oppnå fargeharmoni ved bruk av en brun nyanse, løste utfordringen om at mennesket skal ha en sammenhengende forbindelse med det omkringliggende landskapet. Det samme oppnår Werenskiold i sitt bilde.

Det er åpenbart at Werenskiold prøvde seg på å male i samsvar med impresjonistenes regler og synspunkt etter å ha sett verkene fra impresjonismen. Og bildet *Gjetere, Tåtøy* er det største bevis på dette, og som Øystein Sjøstad, en kunsthistoriker og forfatter, opplyser, kunne Werenskiold bli inspirert med Pissarros fremstillinger av bønder og farmere.³⁵ De fleste impresjonister var opptatte av å skildre bylivet, mens Pissarro var den kunstneren blant impresjonistene som mest av alle vendte seg mot motiver fra landsbyer og livet der. Dermed er mange av hans bilder fremstillinger av bønder som er midt i arbeidet i gårdene eller hagene.

Hvis vi dermed skulle sammenligne dette bildet med det impresjonistiske maleriet, er maleriet *La Récolte, Pontoise* (Ill. 4) malt i 1881 av Camille Pissarro, et perfekt eksempel på

³⁵ Øystein Sjøstad, "Erik Werenskiolds middelvei. Møte med fransk kunst på 1800-tallet" i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 40.

dette. Bildene ligner sterkt i komposisjonsoppsett og perspektivretning. Også motivet i dette bildet kan fremstå som ganske lignende til *Gjetere*, der vi har tre skikkelser i midten av bildet som er ordnet i en trekant. På begge bildene er horisonten satt ganske høyt oppe, og haugen kommer ned i den høyre retningen av maleriet. Men samtidig eksponerer bildet sterke forskjeller mellom Werenskiold og impresjonismen. Som nevnt tidligere representerer bildet *Gjetere, Tåtøy* en impresjonistisk karakteristikk, der den i større grad enn andre bilder sammensmelter figur med bakgrunn. Det som Pissarro gjør i sitt bilde, gjør Werenskiold på en tydelig annerledes måte. Det kommer sterkt frem at selv om Werenskiold klarte å integrere de tre barna inn i omgivelsene, virker de fortsatt definerte og i forhold til Pissarro er de mye mer skilt fra miljøet. Også i forhold til selve naturen i bakgrunnen, kan de tre barnefigurene fremstå som malt mer nøyaktig og med større detaljrikdom, mens landskapet er gjengitt med en litt mer oppløste penselstrøk. Dermed virker dette aspektet ved bildet som om det heller ble gjort etter mønstret til Bastien-Lepage.

Werenskiolds malemåte som han brukte på bildet ser også ut til å være påvirket av impresjonismen, og det er særlig tydelig i elementene i forgrunnen av bildet, som gresset eller steinen, der malestrøkene er svært tydelige. Dette minner sterkt om den typiske malemåten til impresjonistene, hvor penselføringen var oppløst slik at penselstrøkene var synlige og dette bidro til å fange opp effekten av det øyeblikkelige. Med deres flyktige og nonchalante penselstrøk fanget de opp den umiddelbare nåtiden og understreket samtiden. Denne maleteknikken forsterket følelsen av hva som var ekte og bindet det med det som var billedlig mulig. En slik typisk malemåte kan vi se nettopp i det nevnte eksemplet av Pissarros bilde, noe som ofte var et resultat av rask utendørs maling. I Werenskiolds bilde ser vi dermed et forsøk på å oppnå et slik resultat. På bildet oppfatter man en variasjon i penselstrøkene. Noen steder på bildet, særlig i forgrunnen er de mye mer løse og spredte. Vi kan se at kunstneren brukte flere farger for å gjenspeile teksturen til steinen og fremstilte dens form og farger med korte penselstrøk, mens andre elementer er gjengitt på en mer sammensatt og nøyaktig måte. Tydeligheten av penselstrøk forsvinner gradvis jo lengre inn på bildet, og graderinger i fargetoner blir jevnere.

Forskjellene mellom stilene til disse to kunstnerne kan også sees i måten de behandler skygge på. I impresjonismen hadde også skyggene en farge, slikt som i det nevnte maleriet av Pissarro. De impresjonistiske kunstnerne forlot den konvensjonelle ideen om at skyggen av et objekt var laget av fargen med noe brunt eller svart tilsatt. I stedet beriket de fargene med

ideen om at skyggen av et objekt blir brutt opp med bindestreker med den komplementære fargen og derfor ofte gjengitt av en mørk blå eller lilla farge. Skyggene ble basert på en komplementærkontrast, noe som er synlig i Pissarros bilde. På bildet til Werenskiold, er derimot skyggene gjengitt av en mørkere versjon av fargen som skyggen faller på. Likevel holder det fortsatt en naturlig og atmosfærisk følelse til det.

Maleriet *Gjetere, Tåtøy* er absolutt toppen av Werenskiolds inspirasjon med impresjonisme, og derfor er det utvilsomt hovedgrunnen til at Krohg i 1882 kalte Werenskiold en impresjonist. På bildet merket Krohg nemlig flere trekk i maleriet som ble praktisert av de impresjonistiske malere. Likevel det er ikke bare de impresjonistiske maleteknikkene som Werenskiold utnyttet her, som er grunnen til det. På samme måte som at impresjonismen ikke blir skapt bare gjennom de tekniske innovasjoner og den typiske oppløste malemåten, er det ikke bare disse “impresjonistiske” egenskapene som gjør at Werenskiolds bilde minner om impresjonismen.

Krohg mente at impresjonismen, slikt som realismen (retningen han identifiserte seg mest med) fremstiller tidens bilde. Han forstod tidens bilde som “først og fremst et bilde av menneskeheten på den tid.”³⁶ I hans forståelse måtte et maleri dermed ikke fremstille tunge og triste temaer som man ofte tok opp i realismen, som for eksempel sykdom eller fattigdom. Krohg hevdet at impresjonismen skapte tidens bilde ved å bruke så lite detaljer som mulig, og dermed fange opp det essensielle som trengs for å fremstille deres tid. Krohg skrev om impresjonismen at: “Den har skildret miljøet i tidens store bilde”.³⁷

Impresjonismen, på grunn av sin evne til å uttrykke det øyeblikkelige og fremstille emnet i et bestemt øyeblikk, viser at impresjonistene også fokuserte på sin egen tid. I maleriene sine fremstilte de virkelige øyeblikk fra datidens liv. Utover landskap som hovedtema, har impresjonistene ofte foreviget de bestemte øyeblikkene fra epoken i sine verk, der de visste gatelivet eller den utviklede industrialiseringen. Og Werenskiold har gjort det samme på sitt bilde – han malte et utsnitt fra det virkelige livet, en hvilestund i naturen, som er innebygd i Werenskiolds tid. Her avbildet han dermed et utsnitt av samtiden, av det virkelige norske livet blant bondefolket.

³⁶ Krohg, “Om den bilende kunst som ledd i kulturbevegelsen” i *Kampen for tilværelsen*, 33.

³⁷ *Ibid.*, 35.

Også Edmond Duranty (1833-1880), en kunstkritiker som var en tilhenger av modernisme innen kunst, deler denne oppfatningen. I artikkelen *The New Painting* referer Duranty først og fremst til impresjonismen, men det han skriver er en god beskrivelse av det som hele den modernistiske bevegelsen i kunsten handlet om. Han gjør det klart at “det nye maleriet” utgjorde et brudd fra de tradisjonelle, uoriginale og urealistiske maleriene skapt av studenter ved École des Beaux-Arts, som han refererer til som “race of sheep”.³⁸ Ifølge Duranty var “det nye maleriet” helt moderne og representativt for samtiden. Han skriver at det er en kunst som vil fremstille livet og det moderne ånd, og at de moderne kunstnere prøver å lage kunst “an art imbued with our surroundings, our sentiments, and the things of our age.”³⁹ Dermed ble også de impresjonistiske kunstnere ledet av leveregelen først uttalt av karikaturkunstneren Honoré Daumier og deretter kunngjort av Édouard Manet: “il faut être de son temps”, som betyr at “du må være av din tid.” Den ble først og fremst rettet til realismen i kunsten, likevel handler impresjonisme også om å male samtiden, slikt som realisme og naturalisme, bare at den legger ikke fokuset på tilværelsens mørke sider med det onde og stygge hverdagslivet. “Å være av sin tid” er imidlertid ikke bare et tidsmessig påbud det forholder seg også til omgivelsene man befinner seg i. De ønsket å vise det normale og vanlige i deres tid, hvordan livet virkelig så ut, både i byen og utenfor den.

For kunstnere fra 1850- og 1860-årene betydde dette at et landskap ble forvandlet av nytt sosialt og økonomisk press og fremfor alt byer som gjennomgikk en streng modernisering. Motivene som ble fremstilt på bildene som representerte bylivet var symboler på hva det betydde å være “de son temps”, noe som også er særlig tydelig hos impresjonismen. Likevel har impresjonistene ikke malt “sin tid” i samme forståelse som realistene. Realistene baserte sin kunst på landbruk eller industrialiseringens arbeidere, mens kunsten av modernismen fra 1860- og 70-tallet som utviklet seg i Frankrike var en forbindelse av natur og forbigående verdslig mote. De tok opp motiver fra forskjellige omgivelser som parken og piknik, forstadsområdet, badebyen eller veddeløpsbanen. Deres temaer, verken helt urbane eller helt landlige, var langt fra å ta opp vanskelige spørsmål om industriell fattigdom og utnyttelse. Impresjonistiske motiver av piknik fordrev urbanitet til markene og enger, helst nær metropolen, mens parkmiljøet introduserte utendørs avslapping i selve byen.

³⁸ Duranty, *The New Painting* i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 577.

³⁹ *Ibid.*, 578.

Impresjonistenes fremstillinger av byer, gateliv, kaféer, konserter eller teater var frigjort for den sosiale og politiske dimensjonen. Der ble livet avbildet slikt som den var der og da, og hadde ikke et ønske om å tilsette noen moralsk aspekt til sine motiver. Linda Nochlin (1931-2017), en kunsthistoriker som var hovedsakelig en ekspert på realisme, skriver slikt i en bok som omhandler nettopp dette emnet:

“For the former members of the Impressionist group, 'il faut etre de son temps' no longer implied the necessity of capturing the actual appearance and quality of one's epoch on the canvas, as it had in the fifties, sixties and seventies, when artists throughout the world, with France in the vanguard, tried to create a pictorial equivalent for the new and relevant experiences of their own age.”⁴⁰

Hun legger til at “the works of the young Impressionists bear witness to their ultimate commitment to their own times and their own place; even in the relatively 'neutral' realm of landscapes a locomotive may puffin the background or a factory chimney obtrude through the foliage.”⁴¹ Impresjonistene ville enkelt avbilde deres tid, uten å tilsette noen høyre følelser til det. De fremstilte ting slikt de så dem, uten å løfte eller fornedre emnet. De temaene som impresjonistene valgte for sine malerier, var derfor upretensiøse og forståelige for alle. Men for impresjonistene “å være av sin tid” mente ikke bare å avbilde situasjoner og aktiviteter som er typiske for deres tid, men også å vise nettopp dette inntrykket av denne modernistiske verdenen.

Kunsten som Werenskiold fikk se både på Salongen eller på andre impresjonistutstillinger har tydelig påvirket hans kunst. Hans malestil i denne perioden virker som en blanding av impresjonismen og realismen, slikt som Øystein Sjøstad har lagt merke til at: “Werenskiold og de andre plasserte seg et sted mellom impresjonismen og *Salon*-realismen – mellom det radikale og det mer akademiske.”⁴² Bildet *Gjetere, Tåtøy* kan være et bevis på dette. Det er fordi det er et bilde med et tema som var typisk å se på Salongen, men på den andre siden ble det malt på en måte som er svart i samsvar med modernistiske retninger i kunsten. Erik Werenskiold malte flere bilder som sammenkobler disse to egenskapene.

Yndlingspromenaden (På gamle tomter)

Tilhørigheten av en kunstner til en kunstretning kan ikke bestemmes basert på noen få malerier, slik som Krohg gjorde i sin påstand. Dermed oppstår det et spørsmål om det likevel

⁴⁰ Linda Nochlin, *Realism (Style and Civilization)*, 178.

⁴¹ *Ibid.*, 157.

⁴² Øystein Sjøstad, “Erik Werenskiolds middelvei. Møte med fransk kunst på 1800-tallet” i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 33.

finnes andre verk av Werenskiold som kan bedre referere til impresjonismen. Det er nødvendig med å få en større oversikt over Werenskiolds malerier. Av den grunn, skal jeg her frembringe et maleri til, som kommer fra omkring samme perioden som *Gjetere, Tåtøy* ble malt på. Det bildet av Werenskiold som jeg skal omtale her er derfor *Yndlingspromenaden (På gamle tomter)* (Ill. 5), som kommer fra årene 1881-82.

Bildet er også tydelig påvirket av impresjonismen, men i ulike aspekter enn *Gjetere, Tåtøy*. Dette bildet kan godt sammenlignes med maleriet av Pierre-Auguste Renoir *Woman with a Parasol in a Garden* (Ill. 6), malt i 1875. Motivmessig ligner dette bildet svært på *Yndlingspromenaden (På gamle tomter)*, fordi både her og der har vi en avbildet kvinne som går blant grøntområdene. Forskjellene mellom bildene skiller seg ut her veldig tydelig, men selv om bildet til Werenskiold ved første øyeblikk virker svært detaljrikt, kan det finnes noen impresjonistiske trekk her også.

I en sammenligning ser man at begge bildene mangler en synlig horisontlinje, og mesteparten av bildet utgjøres av naturen. En motivmessig likhet i bildene gjør det lettere å legge merke til forskjellene i malemåtene til Werenskiold i forhold til impresjonistene. Når det gjelder malemåten, er bildet malt på en enda mer naturalistisk måte enn *Gjetere*. Selv om man fortsatt kan se små penselstrøk i *Yndlingspromenaden (På gamle tomter)*, virker elementene svært naturalistisk. Det kan man merke ved de grønne elementene på bildet og stilen som de ble malt i. Variasjoner i bladenes type, størrelse og tetthet er tydelig. Malemåten er i dette tilfellet også mer sammensatt, og penselstrøkene ble lagt tettere til hverandre. Her er det lett å skille de fleste planter fra hverandre. Når man imidlertid ser på hvordan impresjonistene avbildet naturen, kan man observere at de forskjellige plantearter er malt på en veldig lik måte. I mange impresjonistiske bilder blir naturen fremstilt med korte penselstrøk, noe som gjør at muligheten til å merke egenskapene til de individuelle typer planter er veldig begrenset, og det er vanskelig å skille spesifikke plantetyper på deres bilder.

Forskjellen mellom impresjonistenes bilder og Werenskiolds eksempel er tydelig ved å også se på andre impresjonistiske bilder som blant annet *The Sheltered Path* (Ill. 7) fra 1873, malt av Claude Monet, eller *View of Vétheuil* (Ill. 8) malt i 1880 også av Monet. Disse bildene viser at de impresjonistiske kunstnere heller reduserte elementene på bildet til penselstrøk og fargeflekker av ulike nyanser for å indikere naturen. Dette belyste hvordan den samspiller med lyset og atmosfæren rundt. Hos Werenskiold derimot ble fargene brukt for å gjengi naturen mer i samsvar med naturalismen. Skygger ble gjengitt ved hjelp av graderinger i den

grønne fargen, hvor det til steder er malt med mørk brun eller til og med svart farge. Det er noe som er ganske forskjellig fra de impresjonistiske bildene, der kunstnere vanligvis malte skyggeområder med en annen farge istedenfor å male dem med en mørkere tone av samme farge. *The Sheltered Path* er en av de mange eksemplene på hvordan impresjonistene behandlet skyggene, altså slik at de også har farger. De synlige skyggene som buskene kaster ned, har en tydelig blå farge. Eller som de trærne i raden viser, er deres blader som finnes i skyggen også en blanding av rene farger som fremstår nærmest blåe. Penselbruket, som er særlig synlig i forgrunnen av bildet *Yndlingspromenaden* gir også impuls fra impresjonismen. Elementer malt på bakken og spesielt i forgrunnen er mere uklare enn de malte lengre inn i bildet, som for eksempel den delen av steinen som tilsynelatende allerede er ganske nok detaljert. Dette ligner på det som skjer i *Gjetere, Tåtøy*.

På mange måter er maleriet *Yndlingspromenaden (På gamle tomter)* lik *Gjetere, Tåtøy*. Det som avskiller disse, er at her er det likevel først og fremst motiv og komposisjon som minner om impresjonismen. På bildet ser vi en ung kvinne kledd i moterike klær som holder en paraply i hendene, og går på den ville gjengrodde sti. Bildet er en fremstilling av en scene av hverdag og hvile – et moderne tema, som oftere og mer villig ble tatt opp av impresjonistene. På denne måten er den også frigjort fra sosialt budskap, og med det samme er den også lik impresjonismen.

Et svært iøynefallende element på bildet *Yndlingspromenaden* er de to hvite stoler av tre som står i det venstre nedre hjørnet, hvor den ene er kuttet slik at vi bare kan se en liten del av den. Bildet er i et svært stort utsnitt, som minner på det fotografiske, noe som var en betydelig del av den impresjonistiske kunsten. Når fotografering forandret seg fra å være begrenset til studioet til å kunne bli benyttet i det offentlige, har måten å ramme inn motivet i kameraobjektivet endret seg radikalt. Impresjonister mer eller mindre bevisst hentet nye løsninger fra fotografering, noe som serverte dem inspirasjon til å utnytte dem i kunsten sin. Fotografi påvirket impresjonistenes interesse for å fange et “øyeblikksbilde” av vanlige mennesker i vanlige situasjoner. Det kunne skje at en viss figur vil bli avskåret på et uventet sted, og et viktig element i komposisjonen vil bevege seg fra et av hjørnene og endre balansen i helheten. En slik måte å komponere bilder, helt uforenlig med akademiske regler, kan nettopp sees hos impresjonistene. Renoirs *Woman with a Parasol in a Garden* er dermed et godt eksempel på et maleri inspirert av fotografering. Og bildet til Werenskiold har også

disse egenskapene. Ved å male slike utsnitt, og ved å lage slike avskjæringer har bildet hatt et forsterket uttrykk av det momentane.

Hans Heyerdahl

Den andre kunstneren som Christian Krohg i sin påstand omtaler som en impresjonist, er Hans Heyerdahl. Året da Krohg skrev dette, oppholdte Hans Heyerdahl seg i Paris, han var der mellom 1878–82.⁴³ Han kom til Paris for å få se Verdensutstillingen i 1878, og ble der i omtrent 4 år.⁴⁴ Slikt som andre fikk Heyerdahl der impulser fra det franske maleriet, og også *plein-air*.

Heyerdahl var i perioden 1874-77 en student ved kunstakademiet i München, under de samme lærere som Werenskiold - Ludwig Löfftz og Wilhelm Lindenschmit. Når han kom til Paris ble han elev av Léon Bonnat i ca. to år, fra 1878 til 1880.⁴⁵ Bonnat var en prominent naturalist, men i kunst understreket han enkelhet over høy akademisk ferdigstillelse, samt generell effekt i stedet for detaljer. Hans vekt på den generelle effekten på den ene siden, og streng tegning på den andre, gjorde at han var nær impresjonisme. Han var den som introduserte mange kunstnere til friluftsmaleriet og det var flere kunstnere blant studentene hans som er klassifisert som impresjonister. Det er også flere skandinaver, inkludert nordmenn som var studentene hans.

Det var derfor naturlig at Heyerdahl da etter alt dette suget til seg moten i Frankrike og ble påvirket av prinsipper i det franske maleriet, og særlig impresjonismen, som stod da på toppen. Selv om det er noen verk som tydelig er bevis på hans møte med den franske modernistiske kunsten, finnes det andre verk som likevel tyder på at han ikke var en impresjonist på lengre vis. Eksempelene på bildene vil vise at i denne perioden har han fortsatt holdt seg stort sett med motivene og temaene som er typiske for de gamle mesterne, men tiden han tilbrakte i Paris gjorde at kunsten hans ble mere modernistiskorientert.

Hans Heyerdahl deltok på Høstutstillingene 24 ganger, med den første i 1882. I katalogene som dokumenterer maleriene som ble utstilt på Høstutstillingen i 1882, står det ikke noe om hvilke bilder Heyerdahl presenterte, bortsett fra '11 Studier'⁴⁶, som det står i bare en av katalogene. På grunn av en mangel i dokumentasjon, kommer jeg til å presentere et utvalg av

⁴³ Store norske leksikon online, s.v. "Hans Heyerdahl".

⁴⁴ Leif Osvold, *Hans Heyerdahl: Maleren som gikk sine egne veier*, 77.

⁴⁵ Norsk kunstnerleksikon online, s.v. "Hans Heyerdahl".

⁴⁶ *Kunst Udstilling, Kristiania 1882*.

Heyerdahls bilder som kommer fra så nær året 1882 som mulig, for å tydeliggjøre hans kunst på denne tiden.

Ved Vinduet

I Paris hadde han våren 1881 for alvor begynt å orientere seg mot fransk naturalisme og kravet om å gjengi virkeligheten slik den var, blottet for sentimentalitet. Følelser skulle erstattes av mer objektive holdninger, og det moderne liv i hele sitt mangfold kom på dagsordenen. På denne tiden ble Heyerdahls palett gjennomgående lysere og penselføringen firere.⁴⁷ Møtet med kunsten i Paris gjorde at Heyerdahls kunst fjernet seg fra det akademiske uttrykket fra München, og det første bildet som sterkt vitner om Heyerdahls påvirkning fra det moderne franske maleriet, er bildet *Ved Vinduet* (Ill. 9), som ble malt i 1881.

Bildet *Ved vinduet*, skyldes uten tvil at Heyerdahl fikk innflytelser fra den franske kunsten under sitt opphold der, og bildet nærmer seg sterkt friluftsmaleriet. Motivet som bildet fremstiller, som er en scene fra balkongen ble ofte brukt av impresjonister. I dette eksemplet ser vi en ung kvinne som er moteriktig og parisisk kledd i en mørkblå kjole og et fargerikt skjerf rundt halsen. Hun sitter på en stol, bak henne er det en åpen vindusrute. Hun holder en åpen bok i venstre hånd som hun la på kneet. Med sin høyre arm støtter hun hodet sitt mens hun lener seg på balustraden, og stirrer på bylandskapet foran henne. Kvinnens positur, samt ansiktsuttrykk er svært nøytrale, avslappet og uttrykker ikke noen sterke følelser. Hun er hverken engasjert eller deprimert. Det virker som om hun tok seg en kort pause fra boklesingen og begynte å observere hva som skjer ute på gaten.

Komposisjonen og stillingen hun tok virker samtidig både oppstilt og tilfeldig, nærmest som om hun ubemerket stilte for et portrett. Bildet er også et ganske stort utsnitt, enda en ting som er vanlig i impresjonismen. Skikkelsen er plassert på midten av bildet og det ble gjort en tilnærming på henne, som gjorde at hennes bein ble kuttet. Det store utsnittet som ble laget her, minner dermed på det fotografiske uttrykket som impresjonistene benyttet seg av, når de ønsket å få fokus på et spesifikt element.

På dette bildet kan man naturlig se innflytelser fra Gustave Caillebotte (1848-1894). Bildet minner om balkong-motivene som Caillebotte malte en god del av. Bildet kan først og fremst ha tydelige spor etter slike bilder som *Man on a Balcony, Boulevard Haussmann* (Ill. 10)

⁴⁷ Hans Heyerdahl, Trond Aslaksby og Einar Wexelsen, *Hans Heyerdahl (1857-1913): fra Paris til Åsgårdstrand*, 20.

malt av Caillebotte i 1880, hvor bildets komposisjon er svart lignende til Heyerdahl sitt bilde. Begge bildene er nokså store utsnitt, der vi får se bare en del av vindusrammen og landskapet i bakgrunnen. Skikkelsene på begge bildene ble stilt mer mot den høyre siden av bildet samt begge ble kuttet ut i den nedre delen av bildet. Personer på begge bilder ser ut til å rette blikket mot det som skjer i den sannsynligvis bråkete og travle gaten, noe som i Heyerdahls bilde ikke lenger er i sikte på grunn av perspektivet og rekkverket som tilslører utsikten.

Caillebotte var ikke lenger interessert i skildringen av gaten, og heller ikke i konfrontasjonen mellom interiør og eksteriør, og fokuserte i stedet på perspektivet til gaten og lyseffektene. Samme gjelder også bildet til Heyerdahl. Krohg kalte både Werenskiold og Heyerdahl impresjonistene ved å referere primært til den fremstilte luften i deres bilder. Og nettopp denne luften er synlig på bildet *Ved Vinduet*. Lysvirkningen på bildet utgjør en stor rolle og bidrar sterkt til å framheve luften og det atmosfæriske på bildet. Lyset på dette bildet fremstår som nærmest hvit, noe som med stor troverdighet gjengir dagslyset. Det kan også indikere en nokså overskyet vær, som også kan utledes fra himmelflekken som er synlig på bildet, hvor vi bare kan se noen få små flekker av blå, som for det meste er skjult av lette skyer. Det står i kontrast til Caillebotte sitt bilde som jeg fremkalte her, der lyset ble gjengitt med en sterk gulaktig tone, som da viser et solrikt og varmt vær, som nesten blender.

Ved omtale av samme bilde legger biografen Leif Osvold merke til at ved dette bildet er det mangel på skarpe konturer.⁴⁸ Som vi fikk vite i delen om Werenskiold, er dette et karakteristisk element i impresjonismen, men på bildet til Heyerdahl er den kanskje enda mer tydelig. Her er det en flytende overgang mellom figur og bakgrunn. Fargene flettes sammen og kontrasten mellom dem er uskarp. Bildet ble malt med synlige penselstrøk, som tydelig ble lagt ned på en rask måte. Det er tydelig at Heyerdahl malte dette bildet uten å bry seg om å gjengi detaljer, selv om noen elementer er mer polerte enn andre, som spesielt ansiktet til kvinnen. Man kan for eksempel se at bylandskapet i bakgrunnen og bygningene der ble gjengitte av enkle former og minimale penselstrøk. Fargene er likevel mye mer lokale og roligere, enn på bildene av impresjonistene. På grunn av at lyset i maleriet ikke er så sterkt, tillater det ikke mange forskjellige fargevariasjoner, og derfor er det ikke så mange fargekontraster her heller. Bildet har likevel fortsatt en lysere tone enn andre bilder av Hans

⁴⁸ Leif Osvold, *Hans Heyerdahl: Maleren som gikk sine egne veier*, 121.

Heyerdahl. Det som kunstneren lager her, er en kontrast mellom det opplyste bylandskapet utenfra vinduet og det mørknete interiøret i rommet.

Den høye etasjen som kvinnen ser fra, tillater ikke betrakteren å se hva som skjer på gaten som kvinnen ser på. Bildet uttrykker en lignende effekt som Caillebottes bilder gjør, det er at det offentlige bylivet trekker seg tilbake i bakgrunnen. Fra undersøkelsen av Cailliebottes modernistiske kunst, kommer det tydelig frem at mange av maleriene hans hadde en psykologisk og sosial dimensjon. I kontrast til fremstillingen av mannen som virker interessert i det som skjer på gaten nede i Caillebottes bilde, er det snarere melankoli som uttrykkes gjennom kvinnens kroppsspråk og ansikt i Heyerdahls bilde. Det er mulig at Heyerdahl ønsket delvis å oppnå et slikt uttrykk, hvor han søkte å fremstille ensomheten til denne unge kvinnen i den store og livlige byen. Det kan også leses som et sammenstøt mellom private og sosiale rom, som gjensidig trenger gjennom hverandre eller motarbeider hverandre. Balkongen er koblingsleddet mellom dem. Balkongen er en del av leiligheten, det vil si det private territoriet, men samtidig viser til den kollektive delen av gaten.

Dette motivet ser ut til å være veldig populært i impresjonistisk maleri, det var mange kunstnere som fremstilte figurer som ser ut fra vinduet, eller balkongen rett på gatelivet nedenfor. Motivet har nemlig å gjøre med konseptet å observere samfunnet i urbane omgivelser. Selv om malt litt senere, et annet eksempel på bruk av et slikt motiv er bildet *Young Girl at a Window* (Ill. 11) fra 1883, av Mary Cassatt. Bildet kan trekkes inn ved sammenligning med *Ved Vinduet*, fordi det har et lignende tema med en nesten identisk komposisjon. På grunn av likheten mellom de to bildene, kan en lignende betydning bli funnet her. Dette bildet ble malt av en kvinnelig kunstner, som i sine tider ble ikke tatt på alvor som kunstnere. Både i maleriet som i samfunnet spilte de en sekundær rolle, derfor har slike kvinnemotiver desto enda større effekt. De kvinnelige kunstnere holdt seg vanligvis til temaer relatert til kvinner eller familie. Det er mange likheter i deres skildringer av kvinner som virker både rolige og subtilt begrensede. *Young Girl at a Window* kan leses som et eksempel på et slikt bilde. Bildets motiv og konstruksjon kan virke som fremstilling av de sosiale forskjellene mellom kvinner og menn.

Griselda Pollock, forfatter av viktige verk som analyserer visuell kunst i perspektivet av feministisk teori, skriver, er det var vanlig hos maleriene av de kvinnelige kunstnere at

kvinner som er avbildet blir separert av noe i form av rekkverk, balkong eller gjerde⁴⁹, noe som nettopp er saken i Heyerdahls bilde. Likevel som Griselda Pollock hevder er ikke de gjenstandene for å presentere “the boundary between the public and private”⁵⁰, som i bildene til Caillebotte, men “between the spaces of masculinity and femininity inscribed at the level of both what spaces are open to men and women and what relation a man or woman has to that space and its occupants.”⁵¹ Det er derfor nært knyttet til kvinnens stilling på den tiden. Slike motiver hadde dermed en økt effekt i bildene malt av de kvinnelige kunstnere, men å få et slikt budskap i bildet var egentlig ikke Heyerdahls intensjon.

Også utsnittet som motivet ble malt i, har en base typisk for impresjonistisk innramming av maleri. Den trange billedramme i konteksten om det kvinnelige kan være en symbolikk på et slags bur. Det kan vise kvinners miljø og dets smale muligheter i denne tidsperioden. Den kan representere nøyaktig hvor kvinnens sted er, altså fjernet fra de viktige tingene som skjer i samfunnet uten mulighet til å delta. Denne observasjonen gjør det også mulig å motta Heyerdahls bilde på en lignende måte. Grunnen til at Cassatt tilsynelatende understreket kvinnens rolle her, er hovedsakelig fordi hun selv var kvinne i samme situasjon. Ettersom Heyerdahl ikke møtte slike utfordringer kan det forstås at det imidlertid ikke var hans intensjon å oppnå det samme i hans bilde. Det virker ikke som om han ønsker å sette en slik feministisk overtone i akkurat dette bildet, til tross for at kvinnens melankolske uttrykk kan føre til slike konklusjoner. Stemningen på ansiktsuttrykket til kvinnene på begge maleriene ligner sterkt. På begge bildene ser de litt lei ut. Kvinnen på bildet til Cassatt ser mer trist ut, som om hun kveles i omgivelsene, noe som ikke er så tydelig avbildet av Heyerdahl. Uttrykket til kvinnen i Heyerdahls bilde er nærmere likegyldighet, og det er vanskelig å lese følelser fra henne. Også som Heyerdahls biograf Leif Osvold hevder, har Heyerdahl “(...) trolig ikke hatt noen dypere mening med å male henne slik. Han maler kun for øyets lyst.”⁵² Bildet var heller et forsøk på å få inn de maleriske virkemidlene etter stilen til impresjonistene, og motivet fremstiller et øyeblikk i hverdagen, uten å legge noen mening til det.

⁴⁹ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, 62.

⁵⁰ *Ibid.*, 62.

⁵¹ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, 62.

⁵² Leif Osvold, *Hans Heyerdahl: Maleren som gikk sine egne veier*, 122.

Pariserinnen

Maleriet *Pariserinnen* (Ill. 12) fra 1881/82 er et av de bildene av Heyerdahl som var en prøve på å male “tidens bilde”. Motivet fremkaller den typiske fremstillingen av begrepet “la vie moderne”. Bildet var tydelig et forsøk på å fremstille det moderne livet, på lignende måte som vi kan se på flere franske bilder og motivmessig fremkaller bildet flere eksempler fra det franske maleriet.

Et av bildene som *Pariserinnen* kan klart sammenlignes med er bildet av Mary Cassatt - *In the Loge* (Ill. 13) fra 1878. Begge bildene fremstiller kvinner i et offentlig sted. Kvinnen på Heyerdahls bilde ser ut til å vandre i et sted som minner om et galleri. I det høyre øvre hjørnet av bildet finnes det en del av verket *Adam og Eva drives ut av Paradiset* (Ill. 14) (1877), som er et maleri av Heyerdahl. Dette kan være det som kvinnen ser på. Til forskjell malte Cassatt sin kvinne sittende i et operahus som med engasjement ser på det som skjer på scenen. Å fremstille kvinnene i disse aktivitetene er en ting svart typisk for den impresjonistiske kunsten, som sterkt fokuserte på å avbilde folket under fritidsaktiviteter som var et symbol for det moderne livet. For å vise bildets tilknytning til det franske maleriet enda bedre, kan det gis et annet eksempel, som er bildet *Jeune fille au bal* (Ill. 15) malt av Berthe Morisot i 1875. Også her er innholdet likt. Kvinnen fremstilles på et ball, som er en annen form for underholdning typisk for deres tider. Hun er kledd i en aftenkjole og ser også ut til å være interessert i noe som hun ser på og som skjer utenfor bildet.

Det som forbinder disse maleriene er at på Heyerdahls bilde er kvinnen som er portrettert interessert i det hun ser på og som finnes utenom maleriets ramme, slikt at betrakteren ikke kan se hva det er, på samme måte som på bildet av Cassatt. Dette er noe som igjen er et uttrykk for det fotografiske løsningen. De er tett plassert i bildets ramme, noe som gjør det umulig å se omgivelsene rundt og forholdene som de befinner seg i.

Begge fremstilte kvinner er kledd på en lignende moteriktig måte, og begge holder en vifte i sin hånd. Det symboliserer deres status og klasse, og viser hvem slike steder og underholdning var tilgjengelige for samt at det var en norm for denne overklassen. Dette er også et bilde som godt fanger opp ideen om “la vie moderne”, og det gjør det i den forstand at det viser en kvinne, som koser seg i det offentlige, uten synlig selskap. Det kan dermed antas at hun gikk alene ut for å tilbringe tid, det vil si at hun forlot sin plass i det “private”, som ble pålagt kvinner i datiden.

Begge disse bildene av Heyerdahl som jeg tok opp her er svært forskjellige, både motivmessig og malerisk fra en rekke bilder malt samme årene. Et av slike bildene er *Det døende barnet* (Ill. 16) fra året 1881. Til forskjell for bildet *Ved Vinduet*, er lyset i dette maleriet komponert og posisjonert på en bestemt måte for å gi en dramatisk effekt til den dramatiske scenen som ble avbildet. Maleriet er tydelig malt i stilen til München-skolen, og er snarere et bilde som kan knyttes til naturalismen. Det er en iscenesatt komposisjon som skal fortelle en historie og skikkelsene virker oppstilte, noe som strider sterkt med det som impresjonistene strebet etter i kunsten sin, altså å fremstille det virkelige og øyeblikkelige. Bildet er et typisk eksempel på en naturalisme som har hatt suksess i Salongen. Det er sterkt uttrykksfullt og stemningsfylt på grunn av virkemidlene brukt for å heve opp motivet.

I de tidligere bilder av Heyerdahl blir det tydelig at han holdt seg stort sett med motivene og temaene som er typiske for de gamle mesterne. Under perioden da han var i München, laget han bilder som tydelig minner om bilder inspirerte av kunstnere som Caravaggio eller Velasquez, og flere fremstiller også bibelske/religiøse skikkelser. Dette er igjen merkbart på bildet *Italiensk blomsterpike* (Ill. 17), som kommer fra året 1881, og er sterkt kontrasterende bilde til *Ved Vinduet*. Bildet er en typisk akademisk komposisjon, der figuren portretteres frontalt på en blank, mørk og ensfarget bakgrunn, som er et trekk for det tradisjonelle maleriet. Vi kan også forstå at kvinnen har blitt fremstilt ikke som en samtidskvinne, men snarere som en historisk skikkelse. Dette blir avslørt av klærne hennes, i og med at hun er kledd i henhold til mønsteret til en bondekvinne fra akademismen, det vil si et kostyme. Bildets utforming minner sterkt om noen malerier av nettopp kunstnere som for eksempel Léon Bonnat. Man kan se dette ved blant annet bildene *Italian woman* (Ill. 18), eller *Italian Girl* (Ill. 19). Her har vi å gjøre med en lignende tilnærming til emnet. Skikkelser av unge piker i en lignende type kostymer, presentert mot en nøytral brun bakgrunn. Det er til og med vanskelig å skille mellom gulv og landskap, fordi de er smeltet sammen til en total bakgrunn.

Ved denne sammenligningen av disse to bildene kan vi få et innblikk i hvor forskjellig Hans Heyerdahl har malt i denne perioden. Bildet *Italiensk blomsterpike* bærer nemlig preg av de gamle mestrene. Maleriet har en virkning av den barokke kunsten, og fremkaller nærmest Rembrandts maleriske stil og håndtering av lyset, der det finnes sterk direkte lys, som da kaster store og mørke skygger. Dette lysspillet fremkaller til og med *chiaroscuro*, som var vanlig i kunsten av de gamle mesterne. Det sterke lyset, som lyser opp de lyseste elementene er det samme som hos Bonnat. Bildet er et eksempel på å behandle lys og skygge som går

helt i strid med den impresjonistiske metoden som utnyttet først og fremst den komplementære kontrasten ved malingen av lys og skygger.

I motsetning til *Ved Vinduet* er bildet *Italiensk blomsterpike* i konflikt med et vesentlig aspekt ved maleriet som Edmond Duranty forklarer i *The New Painting* at det moderne maleriet adopterte. Det er det fragmentet der han skriver: “(...) we will no longer separate the figure from the background of an apartment or the street.”⁵³ Han skriver videre at i virkeligheten er det ingen som dukker opp på en tom og nøytral bakgrunn. Dermed vil miljøet som figuren blir representert i, samt tingene som omringer ham antyde hvem han er. Med dette mener han å si at skikkelsen avbildet i maleriet, i enhver aktivitet eller handling, vil ikke bli presentert i en pålagt positur, men snarere som et eget øyeblikk i deres liv. Måten Heyerdahl fremstilte den italienske piken på strider sterkt med dette, og han malte henne på en måte som forteller oss ingenting om henne. Det er annerledes når det gjelder kvinnen i *Ved Vinduet*. Slikt som Duranty fortalte, er det elementer i dette bildet som gir oss tegn om denne personen. Vi får et hint om hvor hun befinner seg, samt hennes utseende forteller oss om hennes status og klasse. Det er ikke en tom maling av en modell, men det viser en person av sin tid.

Kapittel 2: Stoffmalere ifølge Krohg

Frits Thaulow

Gammelt herresete på Grünerløkken 1882

Frits Thaulow har av Christian Krohg blitt karakterisert som en stoffmaler. Året 1882 maler han bildet *Gammelt herresete på Grünerløkken 1882* (Ill. 20). Det er nettopp et av de bildene av Thaulow som ble utstilt på den første Kunstutstillingen i 1882. I perioden 1881-1883 har Thaulow oppholdt seg flere steder i Norden, inkludert Kristiania samt de ganske betydelige for kunsten som Skagen og Kragerø. Thaulow oppholdte seg i Kragerø desember 1881 - våren 1882⁵⁴, omtrent samme tiden som Erik Werenskiold, men ifølge Vidar Poulsson, forfatteren av flere bøker som angår Frits Thaulow sitt liv og kunst, falt deres opphold ikke sammen.⁵⁵ Kragerø var en veldig kjent by for kunstnere, og mange norske kunstnere vendte til den på denne tiden. Spesielt i 1880-årene var dette stedet besøkt stadig av kunstnere.⁵⁶ Poulsson oppgir at Thaulow kom tilfeldig til Kragerø⁵⁷, men det skjedde at flere av hans

⁵³ Duranty, *The New Painting* i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 583.

⁵⁴ Store norske leksikon online, s.v. “Frits Thaulow”.

⁵⁵ Poulsson, *Thaulow i Kragerø*, 17.

⁵⁶ Inger Sandberg, *Kunstnerliv i Kragerø*, 5.

⁵⁷ Poulsson, *Thaulow i Kragerø*, 21.

berømte verk kommer fra denne perioden. Bildene som Thaulow produserte der karakteriseres av en spesifikk malestil og er svært nøyaktige og realistiske i utformingen, og bildet *Gammelt herresete på Grünerløkken* ligger i stemning nær opp til Kragerø-bildene.⁵⁸

Bildet er motivmessig typisk naturalistisk, men virker også på mange måter snarere som et sjangermaleri, fordi det likevel ikke ser ut til å ha stor sosial og moralsk belastning. Det er et hagemotiv fra en gård, som fremstiller hovedbygningen på Øvre Foss. Bildet viser en ung bondekvinne i enkle klær og et sjal på hodet som jobber i hagen. Hun ble avbildet stående mellom bed og sannsynligvis høster kål i en stor kurv som hun holder opp i begge hender. Bak henne finnes det et ganske stort hus. Lenger inn i bildet finnes det et hus til, som er på en annen eiendoms område.

Hvert element på bildet er meget detaljert. Her ble det lagt arbeid for å representere elementene på bildet slik at de skiller seg fra hverandre. Man kan for eksempel se hver flis i taket med stor nøyaktighet, samt de som mangler. Også slike små detaljer som hull i kålbladene og til og med gresset er svært detaljert. Også været er gjengitt med en enorm naturalisme. Det er forståelig at dagen er overskyet. Det kan leses både ut fra at det på himmelen er bare hvite og tunge skyer som er synlige, og fordi ingenting kaster sterke skygger. Dermed antyder det at det ikke er en veldig solrik dag. Alt er malt med ekstrem stofflighet, som gjør at man kan føle materialet og teksten til de avbildede flatene til elementene på bildet.

Hovedmålet for de fleste norske kunstnere som kom til Paris, var ikke impresjonistenes kunst, men heller franske naturalister som for eksempel nettopp Jules Bastien-Lepage. Hans kunst var en blanding av impresjonisme og realisme, og det var han som talte mest til de norske kunstnere. I likhet til Werenskiold, har Bastien-Lepage også gjort stort inntrykk på Thaulow. Bastien-Lepage sin kunst som Thaulow møtte, lot han utvikle en bedre forståelse av det naturalistiske maleriet. Thaulows *Gammelt herresete på Grünerløkken 1882* er et maleri som også på mange måter fremkaller den franske kunsten, som Bastien-Lepage er et eksempel på, og bildet ligner i tillegg svært malemåten til den franske kunstneren.

Fargene er veldig i samsvar med koloritten som Bastien-Lepage utnyttet i mange sine bondebilder. Han malte ofte sine motiver under et overskyet vær, noe som gjorde fargene jevnere. Mange av hans bilder blir derfor bemerket med dempede gråtoner. En lignende

⁵⁸ Norsk kunstnerleksikon online, s.v. "Frits Thaulow".

effekt finnes i Thaulows bilde. Thaulows bilde fremstår som et ganske mørkt bilde, den er dyster og nesten trist. Fargene som ble brukt her er sterkt lokale. Fargene som dominerer er grønn, brun og grå, og det er ikke noen store forskjeller i toner og graderinger.

Man kan tydelig se forskjellen mellom dette bildet og trekk i den impresjonistiske kunsten etter eksemplet fra Camille Pissarro – *The Cabbage Field, Pontoise* (Ill. 21) fra 1873. Det er verket som ble inkludert i den første impresjonistiske utstillingen i 1874, og er et motiv som også fremstiller kålåker. Kålene i forgrunnen av bildet skiller seg radikalt fra de malt av Thaulow. De er snarere bare raske fargestrøk posisjonert slik for å ligne disse grønnsaker, fjernt fra noen sans for detaljer, men på en slik måte som ikke hindrer å forstå hva det er. Thaulow derimot malte dem slik at man kan skille kålene fra hverandre, samt se individuelle blader. Forskjellen mellom disse bildene gjenspeiles også i gjengivelse av lys og atmosfære. Å fange den atmosfæriske tilstanden av morgentåke som omslutter formene og den fuktige luften var tydelig hovedformålet til Pissarro i dette bildet. Pissarro sitt maleri er sammendraget av essensen av det som impresjonistene strebet etter i gjengivelsene av luften. Her er luft-gjengivelsen avhengig av lys og farge og hvordan de trenger gjennom hverandre. Denne effekten er fraværende i Thaulows bilde.

I motsetning til Monet, Sisley og Renoir som likte å skildre scener av borgerlig fritid, foretrakk Camille Pissarro å skildre landlige omgivelser, derfor kan man finne flere bilder av ham som fremstiller folket som arbeider på gård eller i hager. På eksemplet fra samme året – 1882, det vil si maleriet *Le jardin de Maubuisson, Pontoise, la mère Bellette* (Ill. 22), også malt av Camille Pissarro, kan vi observere hvordan impresjonistene malte dette elementet og se forskjellen mellom malestilen og metode for representasjon, adekvat til året verkene ble skapt. Mère Bellette ble her fremstilt under høsting av kål. Man kan se hvor forskjellig fra impresjonistene Thaulow nærmet seg gjengivelsen av denne scenen. Det er hovedsakelig tydelig i deres gjengivelse av luften og lysspillet. På grunn av disse forskjellene er også den totale virkingen av motivet svært motstridende. Pissarro sitt bilde gir en effekt av et øyeblikk som skjer i tiden, mens Thaulows motiv virker snarere som et som ble frosset i tide.

Når man ser på bildet *Gammelt herresete på Grünerløkken*, kan man være enig med Krohg at Thaulow var en stoffmaler. Men hva med andre bilder av Thaulow? Kan de vitne om noe motsatt?

Fra Slottsparken

Frits Thaulow har hatt flere Paris-opphold. Første gang kom han til Paris i 1874. Det var året den første impresjonistutstillingen ble arrangert i Félix Nadar sitt studio ved Boulevard des Capucines. Førsteklasses representanter for denne kunstreningen utstilte sine arbeider der, blant andre Eugène Boudin, Paul Cézanne, Edgar Degas, Claude Monet, Giuseppe De Nittis, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley, og den eneste kvinnen Berthe Morisot.⁵⁹ Likevel som Vidar Poulsson, hevder, kom Thaulow til Paris for å først og fremst besøke årets Parissalong, mens det ikke er tydelig om han allerede da har lagt merke til det nye maleriet.⁶⁰ Det finnes likevel bilder malt av ham som gir sterke assosiasjoner til den modernistiske kunsten, og særlig impresjonismen.

Samme året som *Gammelt herresete på Grünerløkka* maler Frits Thaulow bildet *Fra Slottsparken* (Ill. 23). Han maler dette bildet etter tilbakekomsten fra Paris, og dermed skiller dette bildet seg enormt fra det forrige som jeg har omtalt, både når det gjelder motiv og malemåte. Bildet viser en annen side av daværende Oslo. Motivvalg og malemåte på bildet fremkaller nemlig en sterk påvirkning fra det franske impresjonistiske maleriet. Vidar Poulsson skriver at bildet er malt i en maner som kan ha en viss tilknytning til det franske begrepet “La vie moderne”.⁶¹ Da Thaulow var tilbake i Kristiania begynte han å fremstille motiver av byen og dens nærmeste omgivelser. “Han var den første som gjorde Kristiania til gjenstand for kunstnerisk erobring”⁶², skriver historikeren Einar Østvedt. I bildet *Fra Slottsparken* bestemte Thaulow seg for å avbilde livet i Kristiania. Bildet er annerledes fordi det fremstiller en by i stedet for en landsby – motiver som Thaulow også hadde mange av. Motivet på bildet er veldig impresjonistisk, på grunn av at det fremstiller en scene av hvile, en scene fra hverdagen i den moderne byen. Impresjonistene var interesserte i å male den moderne verden, og mange fremstilte folk i fritids aktiviteter, som for eksempel på båttur, på danser og baller, under møter i restauranter, kafeer eller piknik, samt på en spasertur, slikt som vi ser på bildet til Thaulow.

Bildet er et utsnitt av et landskap fra slottsparken og fremstiller folk spaserende på en sti i parken. Himmelen på bildet er blå, og skyggene er sterke, dermed kan man antyde at det er en solrik dag. I forgrunnen av bildet ser vi to damer som går ved siden av hverandre der den ene

⁵⁹ Sławomir Cendrowski, *Impresjonizm. Historia. Sztuka. Ludzie*, 75.

⁶⁰ Vidar Poulsson, *Frits Thaulow - En internasjonal maler*, 9.

⁶¹ Vidar Poulsson, *Frits Thaulow: Kristiania-maler i verdensformat*, 17.

⁶² Einar Østvedt, *Frits Thaulow: Mannen og verket*, 37.

beskytter seg mot solen med en paraply, mens lengre inn på bildet finnes det to menn som har stoppet for å snakke sammen. På grunn av delvis tomme trær som er synlige, kan det antas at det er enten en vårdag, da trærne har akkurat begynt å bli grønne og mange steder er de fortsatt tomme for blader, eller en scene på høsten.

Lyset i maleriet spiller en stor rolle. For impresjonistene var lyset det sentrale elementet i maleriet. De tok hensyn til foranderligheten i sollyseffektene, deres flimring i luften, og de brakte frem fargenyanser nesten umerkelig i naturen. De la merke til at fargen endret seg avhengig av tid på dagen og gjenskapte den i uendelig mange nyanser. De gjorde også oppmerksom på at lys deler hver farge i et stort antall flerfargede partikler. Med dette bildet klarte Thaulow å delvis oppnå en lignende effekt som vi møter i impresjonistiske malerier, det vil si effekten som utgjøres av samspillet mellom lys og klare farger.

Thaulow var den første av de unge friluftsmalere som i 1879 endte hjem fra Paris for å slå seg ned i Kristiania.⁶³ Bildet er et veldig godt eksempel på det nye friluftsmaleriet som Thaulow tok med seg fra Paris. For å likevel analysere dette maleriet i lys av impresjonismen, kan det trekkes inn et eksempel av Claude Monet som kan godt sammenlignes med Thaulows bilde, og det er *The Parc Monceau* (Ill. 24) fra 1878. Bildet er igjen motivmessig og komposisjonelt veldig likt bildet *Fra Slottsparken*. På Thaulows sitt bilde er forsøket på å male impresjonistisk svært tydelig, samt veldig vellykket. Man kan se at Thaulow malte bildet ved å legge store fargeflekker. Lysreflekser og måten de oppfører seg på i møtet med de ulike fargene er også synlige og veldig i samsvar med den impresjonistiske kunsten, et eksempel som vi kan også nettopp se i *The Parc Monceau*. Fargene som Thaulow brukte, virker rene og klare. Sammenlignet med *Gammelt herresete på Grünerløkka* er de også mye mer fargerike og forskjellige fra hverandre.

En viss likhet på begge bildene avsløres også på grunn av malemåten som skikkelsene på bildet ble malt på. De ble nemlig indikert med noen få fargeflekker uten å bry seg om noen større detaljer. Menneskene er ikke klare, og maleren malte bare det mest nødvendige og det mest særegne. Skikkelsene er fremstilt uten synlige ansikter eller spesifikke kroppsformer. Man kan bare se en generell oversikt over deres silhuetter. Det er en fremgangsmåte som er typisk for impresjonismen, og som forsterket inntrykket av bevegelse og øyeblikkets flyktighet. Skikkelsene i Thaulows bilde er ikke frosset, men ser ut til å bevege seg.

⁶³ Magne Malmanger og Knut Berg. *Norske mesterverker i Nasjonalgalleriet*, 63.

Et annet karakteristisk trekk fra impresjonismen som kan finnes i Thaulows bilde er at skyggene som trærne kaster ned på stien, er lilla i fargen. Impresjonismen handlet om å kunne fastslå utseendet til ting ut fra lyset. Lys skaper en rekke nyanser og skygger som kan endre måten vi oppfatter disse objektene på, og gir oss visjoner om hvordan disse tingene ser ut, ikke av tingene i seg selv. Émile Zola (1840-1902), en fransk forfatter og kunstkritiker som arbeidet i retning av naturalisme, forteller at for impresjonistene var fargene skapt av “the irradiation of light composed of the same elements as sunlight.”⁶⁴ Impresjonister brukte en palett med rene farger, takket være at maleriene deres var lyse med livlige toner. I henhold til komplementaritetslovene hadde områdene som ikke var direkte opplyst lilla toner. Lyseffektene var derfor basert på en binær kontrast: gul-lilla, noe som er tingene som Thaulow tok i betraktning når han malte *Fra Slottsparken*.

I den impresjonistiske kunsten ble skygger og lys i friluft, både egenskygger og kasteskygger underordnet temperaturforskjellene i rekkefølgen varm-kalde farger. Med denne nye metoden for å transponere lys til varme toner og skygger til kalde toner som ble vanligvis gjengitt av fargene som fiolett, grønn og blå, vekket de skandale blant seerne på maleriene. Disse innovasjonene ble introdusert i samsvar med naturens sannhet. Registreringen av optiske fenomener som lys- og fargeinntrykk utgjøres av det vi ser for øyeblikket. Den lokale fargen på ting, den “synlige” fargen, gir vei til en inntrykksfarge, som er avhengig av lys, refleks og nærhet til andre farger. Selve lyset har på dette bildet også en virkning som minner om det impresjonistiske maleriet. På dette bildet virker lyset nærmest som et inntrykk, som kunstneren klarte å fange opp i det øyeblikket det falt på motivet. Lysvirkningen her er veldig flyktig og det ser ut til å trenge mellom trærne sine grener.

Thaulow har i samsvar med impresjonistene sluttet seg til domenet *l'art pour l'art*, og var en av de norske kunstnere som sterkest knyttet seg til dette.⁶⁵ Det er et slagord som fra fransk oversettes til “kunsten for kunstens egen skyld” og ble først brukt av en fransk filosof Victor Cousin (1792-1867). Dette slagordet uttrykker at kunst er et mål i seg selv og betyr at kunsten skulle oppfylle estetiske funksjoner uten å tildele overdreven overtone, for eksempel læringsrikt eller politisk. Kunsten skulle ikke ha noen didaktisk eller moralistisk dimensjon, og dermed det å fremstille religiøse, mytologiske, eller historiske motiver var ikke praktisert. Verket skulle være autonomt, og det skulle først være farge, komposisjon og form som var

⁶⁴ M. Douglas Kimball, “Emile Zola and French Impressionism”, 52.

⁶⁵ Ingeborg Glambek, *Om kunst de siste 200 år*, 74.

betraktet som et problem. Det var fremfor alt den modernistiske kunstens domene, og mange impresjonister identifiserte seg med denne ideen. Impresjonistene ønsket i hovedsak å gjengi “la vie moderne” uten å bry seg om å male temaer som hadde et sosialt eller politisk budskap, for deres ønske var å male sin tid slik som de så den. På samme måte tenkte Thaulow at kunsten skal nyte øyet fremfor å ha en spesifikk funksjon. Dette skulle oppnås via først og fremst farge. Poulsson beskriver at: “Mens andre realister var opptatt av sosiale problemstillinger (C. Krohg) eller det nasjonale landskap (E. Werenskiold), ville Thaulow arbeide seg frem til en personlig uttrykksform knyttet til musikalitet, kolorisme og forestillingen om at kunstverket skal være en «fest for øyet».”⁶⁶

Selv om malt samme året, er forskjellen i bildet *Gammelt herresete på Grünerløkken* og *Fra Slottsparken* fremragende. Dette kan merkes i nesten alle elementene ved bildene, samt malemåtene som avviker enormt fra hverandre. En tydelig forskjell kan man se ved å sammenligne hvordan lignende elementer ble malt på i begge bildene, og det kommer ganske tydelig frem i hvordan naturen på bildene ble avbildet. På bildet av *Grünerløkken*, er bladene og grasstrå malt nesten hver for seg og deres farger som er lokale ble malt med minimale tonegraderinger, som er en følge av en mangel på en synlig lys- og skyggevirkning. Dette gjelder ikke bare det nærmeste treet på høyre siden av bildet, med også de som finnes lenger inn i bakgrunnen. Men på bildet *Fra Slottsparken*, er bladene antydnet av raske og tydelige penselstrøk, som er flekker av forskjellige farger; grønn, nærmest gult i midten av bildet, og rent oransje i bakgrunnen. Fordi det er bare enkle penselstrøk som utgjør bladene, som ble gjort på en måte som i stor grad ligner impresjonismen, kan man nesten føle hvordan lyset skimrer gjennom dem.

Toget kommer

Blant Thaulows malerier finnes det en rekke bilder direkte påvirket av impresjonismen, slik som disse han malte under oppholdet i Paris, men også de som ble malt rundt årene da Krohg skrev påstanden i artikkelen. Eksemplet på et slikt maleri er *Toget kommer* (Ill. 25) fra året 1881. Her reduserte kunstneren elementer til de essensielle linjer og flater og kastet vekk alle detaljer. Med det samme laget han en følelse av det øyeblikkelige og bevegelse. Bildet fremstiller et motiv som er veldig nært det impresjonistiske maleriet. I motsetning til realistene, betydde samtidige emner for impresjonistene vanligvis ikke landlige eller provinsielle scener, som ofte antydnet tidløse former for liv og arbeid. De var heller interessert

⁶⁶ Poulsson, *Thaulow i Kragerø*, 21.

i urbane og forstadsemner som endret seg raskt. Når det gjelder dette, er de blant de første kunstnerne som undersøkte en viktig endring i menneskelig geografi som hadde transformert den menneskelige opplevelsen betydelig. Det var skiftet av befolkningen fra primært landlige til urbane områder som fulgte den industrielle revolusjonen og dens store økonomiske skifte fra jordbruk til industriell produksjon. I sine malerier hadde impresjonistene et ønske om å skildre den industrielle perioden som endret seg foran øynene deres.

Det finnes nemlig mange bilder av de franske impresjonistene som sammen med oppveksten av industrialiseringen tok for seg motivene med jernbane og tog, som var et symbol for den modernistiske byen. Det har vært et motiv som først og fremst Claude Monet var spesielt glad i. To eksempler fra Monet kan være *La Gare Saint-Lazare, Vue extérieure* (Ill. 26) eller *Train Tracks at the Saint-Lazare Station* (Ill. 27), begge malt året 1877. Slike motiver var for Monet hovedsakelig en prøve for luft- og lysstudier der det er luften som spiller hovedrollen, og på bildet fokuserer han først og fremst på å fange de tette klumpene av damp fra lokomotivene.

Et bilde som er enda nærmere i samsvar med Thaulows versjon kan være Monets *The Railroad Station at Argenteuil* (Ill. 28) fra 1872. Bildet ble malt med lignende store penselstrøk, som bare lett indikerer de ulike elementene som finnes på bildets overflate. Bildet er meget skisseaktig. Fargene ble lagt ned med brede og uregelmessige penselstrøk, noe som tyder på en rask malemåte. Bildet er tydelig et forsøk på å fange det øyeblikkelige, og å gjengi bevegelse og dynamikk. Bildet av Thaulow mangler likevel den typiske gjengivelsen av samspillet mellom lys og farge som vi ser i Monets bilder av denne typen. Der hvor dette motivet lot Monet undersøke samspillet mellom lys og farge under forskjellige forhold, er ikke dette så fremhevet i Thaulows bilde. Blant elementer på bildet er det i skyene som vi kan se en stor likhet i måten de ble malt på. Det kommer tydelig frem at kunstneren brukte en rask måte å gjenspeile skiftende former og farger på når han malte de tykke og tette skyene. Man kan se at han ikke la stor vekt på å vise dem nøyaktig og realistisk, men heller fokuserte på å fange deres skiftende utseende, slik impresjonistene hadde til hensikt. Selv om det i representasjonen av himmelen finnes ikke er så mange farger som trenger gjennom hverandre, klarte Thaulow i dette maleriet å fange opp denne impresjonistiske effekten. Fargene som Thaulow brukte, er tilstrekkelige for å gjengi den atmosfæriske tilstanden som spilles ut på lerretet. Mørke og tette skyer som samles, samt vinden som blåser tydelig i den

høyre retningen av maleriet (som antydes av det bøyende treet eller togets røyk), varsler sannsynligvis et tordenvær.

Også hos impresjonisten Pissarro, finnes det et bilde som kan sammenlignes med Thaulows. Det er *Lordship Lane Station, Dulwich* (Ill. 29) malt i 1871. Selv om Pissarros bilde ble malt nokså tidligere enn Thaulows, er bildene svært like, både i komposisjonen og i malemåten. På begge bilder går det togspor gjennom maleriets sentrum, og på sidene er det landskap med bygninger. Maleriets struktur er avhengig av en tradisjonell komposisjonsinnretning av tilbaketrunkne parallelle linjer som fører øyet inn i billedrommet. Pissarro har imidlertid effektivt reversert prosessen ved å skildre det dampende toget kommende mot betrakteren. Samtidig sørger han for at øyet blir tatt tilbake mot radene av nybygde hus til venstre ved å bruke et gjerde, som ble malt med sterke brune og svarte strøk for å lede veien. Tilsvarende hindrer den sterke, raske grå linjen på kanten av bakken at øyet ikke forlater bildet til høyre. Prosedyren for å male et motiv fra et fugleperspektiv, sannsynligvis fra en gangbro⁶⁷, som ble utført av Pissarro gir oss effekten av fart (et annet tema som impresjonistene var fascinert av), som ikke blir så mye vektlagt i arbeidet til Thaulow på grunn av senkning av horisonten. Forskjellen i fargeintensiteten blir styrt av den betydelige forskjellen i atmosfæriske forhold som er synlige på bildene. I bildet til Thaulow er fargene fortsatt ganske dempet, men faktumet at man kan lese været fra et såpass skisseaktig bilde, sier at det har gjort jobben sin.

Fabrikker i Ivry

Skildringer av urbanisering og industrialisering var vanlig i impresjonismens kunst. Impresjonistene så ikke noe galt med å male moderne industrielle eller teknologiske landskap. For dem var industri og teknologi rett og slett en del av verden. De ønsket å vise et ærlig syn på maleriene sine, og det betydde å vise det som var i synsfeltet, naturlig eller kunstig. Landskap med industrialiseringens innovasjoner, som fabrikkbygninger var en virkelig del av deres samtid, og derfor kan man se de på mange malerier fra denne tiden.

Fabrikkpiper er et element som er tilstedeværende i bakgrunnen til mange impresjonistiske malerier. Hos Thaulow kan vi også finne et maleri som fremstiller nettopp et slikt urbant landskap. I 1883 malte Thaulow bildet *Fabrikker i Ivry* (Ill. 30), som motivmessig ligger veldig nært de franske kunstnernes sine. Bildet er et landskap med en elv og en by med flere rykende skorsteiner/piper i bakgrunnen. Thaulow, har i sitt bilde gjort fabrikkpipene til selve

⁶⁷ Martin Reid, "Camille Pissarro: Three Paintings of London of 1871. What Do They represent?", 257.

temaet av maleriet. Det er et maleri, hvorav den største delen er okkupert av bygninger og mange røykende skorsteiner.

Skildringer av fabrikkpiper kan finnes på blant annet Claude Monets bilder, likevel som T. J. Clark (en beæret kunsthistoriker som skrev flere tekster angående modernismen) skriver i en av sine mest bemerkelsesverdige arbeid, har Monet gjort fabrikkpipene til en del av landskapet.⁶⁸ Han og andre impresjonister behandlet dem som noe relatert til dette landskapet, og de franske kunstnere ønsket å inkludere dem i maleriene sine. Her ble fremstillinger av fabrikkpipene skrevet inn i landskapet som en del av naturen. De mente ikke å vise frem fabrikken som et symbol på hardt arbeid eller å gi dette emnet et sosialt budskap. De males med rene og livlige koloritt, og ingenting indikerer hardt og skittent arbeid. Kunsthistorikeren T. J. Clark henviser seg til dette slikt:

“Industry can be recognized and represented, but not labour; the factories have to be kept still, as if that were the guarantee of their belonging to the landscape – a strange guarantee in an art which pretended to relish the figurative and ephemeral above all else. Industry must not mean *work*; as long as that fictitious distinction was in evidence, a painting could include as much of the nineteenth century as it liked. The railway, for instance, was an ideal subject because its artifacts could so easily be imagined as self-propelled or self-sufficient.”⁶⁹

Dette forteller nøyaktig at impresjonistene, til forskjell for representanter av den realistiske og den naturalistiske kunstretningen valgte temaer som var hyggelige og behagelige, og ønsket ikke å tilskrive dem noe større eller tydelig politisk eller sosialt budskap. Det var likevel ikke slik at fremstillingen av arbeidere fra forskjellige felt var fraværende i impresjonismen, men de heller representerte det hovedsakelig for å vise hverdagen i modernismen, og vise forskjellige momenter av deres samtid. Som James H. Rubin har lagt merke til har “Monet and his peers aestheticized the hardship of labour and the brutality of industrial architecture in an effort to integrate these aspects of modernity with their more harmonious views of the era.”⁷⁰

Man kan snarere sammenligne Thaulows bilde med Camille Pissarros *The Factory at Pontoise* (Ill. 31) malt i 1873 eller *Fabriques à Argenteuil* (Ill. 32) malt av Gustave Caillebotte i 1887. Disse to bilder har en lignende komposisjon til Thaulows bilde, likevel

⁶⁸ Clark, T. J., *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, 182.

⁶⁹ Ibid., 189-190.

⁷⁰ James H. Rubin, “Industry and Labour at the Impressionist Exhibitions” i *Impressionism in the age of industry*, 74.

virker de ganske forskjellig. Det er dermed tydelig at bildet av Thaulow gir et ganske kontrasterende uttrykk i forhold til de impresjonistiske eksemplene. Thaulows bilde er malt med mye mer dystre farger enn bilder til de to franskmennene. Bildet holdes i brune og grå fargetoner. Himmelen er overveldet med mørk og skitten røyk, med hus som er plassert mot fabrikkens vegger. Vannoverflaten er også dystre og refleksjoner i den erstattes av synlige penselstrøk. Thaulow har ikke brydd seg om detaljer her heller. Bildet er malt med raske og store strøk og store fargeflater. Ved bruken av disse virkemidlene gjengir Thaulow forurensningen rundt og mørkk i elven som strømmer forbi. I kontrast til de impresjonistiske gjengivelsene av motivet, lar bildet av Thaulow oss derfor å sette søkelys på hva disse fabrikkene er, og hva de symboliserer. En slik fremstilling av dette motivet forsterker følelsen av den triste virkeligheten av fabrikkarbeidere.

Gustav Wentzel

Av alle kunstnere jeg omtaler i oppgaven er Gustav Wentzel den som kom senest til Paris, og det var i 1883.⁷¹ Likevel som det fremstår av informasjon oppgitt i Gustav Wentzels biografi skrevet av hans kone Kitty Wentzel, ble han der bare i noen måneder.⁷² Det var dermed først etter studiebesøket i Paris som Wentzel tok opp en lysere fargepalett. Impulsene fra det modernistiske maleriet kom dermed senest til ham, og derfor kan det være en forklaring på hvorfor han ikke fikk noen impresjonistiske innflytelser til den tiden Krohg skrev artikkelen.

Frokost

Wentzels bilde *Frokost* (Ill. 33) malt i 1882 var blant disse som fant seg på veggene av den første Høstutstillingen. Bildet fremstiller en scene fra hverdagen – frokost på morgenen. Hovedskikkelsene i bildet er en ung gutt som drikker fra koppen mens han holder en brødslike i den andre hånden, og antakeligvis moren hans som skjærer brød. Begge sitter ved bordet i forgrunnen av bildet i stuen. I det andre rommet i bakgrunnen kan det observeres en tredje person, en mann, som er sett bakfra sittende på en stol. Motivet i dette bildet ble gjengitt med den største naturalismen. Både skikkelsene og gjenstandene på bildet ble fremstilt med den samme sansen for detaljrikdom. På bildet er det fremstilt en stor del av interiøret av stuen. I billedrommet finnes det mange forskjellige ting fra forskjellige bruksområder. Gjenstandene og alle deres ulike teksturer på bildet ble avbildet med nesten en

⁷¹ Norsk kunstnerleksikon online, s.v. "Gustav Wentzel".

⁷² Kitty Wentzel, *Gustav Wentzel*, 52.

fotografisk stofflighet. Detaljer som mønstre på tapetet, bilder som henger på veggen eller materialet av tremøbler ble gjengitt med den største realismen og oppmerksomhet på detaljer.

Lyset på bildet kommer stort sett fra en usynlig kilde utenfor bildet og litt fra det synlige vinduet i bakgrunnen av maleriet. Dette virkemidlet i bildet er veldig viktig, og dets virkning er veldig tydelig. Det har likevel en annen virkning enn lyset på impresjonistiske malerier. Selv om lyset er nøyaktig på bildet, er det et inntrykk av at det er lite av det og det er ganske mørkt. Bildet kan ikke nektes å være stemningsfullt hovedsakelig på grunn av spillet mellom lys og skygge og deres innstilling som Wentzel utnyttet. Dette er imidlertid en effekt som Wentzel ønsket å oppnå. Det kjølige dagslyset gir form til gjenstandene på bildet. Vi ser det reflektert i for eksempel objekter på bordet. På bildet får vi også en kontrast mellom det varme og det kjølige lyset som kommer inn fra vinduet. Bildet preges av en tung koloritt, som tyder på det tradisjonelle salongmaleriet. Fargene er for det meste lokale og ganske harmoniske, og det er ikke mange ulike farger som vises her. Bildet virker ganske trist på grunn av det, men på den andre siden virker det også realistisk og forsterker denne følelsen som følger med en tidlig rolig morgen.

Den store forskjellen mellom Wentzels bildet og impresjonismen kan sees gjennom et bilde fra Paul Gauguin, som kommer fra 1881 - *Interior of the Painter's House, rue Carcel* (Ill. 34), som understreker det som Laforgue skrev. Bildet fremstiller interiøret til et vanlig hus, men det er tydelig hvor ulikt den franske kunstneren behandler temaet. Gauguins bilde er ikke så full av småting som Wentzels interiør. Også i detaljer er bildets utføring svært sparsommelig. Han fokuserer snarere på å gjengi det mest særegne ved tingenes form, som er nok for å forstå hva ble fremstilt. Gauguin malte bildet med små, men merkbare penselstrøk. Selv om det på bildet ikke finnes så mange gjenstander med forskjellige teksturer og materialer, som i *Frokost*, er forskjellene klare og kan bli registrert i måten kunstneren behandler trematerialet på. Der hvor Wentzel avbildet detaljer som knorter, misfarging eller effekten av polering, synlig i stolen eller kommoden, fokuserte ikke Gauguin på å gjengi slike detaljer. I stedet er stolens tekstur gjengitt med få tonegraderinger og en ikke komplisert form.

Også veggen dekket med tapet reflekterer nivået på forskjellen i malemåten. Der mønstre på tapetet i Gauguins bilde er uskarpe og gjengitte med røffe penselstrøk, er det samme i *Frokost* gjengitt med størst realisme og nøyaktighet i forhold til farge og lys som faller på tapetet. Hvert mønster er malt separat og i relasjon med fargen som det har når lyset møter det fra de

ulike kanter, som akkurat viser at tapetet hadde en skinnende effekt. Wentzel har til og med gjengitt slike detaljer som bøyninger eller fremspring på tapetet.

En tydelig forskjell er også observerbar i måten begge kunstnere behandlet lyset på. På begge bildene er det dagslyset som er kilden, men er vist på en nokså annerledes måte. På Gauguins bilde er lyskilden heller ikke synlig, men retningen skyggene faller i, viser at lyset kommer fra den venstre siden av bildet. Det ble imidlertid fremhevet at lyset er veldig sterkt og skarpt. Denne virkningen blir hovedsakelig gjengitt i elementene i forgrunnen, som lyset sterkest faller på. Materialet av porselen, som finnes på begge bilder, avslår forskjellene i behandlingen av lys mellom disse to kunstnere. Den hvite blomsterbollen på bildet av Gauguin reflekterer en blå farge som skygge, en løsning som er typisk for impresjonistiske malerier. Noe som dette har ingen plass i bildet fra Wentzel. Kjøkkenutstyr av porselen som er synlig i maleriet, viser at Wentzel behandlet lyset med den største realismen, og i samsvar med hvordan det oppfattes i virkeligheten.

Forskjellen i behandlingen av figur og gjenstand, kan også sees gjennom bildet til Pissarro – *The Little Country Maid* (Ill. 35) fra 1882. Der er det påfallende at malemåten er svært lik denne til Gauguin. Bildene ble malt på en lignende måte, men takket være dette, avsløres den ytterligere forskjellen mellom fransk maleri og måten Wentzel malte sine motiver. I dette bildet finnes det et lignende aspekt til *Frokost*-bildet, som er det spisende barnet ved bordet. På grunn av dette, får vi også en sammenligning av ikke bare hvordan gjenstandene ble malt, men også menneskelige figurer. Det som utgjør en slående forskjell er at på maleriet *Frokost* er det lett å se trekkene til gutten, derimot på bildet til Pissarro er disse trekkene minimale og uskarpe. Dette står i relasjon til den typiske impresjonistiske teknikken. Guttens kropp ser ut til å være mer levende, som om den beveget seg foran betrakterens øyne, mens den effekten merkes ikke i eksemplet til den norske kunstneren. På dette bildet har vi også et annet eksempel på hvordan impresjonistene med sin teknikk behandlet slike motiver som tapet, der dets mønstre ble gjengitt med raske penselstrøk. Her kan vi også få et innblikk i hvordan bildene som henger på veggen ble malt. Disse er nemlig nesten ugjenkjennelige motiver laget av små tilfeldige penselstrøk. Derimot på Wentzels gjengivelse av de hengende bildene, kan man godt se hva som er avbildet, og til og med se hva slags bilde det er.

I musikktimen

En lignende situasjon får vi se på bildet *I musikktimen* (Ill. 36) fra 1881. Det er et annet bilde av Wentzel som ble utstilt på Høstutstillingen.⁷³ I analog med *Frokost*, er dette også en interiørfremstilling som viser to unge kvinneskikkelser ved pianoet i midten av bildet, hvorav den som sitter med hendene på tastene virker litt yngre. Også her ble det lagt ut mange forskjellige elementer av ulikt materiale. Disse ble igjen gjengitt med en overveldende detaljrikdom, som kommer frem i blant annet fremstillingene av tekstiler eller av bildene som henger på veggen, og er tydelig lesbare.

Gustav Wentzel var først og fremst en dyktig interiørmaler, og begge disse bildene av Wentzel har som det første formål å avbilde interiøret. Skikkelsene på bildene og de aktivitetene som de utfører har ikke noen større rolle i lesingen av temaet. Med disse bildene viser han heller sin evne til å male de ulike flatene og teksturene med en ekstrem realisme og detalj.

Impresjonismen var en kunstretning som også gjorde et sterkt inntrykk på ham⁷⁴, likevel det er først i hans senere malerier at man kan observere bruk av en mer koloristisk og lettere fargetone, noe som endrer mottakelsen av hans motiver. Som følge av at Wentzel absorberte noen av de typiske impresjonistiske trekk bare etter oppholdet i Paris i 1883 og etter hvert neste gang i 1884, viser det seg at både bildet *Frokost*, og *I musikktimen* er fortsatt svært påvirket av skoleringen Wentzel fikk på Malerskolen under Knud Bergslien (1827-1908). Denne kunstneren, bortsett fra å være en dyktig portrettmaler, malte flere realistiske motiver og sjangerscener fra det norske folkelivet. Bildene til Wentzel preges dermed av effekten typisk for Salongmaleriet. Salongen som var støttet av Académie des Beaux-Arts tillot et begrenset utvalg av kunstnerisk uttrykk, og foretrakk nøyaktig ferdigstilte bilder som så realistisk ut. Det ble forventet at fargene ble dystre og konservative. Noen som helst spor etter penselstrøk skulle undertrykkes, noe som skjulte kunstnerens personlighet, følelser og arbeidsteknikker. Således var modernistisk kunst for det meste avvist.

I likhet med *Frokost*, var hovedintensjonen til maleriet *I musikktimen* å presentere interiøret under påskudd av en eller annen utfoldende scene. Hvis dette maleriet likevel sammenlignes med de impresjonistiske maleriene av et lignende tema, vil man oppdage en vesentlig

⁷³ Kitty Wentzel, *Gustav Wentzel*, 54.

⁷⁴ *Ibid.*, 54.

forskjell. Her kan det nevnes slike bilder som *The Piano Lesson* (Ill. 37) av Gustave Caillebotte fra 1879, eller Pierre-Auguste Renoirs *Woman at the Piano* (Ill. 38) fra 1875. Emnet som ble fremstilt i disse maleriene ble verdsatt av impresjonistene. Å spille piano var en av kvinnens favorittaktiviteter i fritiden på slutten av 1800-tallet, og det er kvinner som ofte ble portrettert når de spilte piano. På de to eksemplene kan man se hvor forskjellig de impresjonistiske kunstnere nærmet seg emnet. I stedet for å få plassen rundt inn i billedrammen, fokuserte de oppmerksomheten mot hovedtemaet. Det minner om det fotografiske. Bildet til Caillebotte er malt i et stort utsnitt og i en ganske stor tilnærming, og det gjør at det avbildete motivet virker spontant, og ikke iscenesatt. Linda Nochlin forklarer funksjonen av et slikt fotografisk trekk i maleriet. Hun skriver: “the sudden diminution of scale, as in a close-up photograph, adds to the sense of completely literal confrontation of contemporary reality (...).”⁷⁵ Damene og til og med en stor del av pianoet ble beskåret. På overflaten av maleriet er det ikke mye mer enn de to figurene som er hovedtemaet for maleriet. Derimot, på Wentzels bilde er de to kvinneskikkelsene mer som en dekorasjon, som oppfyller rollen som en av de mange gjenstandene som finnes på bildet. Man føler ikke at det er de bildet handler om.

Samme ser vi på Renoir sitt bilde, der kvinnen og pianoet hennes tar den største delen av bildet. Tingene rundt ble indikert av bare noen enkelte former og de smelter sammen med bakgrunnen. Vi kan blant annet se dette i hvordan blomsterpotten og planten ble gjengitt annerledes sammenlignet med de på bildet til Wentzel. Den franske kunstneren maler motivet med en uklar teknikk og legger ikke merke til noen detaljer. Det som skaper dette bildet, er først og fremst farge. Både Renoir og Caillebotte skapte en stemning gjennom lys og farge, i tillegg til å fremstille et moment i livet. Alt består av sammenkoblede farger og penselstrøk, som forhindrer at elementene får detaljerte kanter og konturer. Dette gjør maleriet levende, noe som er typisk for impresjonismen. Denne sammenligningen av Wentzels stoffmaleri og den impresjonistiske kunsten avslører dermed en stor forskjell. Der de impresjonistiske kunstnernes intensjon var å vise disse menneskene og et øyeblikk i deres liv, ønsket Wentzel å vise frem interiører og hans dyktighet i å male de forskjellige teksturene og overflatene uten å legge mer vekt på selve motivet.

Fremstillingene av interiøret i bildene var sjeldne i impresjonismen. Det finnes lite malerier hvor interiøret ville spille en ledende rolle, og hvor det ville være særlig fremhevet. Slike

⁷⁵ Linda Nochlin, *Realism (Style and Civilization)*, 168.

fremstillinger med selve interiøret som hovedfokus fikk ikke særlig oppmerksomhet blant impresjonistene, de var snarere motiver som var mye nærmere til realismen, eller det generelle sjangermaleriet. I Wentzels tilfelle virker de avbildete skikkelsene nærmest som en unnskyldning for å fremfor alt fremstille interiøret og dets store antall detaljer. De ser ikke ut til å ha noe mål eller oppgave i oppfatningen av bildet, de er bare der.

Jules Laforgue beskriver ting som er ulikt hos en akademisk kunstner og en impresjonist. Han skriver da at den akademiske maleren ser ekstern oversikt over objekter, mens de som representerer impresjonismen ser levende linjer med uregelmessige strøk og lys som bringer ut fargene.⁷⁶ Det er noe, som klart demonstrerer skillet mellom Wentzel og impresjonistene. Med dette mener Laforgue også at figur og bakgrunn er avhengige av hverandre, og dette viser dem i deres virkelige omgivelser. Bildet *Woman at the Piano* er nettopp et bevis på det. Denne beskrivelsen passer inn i forklaringen på denne forskjellen som jeg prøvde å avklare her. Wentzel, ved å male hver ting på bildet helt klart og på en måte som gjør at deres form er lett å skille fra alt annet rundt, fikk en ganske kontrasterende effekt fra impresjonistene. I maleriene til impresjonistene, derimot, smelter elementene sammen, og det er det som skaper denne lufteffekten i deres malerier.

Sammenlignet med Caillebottes bilde, er det tydelig hvor forskjellige uttrykk disse to ulike komposisjonene av et lignende motiv skaper. Denne komposisjonelle løsningen har en forskjellig virkning i oppfatningen av dette temaet. Der bildet av Wentzel ser ut til å være statisk, gjengir bildet *The Piano Lesson* av den franske kunstneren en motsatt effekt. Bildet er et ganske trangt utsnitt, i tillegg til at Caillebotte bestemte seg for å avbilde skikkelsene bakfra, noe som er et uttrykk for det spontane og det øyeblikkelige. Også de uregelmessige penselstrøk som impresjonistene typisk brukte, gjør motivene mer levende, som om de ikke ble frosset i en gitt stilling, men fortsatte å bevege seg.

Ved begge disse bildene av Wentzel er det tydelig at motivene ble oppstilt og iscenesatt. Skikkelsene ble nøye plassert og portrettert, noe som motstrider med det vesentlige trekk ved impresjonismen, som er å fange opp det øyeblikkelige. Det som mangler i Wentzels bilder er nettopp dette livet som impresjonistene klarte å fange, som om noen tok et uforventet fotografi. Skikkelsene i Wentzels bilde virker som om det var dem som poserer ubevegelig

⁷⁶ Jules Laforgue, "Impressionism" i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 937.

mens de blir avbildet. De er stive og statiske, og selv om de gjør noen aktiviteter, er de uttrykksløse og uten vitalitet.

For å få et enda bredere bilde av Wentzels kunstnerskap på denne tiden, kan vi se på et bilde til som er *I fiskernaustet* (Ill. 39), som også er malt i 1881, som han malte under sin første studiereise som gikk til Hardanger.⁷⁷ Bildet viser en mann i arbeid som sitter på en tønne i det store rommet, og det viser også litt av landskapet utendørs med hus og båt i vannet. Bildet er malt med en nærmest fotografisk realisme, og gjenstandene på bildet ble gjengitt med den største oppmerksomheten for detaljer. Koloritten brukt på bildet er lokal og svært realistisk, og den holdes i grå og brune toner. Bildet er svært mørkt, som sier at det er ikke mange lyskilder i dette rommet. Det kalde dagslyset kommer inn fra den åpne døren på venstre side av bildet, og belyser formen på de ulike gjenstandene som finnes inne i skuren. Maleriet er fylt med mange forskjellige objekter, og dermed er full av mange ulike overflater og teksturer. På grunn av den store realismen i malemåten gjør det mulig å skille de ulike gjenstandene gjennom lyset, til tross for bildets ganske store monokromatiske fargebruk.

På den andre siden finnes det også et bilde av Wentzel som skiller seg ganske fra hans andre malerier, spesielt de som jeg allerede nevnte her. Dette bildet er *Maleren Harald Bertrand* (Ill. 40), som også ble malt rundt samme periode, fordi i 1881. Selv om bildet fremstilte et helt annet motiv enn de tre bildene som jeg snakket om ovenfor, fordi det er et portrettbilde, viser det forskjellene i måten å male på. Det er hovedsakelig penselbruken som først fanger interessen ved dette maleriet, og det er på grunn av at den er så ulik fra Wentzels fleste malerier. Bildet er ikke veldig stort og ser heller ut til å være en skisse fremfor et ferdig maleri. Likevel viser det en annen side av Wentzels kunst, jo mer fordi det kommer fra samme år som bildene *I fiskernaustet* og *I musikktimen*. Til forskjell fra disse bildene, er penselbruket her klart og tydelig. Fargeflekkene ble også lagt på en rask måte, tydelig uten å bry seg om noen større detaljer. Ansiktet virker nærmest konstruert av enkelte penselstrøk, der man også kan merke bruk av flere farger som danner hudkoloritten. I ansiktet, bortsett fra rød og oransje, ser man også fargene gul og grønn, og resultatet minner om portretter av Paul Cézanne og hans malemåte, som for eksempel den i *Portrait of Victor Chocquet* (Ill. 41) fra 1877. Også lys og skygge som reflekteres på jakken til figuren ble indikert med bare noen få raske strøk, uten å blande det. Likevel kan man ikke si at dette bildet har noe å gjøre med

⁷⁷ Kitty Wentzel, *Gustav Wentzel*, 43.

impresjonismen. Hans måte å male på i dette verket er snarere et resultat av å skissere figuren, enn av at han lot seg inspirere av en annen retning i maleriet.

Kapittel 3: Diskusjon – Impresjonisme og stoffmaleri

Impresjonismens formål: Krohg og andre

Impresjonismen er utvilsomt en av de mest radikale og innflytelsesrike trendene innen kunst. På tidspunktet da dens popularitet var på det største var det umulig å ignorere den. Kunstretningen ble også reflektert i Christian Krohg sin tankegang om kunsten. Kunstneren henviser til impresjonismen som en av de viktigste bevegelsene i kunsthistorien, og som den retningen som endret oppfatningen av temaet som skal males. Han gir en stor ære til impresjonismen for å ha kommet med nye og friske måter å se ting på. Krohg, som en radikal realist, sier selv at han forstod ikke den impresjonistiske kunsten, men at han prøvde å etterligne den.⁷⁸ De impresjonistiske innovasjoner hadde også uttrykk i hans kunst, noe som er tydelig i flere av hans malerier.

Verkene til impresjonistene står i klar motstand til den forbigående bølgen av verk fra realistiske kunstnere. I motsetning til disse, håndterer de verken sosiale spørsmål eller behandler metafysiske problemer. De legger ikke fokus på det onde ved hverdagen. Kunstretningen avviker også fra den klassiske tilnærmingen til maling, og tar avstand fra historiske, bibelske og religiøse temaer. Selv om impresjonismen ikke forsøkte å sette sosiale problemer under debatt, delte det også verdier som var til stede i kunstretningene realisme og naturalisme. Et felles formål for begge disse kunstretningene var nemlig å fremstille deres egne tider slikt som de var. Som Charles Baudelaire (1821-1867) skrev, har hver kunstner sin egen modernitet, og det er nettopp denne moderniteten som han burde fokusere på å gjengi i stedet for å referere til fortidens temaer.⁷⁹

Realismen og impresjonismen skildret likevel hverdagen i deres tider på to svært ulike måter. I utdraget 'Impressionism' forteller Jules Laforgue at impresjonismen er en form for realisme, der man maler fra naturen det man ser.⁸⁰ I impresjonismen skulle man gjengi ting slikt som man så dem, imidlertid i en helt annen forstand enn det var i realismen. I kontrast til de realistiske kunstnere, som Robert L. Herbert (kunsthistoriker og forfatter av mange verk

⁷⁸ Pola Gauguin, *Christian Krohg*, 77.

⁷⁹ Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life" i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 497.

⁸⁰ Jules Laforgue, "Impressionism" i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 936-941.

om impresjonistisk og postimpresjonistisk kunst) formidler, var kunstnere tilknyttet impresjonismen “depicting their own society without analyzing it”.⁸¹ Det vil si at kunstnere ikke gikk inn i problemets dybde, men heller ikke opphøydet det. De skildret bare objektivt hvordan det så ut i deres øyne.

En enkel forklaring ble lagt ut av Baudelaire, der han skriver: “(...) for any ‘modernity’ to be worthy of one day taking its place as ‘antiquity’, it is necessary for the mysterious beauty which human life accidentally puts into it to be distilled from it.”⁸² Med dette menes det at for å male den moderne verden må man kvitte seg med alle forskjønninger av det. Man må stoppe å prøve å gjengi de ulike ting og materialer på en perfekt og utroverdig måte. Jules-Antoine Castagnary, en innflytelsesrik kunstkritiker, i teksten som omtaler naturalismen forklarer det slik at: “Beauty lies before our eyes, not in the brain; in the present, not the past; in truth and not in dream; in life and not in death. The universe before our eyes is that which the painter must represent and translate.”⁸³ Denne forklaringen står enda mer i samsvar med den impresjonistiske kunstretningen, fordi impresjonistene ikke pyntet sine motiver og heller gjorde ikke den virkeligheten de malte mer uhyggelig enn den var. De la ikke noen moral eller konklusjoner til motiver de malte, men heller malte rent det de så. Det er derfor forfatteren César Graña argumenterer i undersøkelsen sin at impresjonismen kan ikke være naturalistisk, fordi den bare gjenspeiler det moderne livet og ikke tolker det.⁸⁴

I mange bilder fra det modernistiske livet, spesielt med forskjellige motiver fra byliv som avbilder borgerskapet, kan man også skjelve skjulte betydninger og sosial kritikk. På bildene til impresjonistene kan man også finne motiver som fremstiller blant annet prostitusjon, scener av umoralsk underholdning eller fylleri. Noen bilder gjenspeiler også et psykologisk aspekt ved samtiden, spesielt synlig i motivene som skildrer livet i den franske hovedstaden. Slike fremstillinger er likevel ikke basert på personlige følelser eller subjektive meninger i samme grad som i realisme eller naturalisme. Med å fremstille slike motiver ønsket impresjonistene ikke å vekke opp en sosial debatt, noe som var realistenes interesse. For impresjonistene var det fundamentale å male hendelser eller praksis knyttet til deres egen tid og i et usimulert øyeblikk. Som Castagnary skrev: “To paint what exists, at the moment at

⁸¹ Robert L. Herbert, “Impressionism, Originality, and Laissez-Faire” i *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Anthology*, 23.

⁸² Charles Baudelaire, “The Painter of Modern Life” i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 498.

⁸³ Jules-Antoine Castagnary, “Naturalism” i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 414.

⁸⁴ Robert L. Herbert, “Impressionism, Originality, and Laissez-Faire” i *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Anthology*, 25.

which you perceive it, is not merely to satisfy the aesthetic requirements of your contemporaries, it is to write history for posterity; under this double title, it exactly fulfils the goal of art.”⁸⁵

Med eksemplet av kunstneren Édouard Manet (1832-1883), som var en av de fremste kunstnere innen modernismen og impresjonismens forløper, har Christian Krohg belyst hva de modernistiske malerne strebet etter. Han forteller at Manet ønsket å skildre tiden slikt som realistene, men skriver at:

“han [Manet] forstod at det var ikke nok å gjøre naturen efter, og det kunne ikke nytte å forsøke på å *lage* natur, man måtte først lære å se på den, og våge å se på den med sitt eget øye og med tidens øye, og så male det man hadde sett så friskt som mulig og således at hvert penselstrøk bar preget av det *mål* man hadde, og at en av de *vesentlige ting var å stanse* – ikke å male mere enn man så, man måtte ikke lete efter noe. Det som ikke slo, som ikke kom med det samme, det malte han ikke (...).”⁸⁶

Dette står i samsvar med det som Robert L. Herbert skrev. Impresjonistene ville ikke fremstille noe mer enn de kunne se med deres øyne. For å gjengi impresjonen av et flyktig øyeblikk, fokuserte impresjonistene på først og fremst lyset og dets virkninger i forhold til farge og luften, fordi det er disse virkningene som gjør at hvert motiv i hvert øyeblikk ser annerledes ut. Og det var denne ulikheten, og samtidig sannheten til et gitt motiv, som interesserte impresjonistene.

I teksten “Impresjonistene” hevder Krohg at impresjonistene ikke ønsket å male som en maler ville gjøre, men slikt som et vanlig menneske. Ved eksemplet av Monet skriver han at han malte “Det inntrykk naturen hadde gjort på ham som *menneske*, ikke som *maler*.”⁸⁷ Deretter fortsetter Krohg om Monet: “Han har glemt at han var maler, han har glemt alt hva han hadde lært og har malt det således som et alminnelig menneske som *ikke* var maler ville se seg til (...).”⁸⁸ Videre legger han til at: “Det er det de gjør, det er det de vil altså! Male som et sådant menneske ville malt om han plutselig hadde kunnet ved et trylleslag – ubevisst – få festet sitt inntrykk.”⁸⁹ Her snakkes det om å male det inntrykket man får av noe i et bestemt

⁸⁵ Jules-Antoine Castagnary, “Naturalism” i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 414.

⁸⁶ Christian Krohg, “Om den bilende kunst som ledd i kulturbevegelsen” i *Kampen for tilværelsen*, 35.

⁸⁷ Christian Krohg, “Impresjonistene” i *Kampen for tilværelsen*, 40.

⁸⁸ *Ibid.*, 40.

⁸⁹ *Ibid.*, 41.

øyeblikk. Det gjaldt ikke å lure på hva motivet er, men å uten noen større tenkning male enkelt det som man så og slikt man selv så det der og da.

Det som Krohg skriver her om impresjonister har også et tydelig underlag i ideer erklært av flere andre kunstnere og kunstekspertter. En slik mening er i samsvar med blant annet tanken om “innocence of the eye” som Barbizon-malerne (som var forløperne til impresjonismen) har identifisert seg med.⁹⁰ En viktig kunstner som var en av de aller første som gikk utendørs for å lage skisser for sine komposisjoner, og som med det samme påvirket sterkt kunsten til nettopp Barbizon-malerne samt impresjonister, er John Constable (1776-1837). Han har nemlig sagt: “When I sit down to make a sketch from nature, the first thing I try to do is to forget that I have ever seen a picture.”⁹¹ Med Herberts ord kan dette klargjøres kort: “Denial of memory meant denial of history (...).”⁹² Konseptet av “glemsel” tjente formålet om at kunstnerne ikke skulle fokusere på det som allerede var kjent, men å prøve å se verden på nytt med et friskt sinn.

Begrepet om “innocence of the eye” var likevel først brukt av John Ruskin i hans bok *The Elements of Drawing*.⁹³ Slik forklarer han hva han mener med det:

“The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the *innocence of the eye*; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.”⁹⁴

Selv om de kommer fra mange år før den egentlige impresjonistiske kunstretningen oppstod, gir disse forklaringene en oversikt over hva den impresjonistiske kunsten innebærer. Endelig tilskrives konseptet av “glemsel” også Manet, som det kommer frem av teksten skrevet av Émile Zola (1840-1902). I sin kunstkritisk forfatterskap refererte han ofte til modernistisk maleri, inkludert impresjonisme, som mange av hans venner var representanter av. Her påstår Zola at Manet “made an effort to forget everything he had learned in museums; he tried to forget all the advice that he had been given and all the paintings that he had ever seen.”⁹⁵ Alt dette forteller at et slikt forhold var karakteristisk for

⁹⁰ Joel Isaacson, “Constable, Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting”, 432.

⁹¹ John E. Thornes, *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science*, 51.

⁹² Robert L. Herbert, “Impressionism, Originality, and Laissez-Faire” i *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Anthology*, 24.

⁹³ Kazys Varnelis, “The Education of the Innocent Eye”, 212.

⁹⁴ John Ruskin, *The Elements of Drawing: In Three Letters to Beginners*, 6.

⁹⁵ Émile Zola, “Edouard Manet” i *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, 30.

kunstnere av den modernistiske bevegelsen, men det gir mest mening i forhold til impresjonisme.

Alt dette viser hva impresjonismen egentlig ønsket å nå frem til. Faktumet på hvor mange kunstnere som tilhører den modernistiske bevegelsen, og til og med dens forløpere, som adopterte konseptet av “glemsel”, beviser at det viktigste for disse kunstnerne var å presentere ting slik de ble sett av betrakteren. De fokuserte på å skildre naturen og tingene rundt med et friskt hode og friske øyene, slikt at ingenting skjulte sannheten de ønsket å vise. Det er nettopp denne sannheten som de impresjonistiske kunstnere var opptatt av å fremstille, som det kommer frem av det Félix Fénéon skriver i utdraget av ‘The Impressionists in 1886’.⁹⁶ De ville formidle sannheten via farge, lys og bevegelse. De impresjonistiske kunstnernes streben etter sannhet fremlegges også av Émile Zola sin tekst om Édouard Manet, der han skriver:

“It is not a question, here, of seeking for an ‘absolute’ of beauty. The artist is neither painting history nor his soul. What is termed ‘composition’ does not exist for him, and he has not set himself the task of representing some abstract idea or some historical episode. And it is because of this that he should neither be judged as a moralist nor as a literary man. He should be judged simply as a painter. He treats figure subjects in just the same way as still-life subjects are treated in art schools; what I mean to say is that he groups figures more or less fortuitously, and after that he has no other thought than to put them down on canvas as he sees them, in strong contrast to each other. Don't expect anything of him except a truthful and literal interpretation. He neither sings nor philosophizes. He knows how to paint and that is all.”⁹⁷

Fra undersøkelsen av sitatet, kommer det frem hvor lite de impresjonistiske kunstnere var opptatte av meningen med deres bilder. Deres motiver var frie for noen kompliserte betydninger, som tvang betrakteren til å analysere bildet for å forstå det. De la ikke vekt på selve temaet som de malte, men heller på valørene som kom sammen med emnet de malte. For dem var det viktigste å male med fargene som de selv så med sine øyne at naturen består av. Émile Zola definerte impresjonismen som “a more exact search for the causes and effects of light which have as much influence upon the form of an object as upon its color.... It is the study of light in its thousands of decompositions and recompositions”.⁹⁸

⁹⁶ Félix Fénéon, “The Impressionists in 1886” i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 964.

⁹⁷ Émile Zola, “Edouard Manet” i *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, 33.

⁹⁸ M. Douglas Kimball, “Emile Zola and French Impressionism”, 52.

Det som også gjentas hos de fleste forfattere er emnet for impresjonistenes forsøk på å gjengi luften. Det var en ting svært avgjørende i impresjonistisk maleri. Og slikt som Stéphane Mallarmé (1842-1898), en kunstteoretiker og litteraturkritiker, hevdet, har nettopp dette søket for sannheten ledet dem til å gjøre luften om til det prinsipielle virkemidlet i deres kunst. Som han skrev:

“The search after truth, peculiar to modern artists, which enables them to see Nature and reproduce her, such as she appears to just and pure eyes, must lead them to adopt air almost exclusively as their medium, or at all events to habituate themselves to work in it freely and without restraint.”⁹⁹

Impresjonismen og naturalismen: lik eller forskjellig?

Som det også kom frem i denne oppgaven, hadde impresjonismen også mange likheter med den naturalistiske kunstretningen. Impresjonismen og naturalismen blir ofte betegnet som tvillingsretninger. Mange naturalister, spesielt de franske, som de norske kunstnere så opp til, hadde også en viss påvirkning på impresjonistene. Det finnes imidlertid flere som ikke er enig i assosiasjonen mellom disse to kunstretningene.

Det finnes også noen norske forfattere som diskuterte impresjonismen. Kunsthistorikeren Erik Mørstad forteller at både Lorentz Dietrichson (1834-1917), en dikter og historiker av kunst og litteratur, og filosofen Marcus Jacob Monrad (1816-1897) debatterte over forholdet mellom naturalisme og impresjonisme. Han forklarer at de to lærde mente at begge disse kunstretningene “(...) nærmet seg naturen, det vil si det materielle, og at det ønsket likevektsforhold mellom idealitet og realitet i kunsten er forrykket i den sansbare virkelighetens favør.”¹⁰⁰

Det er dermed flere likhetstrekk mellom disse kunstretningene, men deres formål er ganske annerledes. Selv om begge hadde et ønske om å gjenspeile naturen og virkeligheten, hadde de ganske ulike måter å gjøre det på. Monrad skriver at det er nettopp dette øyeblikkets inntrykk, sanselighet og flyktighet som er impresjonismens egenskaper. I en uttalelse fra nettopp Marcus Jacob Monrad, kan vi lese at:

“(...) i Virkeligheden ikke er Tingene selv, men egentlig kun vor egen Sandsning, kun Noget, der foregaaer i os. (...) Skal derfor vor Kunst være fuldkommen tro i blot at gjengive, hvad vi have

⁹⁹ Stéphane, Mallarmé, “The Impressionists and Edouard Manet” i *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, 42.

¹⁰⁰ Erik Mørstad, *Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene*, 31.

modtaget, saa maa den ikke skildre Tingene som noget i sig selv Bestaaende, ikke give dem dette Præg af Fasthed og varig, med sig selv overensstemmende Form, men blot vor Sandsning, Indtrykket, som det i Øieblikket opstaaer, kort sagt, Sandsningens Øieblik i al dets Flyktighed og Foranderlighed.”¹⁰¹

Også Krohg uttaler seg på en ganske lignende måte, der han skriver at: “Allerede impresjonismen forla det kunstneriske mål fra den hittil tilbedte døde natur over til den menneskelige ånd, idet impresjonistene erklærte at det ikke var gjenstandene som var interessante, men måten på hvilken kunstneren oppfattet dem.”¹⁰² Det er dermed ikke de ulike tingene som dikterer hvordan noe skal se ut, men sansningen. Han skriver videre at som impresjonismen hevdet er kunstneren fullstendig suveren over naturen og kan “sammenstille og omdanne etter sitt hode hva han vil og som han vil.”¹⁰³ Det er dermed kanskje først og fremst det sanselige som avskiller impresjonismen fra naturalismen. I stor grad har emnet på maleriet ikke spilt en stor rolle for impresjonistene. Deres måte å forevige virkeligheten på var å formidle den gjennom sine sanne inntrykk, uten å tildele detaljer noen verdi.

Som Castagnary hevdet i 1874: “They are “impressionists” in the sense that they render not the landscape, but the sensation produced by landscape.”¹⁰⁴ Det sammenfaller med det som også Laforgue hevdet når han skrev at det impresjonistiske maleriet kan aldri være et rent realistisk maleri i all sin figurative virkelighet, men det blir en fremstilling av sansningen knyttet til et bestemt øyeblikk som vil aldri skje igjen.¹⁰⁵

Bastein-Lepage, som en førsteklasses naturalist var en kunstner som åpenbart var kjempeviktig og innflytelsesrik for de fleste kunstnere omtalte i denne teksten. Kunstnere som Werenskiold og Thaulow henviser til han som en av sine største forbilder og inspirasjoner. Bastien-Lepage var i sin tid også ganske nyskapende. Ved å kombinere landskap og portrett, fjernet kunstneren det narrative fra kunstreningen og ga den en kontemplativ funksjon. Han var også en av de som hadde en innvirkning på den impresjonistiske kunsten på grunn av hans nye løsninger om farge og luft.

I sin forskning i boken *Vision and Design*, har Roger Fry (1866-1934), en engelsk maler, forfatter, kritiker og kunstteoretiker, skrevet om Bastien-Lepage at han: “cleverly compromised between the truth and an accepted convention of what things looked like, to

¹⁰¹ M. J. Monrad, *Kunstreninger: sex Forelæsninger*, 56.

¹⁰² Christian Krohg, “Symbolisme i nordisk bildende kunst” i *Kampen for tilværelsen*, 28

¹⁰³ Ibid., 28.

¹⁰⁴ Rachael Ziadé DeLue, “Pissarro, Landscape, Vision, and Tradition”, 718.

¹⁰⁵ Jules Laforgue, “Impressionism” i *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 939.

bring the world gradually around to admitting truths which a single walk in the country with purely unbiassed vision would have established beyond doubt.”¹⁰⁶ En slik oppfatning av ting, som vi kan allerede forstå, har masse til felles med impresjonismen. Innflytelsen som denne kunstneren hadde på norske kunstnere er også ganske synlig i deres bilder, og som vi har sett i denne teksten, gjelder det spesielt Erik Werenskiold.

På mange måter er dermed disse to kunstretningene avhengige av hverandre, men det er også flere ting som skiller dem. En veldig tydelig faktor som knytter det naturalistiske maleriet sammen med det impresjonistiske, er *plein-air* maleriet. Kunstnere fra begge disse retningene var opptatt av å male utendørs, slik at de kunne fange virkningen av virkeligheten. Det gjorde de også for å oppnå fargene mest mulig nære til de i virkeligheten. Likevel har naturalistenes streben etter å fange opp naturen, og impresjonistenes fokus på sanseinntrykk resultert i ganske særskilte effekter.

Krohgs teori om impresjonismen hos norske kunstnere i 1882 og 1889

Det er i artikkelen “Impresjonistene” i *Kampen for tilværelsen* at Krohg sier imot seg selv. Med det han skriver her endrer Krohg sin mening om de norske kunstnere i forhold til impresjonismen, som han argumenterte for i omtalen til Høstutstillingen i 1882. Denne teksten ble skrevet i 1889, altså syv år etter artikkelen i det danske bladet. Her hevder Krohg at de norske kunstnere ikke er impresjonister nesten i det hele tatt, og i denne konteksten ved å nevne Theodor Philipsen legger han til “ikke engang Werenskiold.”¹⁰⁷ Således mener Krohg at begrepet impresjonister bare skal brukes for å referere til franske kunstnere. På denne måten motsier han seg selv i forhold til det han skrev syv år tidligere.

Over tid kan man imidlertid se hvordan hans mening om impresjonismen hos norske kunstnere endret seg. Det kan allerede leses ut fra teksten hans fra 1886 “Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen”. Her kan vi lese at Krohg er sikker med å skrive: “Vi, denne generasjonen av norske malere som jeg hører til, vi er ikke impresjonister – dessverre.”¹⁰⁸ Derpå legger han til: “Jeg er det ikke selv.”¹⁰⁹

I 1889 gir Christian Krohg bare en kort forklaring for argumentet hans fra året 1882. Forklaringen hans innebærer at tildelingen av Werenskiold og Heyerdahl til impresjonismen

¹⁰⁶ Roger Fry, *Vision and design*, 17.

¹⁰⁷ Christian Krohg, “Impresjonistene” i *Kampen for tilværelsen*. 41.

¹⁰⁸ Christian Krohg, “Om den bilende kunst som ledd i kulturbevegelsen” i *Kampen for tilværelsen*, 35.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 35.

var feilaktig, på grunn av at deres generasjon av kunstnere var allerede da rett og slett for gammel for å kunne skifte sin kunst og ta opp en helt ny kunstretning, jo mer at impresjonismen fremdeles var noe såpass nytt på denne tiden.

Dessuten skriver Krohg at impresjonismen i sin fullverdige form ble bare praktisert av kunstnere som fulgte denne retningen, det vil si, av kunstnerne som vekket den opp og mestret den og alt som den var. Det er dermed bare de franske kunstnere som var impresjonister, slik som Krohg selv skriver at det “er bare de franske som er det i ordets sanne betydning.”¹¹⁰ Betegnelsen “sanne betydning” er det som er ganske problematisk her, fordi det oppretter et spørsmål om hva det innebærer. Det som jeg synes at Krohg mener med “sanne betydning” av impresjonismen er nettopp denne hensikten som impresjonistene la i sin kunst. Denne hensikten er en blanding av de formale virkemidlene (som farge og maleteknikk) som impresjonistene omdannet slik at de skulle tjene det å gripe det øyeblikkelige, og det å vise frem tidens realiteter slikt som de oppfattet dem med deres egne øyne. Det var deres sanselige persepsjon av motivet de så på, og evnen til å gjengi det på en enkel og subjektiv måte.

Det som kommer frem av Krohgs mening her, er at andre kunstnere kunne bli inspirert av dem, de kunne lære av dem, men de kunne ikke adoptere deres materie i all sin prakt. Etter mitt inntrykk, er det som Krohg skriver her en stram begrensning av den impresjonistiske retningen. Impresjonismen var mest utbredt blant de franske kunstnere, og stilen de franske malte i var ganske spesifikk. Kunstretningen har likevel også kommet til flere andre nasjoner. Det var flere samtidige kunstnere fra andre land som malte i den impresjonistiske befalling. Derfor kan det ikke sies at impresjonismen var den retningen som bare og utelukkende ble valgt av franskmennene. Til tross for at innflytelsene fra utlendingskunst kom med en forsinkelse, har de satt et sterkt preg på kunstnere fra andre land, inkludert Norge. Hva angår meg, er at man trenger ikke å male i stil med Monet eller Renoir for å være en impresjonist. Også i Frankrike var det kunstnere i sirkelen av impresjonister som ofte uttrykket en annen måte å male på enn andre. Denne kunstretningen etterlater faktisk et stort rom for en personlig tolkning av dens prinsipper og ideer.

Dette gjør at årsaken til hans forrige påstand fra 1882 virker enda mer kompleks. Men la oss fokusere på oppgavens ledende sitat. Hva er det da som gjorde at Krohg skrev at Werenskiold

¹¹⁰ Christian Krohg, “Impresjonistene” i *Kampen for tilværelsen*, 41.

er impresjonist? Hva i Werenskiolds kunst kunne være den avgjørende faktoren for at Krohg skrev det da? Hva er det han så i Werenskiolds kunst da som var impresjonistisk? Kanskje svaret kan være funnet når man undersøker hva som forbundet Christian Krohg med impresjonismen.

Christian Krohg har selv reist til Paris for første gang i 1881, og oppholdte seg i den franske hovedstaden i perioden fra høst til sommer i 1882. Her ble han kjent med kunstverk av representanter for den nye kunstreningen som var impresjonisme. Impresjonistenes sans for lys og fargebruk gjorde et sterkt inntrykk på Krohg, og ble til en slags ammunisjon i hans kamp for sannhet i kunsten.¹¹¹ Det at han var i Frankrike på omtrent samme tid som Werenskiold, Heyerdahl og Thaulow, gjør at han også ble kjent med den samtidige kunsten som utviklet seg i Frankrike, og fikk ideer om dens prinsipper og karakteristikk. Han ble oppmerksom på impresjonistenes nyskapende lære om lys og farger. Pola Gauguin kommenterer at det var snarere den “tonen i hele det franske maleri som åpnet øinene hos ham for nye verdier i malerkunsten.”¹¹² Han selv hadde flere maleforsøk i den impresjonistiske stilen, som også kommer særlig fra omtrent perioden rundt 1882 som er utgangspunktet. Noen av hans malerier gjengav presis ikke bare deres maleteknikk, men også typiske impresjonistiske temaer.

Norske kunstnere i forhold til impresjonisme

Werenskiold og Heyerdahl

Etter analysen av *Gjetere, Tåtøy* og resten av bildene til Werenskiold, ble det ganske tydelig at kunstneren ble sterkt påvirket av den franske moderne kunsten. Øystein Ustvedt, en norsk kunsthistoriker og kunstkritiker, skriver at Werenskiold var blant de første norske kunstnere som malte i denne franske befalling.¹¹³ Werenskiold møtte den franske kunsten ganske tidlig, og kom til Paris i en tid da impresjonismen fremdeles var ganske ny, men den var også allerede godt stabilisert. Fra denne perioden og de første Pipping-bildene som var påvirket av impresjonisme, preges Werenskiolds bilder av lyse og sterke farger. Felles for norske

¹¹¹ Christian Krohg, *Christian Krohg: 1852-1925: Stiftelsen Modums blaafarveværk 8. mai-30. september 1993*, 8.

¹¹² Pola Gauguin, *Christian Krohg*, 76-77.

¹¹³ Øystein Ustvedt, “Å være i sin tid” i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 12.

kunstnere var at de hadde et ønske om å skape en realistisk kunst med en friskere fargepalett.¹¹⁴ Dette kan godt oppsummere Werenskiolds *Gjetere*.

Werenskiolds maleri er ikke ment å vise hovedsakelig et sosialt problem i sin tid på en så ettertrykkelig og tydelig måte som nettopp Christian Krohg gjorde i flere av sine egne malerier. I Werenskiolds utgave er det snarere en refleksjon av et øyeblikk fra vanlig hverdag som var temaet. Det er likevel både den franske naturalismen og impresjonismen som kommer til syne i hans bilder.

De atmosfæriske tilstandene som både naturalismen og impresjonismen var sterkt opptatt av, var et resultat av utendørs maling. Dette gjorde deres bilder mer naturtro. I kunsten til Werenskiold og Heyerdahl er det nettopp denne representasjonen av luften som preget deres bilder. Det er dermed først og fremst dette maleriske aspektet som Krohg tilskriver disse to norske kunstnere i omtalen. Christian Krohg forklarer det: “Dette ene Stof er Luft, Luft ikke alene i Himlen og Baggrunden, men helt frem i Billedet, og en Masse Luft foran dette ogsaa.”¹¹⁵

Deres forsøk på å gjengi luften, er tydelig, men det er likevel fortsatt en enorm forskjell i impresjonistenes gjengivelse av luften. Impresjonistene strebet å gjengi luften/atmosfæren under forskjellige handlinger av lys, vær eller tid på dagen. De beriket det også med sine egne inntrykk av motivet i et bestemt øyeblikk. Samme gjelder fremstillingen av lys i norske kunstnerens bilder. Det er tydelig at de til en viss grad var oppmerksomme på å gjengi lysvirkningen i deres hovedbilder som jeg omtalte her. Man kan nøyaktig se på maleriene som *Gjetere*, *Tåtøy* eller *Ved Vinduet* hvordan de prøvde å komme nærmere impresjonismen. Det er imidlertid fortsatt en ganske annerledes fremstilling av lyset fra den som man kan finne i deres tidligere bilder. På bildet til Werenskiold og Heyerdahl er det tydelig at de prøvde å relatere fargene til hvordan lyset oppfører seg på bildene. Dette virkemiddelet ble likevel mye mindre iøynefallende i forhold til bilder for eksempel av Monet.

At Heyerdahl malte noen få bilder som ble påvirket av impresjonismen var i dette tilfellet også en tidsimpuls. Tiden som Krohg skrev at han var en impresjonist, og tiden Heyerdahl malte de bildene som jeg omtalte her kommer fra perioden da Heyerdahl oppholdte seg i Frankrike. Imidlertid ved å se på Heyerdahls litt tidligere malerier og malerier etter 1883, kan

¹¹⁴ Øystein Sjøstad, “Erik Werenskiolds middelvei. Møte med fransk kunst på 1800-tallet” i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 34.

¹¹⁵ Krohg, “Kunstudstillingen i Kristiania”. *Ude og Hjemme*, 125.

det finnes en enorm urettferdighet i Krohgs uttalelse og en feil i karakteriseringen av Heyerdahls kunst.

Hvis man imidlertid måtte kvalifisere ham til en kunstnerisk retning på grunnlag av kunsten hans fra perioden 1881-1883 alene, kan kunsten hans sies å være mer impresjonistisk enn den fra Werenskiold. Motivene som vi så på bildene *Ved Vinduet* og *Pariserinnen* er to svært typiske motiver lånt fra det modernistiske maleriet, og særlig de som man kunne observere i impresjonismen. Det var nettopp motiver som har spilt en stor rolle i fremstillingen og fortellingen av det moderne samfunnet og det moderne livet, og som også i stor grad var en slags kommentar til dette livet. Heyerdahls bilder som jeg omtalte her er mye mer i samsvar med motiver som de franske impresjonister tok opp i sine malerier, mens motivet i *Gjetere, Tåtøy* kan snarere minne på den franske realismen.

Etter analysene av Werenskiold og Heyerdahl er det tydelig at det er flere impresjonistiske trekk i verkene deres. De mest essensielle trekkene som nettopp luftgjengivelsen eller de lysere og renere fargene som er merkelig i noen av maleriene deres, sier at fransk impresjonisme har smittet over på deres kunst. Men også deres fargebruk ble her ikke utnyttet på samme måte som hos de franske impresjonister. Krohg skriver at de norske kunstnere lærte mye fra impresjonismen, men ikke det mest vesentlige som han skriver er “motet til *kun* å se farven og motsetningene”.¹¹⁶

Det er imidlertid stort sett synlig at deres prøver på den impresjonistiske kunsten var ikke noe permanent, men snarere en episode av å prøve ut nye virkemidler fra kunstkretsen som var på toppen. Likevel er maleriene deres langt fra å være ekte impresjonistisk. De to norske kunstnere fokuserte heller på de overfladiske egenskapene ved impresjonismen. Bildene av de to nordmennene virker ufullendt når det gjelder den impresjonistiske ideen og gir en ganske annen effekt enn den som impresjonistene oppnår i sine verk. Bildene er bare et lån av noen av løsningene som fikk impresjonismen til å skille seg ut.

Til tross for impresjonismens store påvirkning på Werenskiolds kunst, som han selv innrømmet, har Erik Werenskiold likevel omtalt seg til en naturalist. Det er bare noen av de mest essensielle tekniske prinsippene fra impresjonismen som han tok i bruk i kunsten sin. Hans malerier har imidlertid en helt annen intensjon enn de skapt av impresjonistiske malere. Werenskiold tok ikke opp den totale ideen av den impresjonistiske kunsten som var forbundet

¹¹⁶ Christian Krohg, “Impresjonistene” i *Kampen for tilværelsen*, 41.

med de formale virkemidlene. Han holdt seg tro mot motivene han var kjent for, altså motiver fra det norske folkelivet som også bærer et sterkt nasjonalt preg.

Med eksemplet av Heyerdahl ser vi at man kan male i den impresjonistiske maneren uten å være en tilhenger av denne kunstretningen. Det vil si at ved å være i Paris, kan man midlertidig bli selv vandt til en eller annen malestil, som man ser rundt omkring. Heyerdahl kan være et bevis på dette. Det er fordi at uten å være impresjonist, som han selv erklærte det, produserte han flere malerier i den impresjonistiske stilen, spesielt under sitt opphold i Frankrike. Fransk kunst hjalp ham utvilsomt med å oppdage en mer løs og renere måte å male på, men motivene hans forble likevel mer tradisjonelle i årene etter.

Heyerdahl fikk naturlig innflytelse på sin stil fra den franske kunsten da han oppholdte seg i den franske hovedstaden, som var på samme periode da Krohg skrev denne påstanden. Likevel når Krohg hevder at Heyerdahl er en impresjonist malte han fremdeles veldig i stil med München-skolen, hvor han ble værende før han dro til Frankrike. Den maleriske stilen satte et tydelig preg kun på hans senere bilder.

Det finnes en tydelig bruk av impresjonistiske prinsipper i malerier til Werenskiold og Heyerdahl. Det som er det mest betydelige ved denne kunstretningen er likevel fraværende i deres kunst. Det er blant annet det essensielle trekket av "glemsel" ved impresjonisme som mangles her, samt denne typiske sansningen. Dette var ikke påviselig hos enten Werenskiold og Heyerdahl. Deres bilder viser ikke at de slikt som impresjonistene malte ved å glemme formen på tingene og deres utseende som de er vant til. Det blir kanskje mest avslørt av deres utforming av figurer. Sammenlignet med resten av maleriet ble figurene på dem malt mer nøyaktig og detaljert. Dette gjør det tydelig at de malte ikke med samme "raskhet" som tilskrives impresjonistene. Deres bekymring for detaljene forble også tydeligere her.

Thaulow og Wentzel

I stedet for å tiltrekke Thaulow og Wentzel til retningene som realisme eller naturalisme, velger Christian Krohg å betegne dem som stoffmalere. Stoffmaleri, kan man si er noe helt motsatt til impresjonismen. Det er altså ikke en kunstretning, men snarere en betegnelse på en malestil som rett og slett innebærer å male på mest realistisk måte. Den kan imidlertid ikke forveksles med hva realisme er som en kunstretning. Det realistiske ved stoffmaleri relateres bare til malemåten. Det betyr å gjengi mangfoldet av overflater og materialer så nøyaktig som mulig, etter hvordan man oppfatter dem i virkeligheten.

Når det gjelder kunstnere Thaulow og Wentzel, forteller Krohg at disse to kunstnere strebet etter å gjengi de forskjellige gjenstandenes stofflighet ved en riktig gjengivelse av farge og valør.¹¹⁷ Det kan utvilsomt sies om Wentzel, men etter undersøkelsen av de mange bilder av Thaulow som jeg omtalte her, er det ikke alltid så sikkert for hans del. Bildene som *Slottsparken*, *Toget kommer* eller *Fabrikker i Ivry* er bilder som har tydelige spor etter impresjonismen og prinsipper fra den moderne kunsten. Det er nettopp fargene og måten de ble lagt på som minner her mest impresjonismen. Også temaene i disse få maleriene lignet på de impresjonistiske. Bortsett fra den friskere koloritten og det løsere penselstrøket, er det først og fremst med motivet som ble fremstilt at bildet *Fra Slottsparken* har nærmet seg impresjonismen. Den viktigste faktoren i bildet er at det fremstiller en scene fra det moderne bylivet, slik som man kan se på bildene til impresjonistene. Når det gjelder maleriene *Toget kommer* og *Fabrikker i Ivry*, selv om de ikke har den lyse koloritten til impresjonistene, kan man forstå at det ble malt foran motivet og kan oppfattes som et inntrykk av et kort øyeblikk i tid, og at det var slik Thaulow så det. Motivene som han fremstilte på begge disse bildene, var svært populære blant impresjonistene i deres streben etter å fange opp den moderne verden.

Likevel på omtrent samme tiden maler Thaulow bilder som *Gammelt herresete på Grünerløkken*, som radikalt skiller seg ut fra de forrige bildene som ble nevnt ovenfor. Det viser hvor variert kunsten kan være, og hvor vanskelig det kan være å trekke det til en bestemt stil eller kunstrening. Som nesten alle kunstnere, har Thaulow i perioder malt mer eller mindre presise og detaljerte bilder. Derfor er Christian Krohgs uttalelse om at han var stoffmaler riktig bare noen ganger og gjelder bare noen bilder. Maleriene av Thaulow, som kommer hovedsakelig fra perioden 1880-83, beviser imot Krohgs mening.

Av alle de fire kunstnere, er det Thaulow som har hatt flest opphold i Frankrike før 1882. Han har allerede hatt flere Paris-opphold i perioden mellom 1876-79, så han fikk impulser fra kunsten deres tidligst, noe det er flere bilder som vitner om. "Under Paris-oppholdet 1882-83 har han studert impresjonismen, som deretter må regnes som faktor i hans stilverden, uten at han noen gang kan betegnes som impresjonist"¹¹⁸, skriver Poulsson. Til tross for at Krohg oppkaller han en stoffmaler, har Thaulow blant de fire kunstnere flest bilder som minner om impresjonismen.

¹¹⁷ Krohg, "Kunstudstillingen i Kristiania". *Ude og Hjemme*, 125.

¹¹⁸ Vidar Poulsson, *Frits Thaulow: (1847-1906)*, 9.

Wentzel, på den andre siden, reflekterer betydningen av stoffmaleri i sine malerier. I malemåten hans, kan man se nøyaktig hva stoffmaleriet handler om. Christian Krohg spesifiserer at både Thaulow og Wentzel strebet i sine bilder etter å “ta alt med.”¹¹⁹ Det samsvarer sterkest med Wentzels bilde, som dekket en stor del av datidens stue, og intensjonen var tydelig å vise så mange forskjellige ting på ett lerret som han kunne presse inn. Krohg forklarer at det er først og fremst med deres rendering av farge og valør som de kunstnere oppnår det stofflige. Selv om farge og valør var også to av de mest essensielle virkemidler utnyttet i den impresjonistiske kunsten, i stoffmaleriet får de en helt annen betydning og rolle. Det er tydelig hos Wentzel, der måten han malte på er nærmest hyperrealistisk.

Ifølge Christian Krohg var det ingen annen norsk maler som klarte å gjengi overflatene så troverdig med virkeligheten som Wentzel. Krohg skriver at i sine bilder utviklet Wentzel “sans og følelse for karakteriseringen av stoffenes innbyrdes forhold – bløthet – ullighet – glatthet etc.”¹²⁰ Og det er nettopp bildet *Frokost* som et godt eksempel på dette. I maleriet er det vanskelig å legge merke til noe arbeid med penselen. Krohg skriver om bildet *Frokost* at “det gjaldt for ham å få alt med uten visstnok å miste helheten.”¹²¹

Konklusjon - Kunstnere og problemstilling

Etttersom at Krohg i senere år trakk seg fra det han skrev i 1882, var formålet med denne oppgaven å oppdage og forstå hva som fikk ham til å skrive det i utgangspunktet. Med diskusjonen og analysene dannet i denne masteroppgaven, ønsket jeg å redegjøre for eller imot Krohgs påstand, og undersøke om han hadde rett eller ikke. Nå er det kjent at han selv ikke var enig med seg selv når det gjelder i hvert fall Werenskiold og Heyerdahl.

I denne oppgaven ble det forsket på bildene til kunstnere fra perioden rundt 1882, og formålet var å finne ut om den kunsten de skapte i den tid kunne bekrefte Krohgs tidligere mening. Situasjonen til nesten alle fire kunstnerne i tiden som Krohgs påstand ble skrevet er veldig kompleks og vanskelig å definere. Det følger av analysene i denne oppgaven at kunsten som de lagde varierte betydelig både i forhold til malemåte og motivvalg. Det som i stor grad kan være årsaken til det, er at disse kunstnere har hatt en ulik kunstnerisk utdanning, som absolutt var en aspekt som formet deres kunst og deres kunstneriske valg. Alle de kunstnere, inkludert

¹¹⁹ Krohg, “Kunstutstillingen i Kristiania”. *Ude og Hjemme*, 125.

¹²⁰ Christian Krohg, “Wentzel” i *Kampen for tilværelsen*, 163.

¹²¹ *Ibid.*, 164.

Krohg, utdannet kunsten sin etter et mer tradisjonelt maleri som var nærmere realismen, som var mer utbredt og praktisert i Norden. Derfor kunne deres maleri ikke omvende fullstendig til en annen stil etter en plutselig tilstrømning av fascinasjon med en annen kunstretning. Et slikt syn kan være en bekreftelse på Krohgs forklaring fra 1889. Kunsten til disse kunstnere var allerede for godt etablert, noe som hindret dem å omdanne sitt maleri.

Impresjonisme og stoffmaleri er to helt forskjellige kunstretninger, og deres formål var fjernt fra hverandre. Stoffmaleri var snarere bare en malestil i kontrast til den store og komplekse kunstretningen av impresjonismen, som var sammensatt av flere ideer og prinsipper angående både det formale og det motivmessige. Det var en kunstretning som var så viktig for den kunstneriske utviklingen i historien. Alvorligheten av Krohgs tildeling av Werenskiold og Heyerdahl til den, er dermed ganske betydelig.

Det kan klart sies at måten Krohg delte kunstnere inn i de to stilene, var generelt avhengig av verkene som ble presentert på Høstutstillingen 1882. Derfor er det etter min mening verken ikke rettfærdig eller gyldig i forhold til kunsten som de utførte i helhet. Som det ble allerede nevnt, har Christian Krohg også vært i Frankrike i omkring samme periode. Dette faktum kan i stor grad ha bidratt til måten han senere så på kunsten til de fire kunstnerne. Krohg, påvirket av visjonen om impresjonisme som fascinerte ham, lette etter impresjonisme i maleriene til de norske malerne. Forholdene som gjorde at Krohg karakteriserte disse kunstnere slik han gjorde, ligger etter min oppfatning dermed ikke bare i disse kunstnerens verk, men også i selve Christian Krohg, som selv var i denne tiden svært orientert mot impresjonisme.

Som det kom frem i analysene, har impresjonismen tydelig påvirket i hvert fall kunstnerne Werenskiold, Heyerdahl og Thaulow. Som det ble demonstrert, var det flere forfattere som henviser til en impresjonistisk innflytelse i deres bilder, men på den andre siden påpeker deres tilhørighet til realismen eller naturalismen. Dermed er de norske malerne som jeg omtalte her ofte omtalt som en blanding av naturalisme og impresjonisme. Slikt som kunstnere i andre deler av verden, kan man si at kunstnere i Norge, skapte sin egen nasjonale variasjon av den impresjonistiske stilen. De adopterte dens prinsipper som de likte og som kunne berike deres kunst, men de skapte ikke en virkelig impresjonistisk kunst. Den inndelingen Krohg gjorde i 1882 som virker svært sikker og bastant, er dermed en overdrivelse, på den måten at det ikke er tilstrekkelig begrunnet med fakta.

Øystein Sjøstad skriver at realistene og impresjonistene var viktige forbilder for de norske kunstnerne.¹²² Analysen av Erik Werenskiold sin kunst bekrefter et slikt faktum, fordi bildene hans virker som en blanding av prinsipper typisk for naturalismen, samt prinsipper og løsninger utført av impresjonistene. Det han tar opp fra naturalismen er komposisjonsarrangement av motivet og en fargebruk som er mer nøyaktig og i samsvar med virkeligheten. Det impresjonistiske som han får inn i sine bilder er friskere farger, ønsket om å vise luften, og forsøk på å gjengi det øyeblikkelige. Jeg er enig med oppfatningen at *Gjetere, Tåtøy* er det mest impresjonistiske maleriet som Werenskiold har utført, men jeg tror ikke det kan være nok for å kalle dette bildet impresjonistisk. Som Sjøstad hevder: “forble Werenskiold i 1880-årene en middelveis realist.”¹²³ Alle disse faktorene nevnt over og uttrykk “middelveis realist” samsvarer med bildet *Gjetere, Tåtøy*. Å betegne bildet som moderat realistisk fremfor impresjonistisk er dermed mer treffende for dette tilfellet.

Werenskiold tok opp kun det formale fra den impresjonistiske kunsten og overførte det til sitt bilde. Ved å observere flere andre bilder av Werenskiold, som for det meste fremstiller bondelivet, kan man merke at det eneste trekket fra impresjonismen som kan finnes i Werenskiolds malerier er en friskere fargepalett som følge av først og fremst utendørs maling. Det bidrar dermed til at maleriene ser mer naturlig ut, og med det samme forsterker det inntrykket av at et spesifikt øyeblikk blir fremstilt. *Gjetere, Tåtøy* er et maleri påvirket av impresjonismen, men kan ikke gjøre Werenskiold til en impresjonist. Her vil jeg dermed være mer enig med Krohgs fornektelse av Werenskiolds tilhørighet til impresjonismen fra 1889. Etter min vurdering er Werenskiold snarere et kompromiss mellom de impresjonistiske trekkene og den naturalistiske kunsten.

Selv om *Gjetere, Tåtøy* er det bildet som er nærmest impresjonismen av alle av Werenskiolds bilder, vil jeg heller ty til å si at av disse to kunstnere er det Heyerdahl som er mer impresjonistisk når det gjelder de fleste aspekter i hans malerier. Med tanke på manglede dokumentasjon av Heyerdahls verk utstilt på Høstutstillingen, var det nødvendig med å presentere hans bilder som ble malt så nærme som mulig denne perioden. Hans Heyerdahl gjorde en ting i maleriene sine som jeg omtalte her, som jeg ikke observerte hos Werenskiold, og det er å fange opp det modernistiske ånd. Motivene han valgte, og måten han grep dem i

¹²² Øystein Sjøstad, “Erik Werenskiolds middelvei. Møte med fransk kunst på 1800-tallet” i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 35.

¹²³ Øystein Sjøstad, “Erik Werenskiolds middelvei. Møte med fransk kunst på 1800-tallet” i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 39-40.

billedrammen peker på typiske løsninger for modernistisk kunst. Disse gjaldt ikke bare de formale egenskapene ved bildet, men også hva og i hvilken sammenheng de ble presentert.

Werenskiolds bilde også er et uttrykk for “tidens bilde”, men bildet som *Ved Vinduet* står imidlertid mer tro til impresjonismens allmenne tanke. I tillegg til de formale virkemidlene, viste Heyerdahl et typisk modernistisk motiv. Mer i likhet med impresjonisme, fokuserte han på å fremstille borgerskapet, og ikke bønder som Werenskiold holdt seg til. I tillegg gjorde han det på en måte veldig nær de impresjonistiske malerne. Det var imidlertid perioden han oppholdte seg i Paris, men hans kunstneriske utdanning manifesterer seg fortsatt sterkt i maleriene hans fra denne perioden. Malestilen til Heyerdahl er fortsatt varierende og ikke nok stabilisert. Det er ganske kontrasterende bilder Heyerdahl maler i denne perioden.

Etter min mening er situasjonen med Heyerdahl svært kompleks og vanskelig å definere. Det er imidlertid ganske få bilder av Heyerdahl som er så vellykket i å gjengi den impresjonistiske kunsten som *Ved Vinduet* eller *Pariserinnen*. Av denne grunn kan han heller ikke kalles en impresjonist, fordi det er for få bilder som tillater å gjøre det. Imidlertid, med tanke på bildene av Heyerdahl som jeg omtalte her, kan det hevdes at de hadde mer å gjøre med impresjonisme enn Werenskiold. På bildene fanget han opp mange karakteristiske trekk for impresjonismen. Det er ikke bare deres malemåte som han fikk til, men også ideen om modernismen.

Det er kunsten til Frits Thaulow som virker mest variert i denne perioden. Den impresjonistiske malemåten og retningens prinsipper kom og gikk i hans kunst. Impresjonismen manifesterte seg tydelig i noen av bildene, men i andre bilder er den ikke så påviselig. I sammenligning mellom bilder som er fra Høstutstillingen, har bildet *Gjetere, Tåtøy* mye mer tilfelles med impresjonisme enn Thaulows *Gammelt herresete på Grünerløkken 1882*. Begge disse kunstverkene har en viss tilknytning til den naturalistiske kunsten, men deres bruk av virkemidlene avskiller dem betydelig. Bildet til Thaulow kan likevel ikke betraktes som et naturalistisk maleri heller. Det er bare en ren gjengivelse av en scene som ikke har noen moralisering. Begge bildene er også tydelig påvirket av friluftsmaleriet. Deres ønske om å gjengi virkelighet slik den faktisk er, kommer frem i disse bildene, men malemåten de bruker for å gjøre dette er ganske annerledes. Øystein Ustvedt skriver at disse to kunstnere har i denne tiden omtalt seg til naturalister, men skriver at:

“(…) deres bilder vitner om en stor grad av subjektiv opplevelse, personlig stil og interesse for de rent maleriske virkemidlene. Deres naturalisme er først og fremst knyttet til tidens friluftsmaleri, til valget av hverdagslige motiver og til en ny type betoning av strøk, stoff og farge.”¹²⁴

Disse egenskapene Ustvedt never her, som allerede påpekt, er også sterkt tilknyttet det impresjonistiske maleriet. Likevel mellom disse to, er det Werenskiolds bilde som tydelig er ytterlig impresjonistisk. Thaulows kunstverk på Høstutstillingen vitner om et tydelig stoffmaleri. Gitt de andre maleriene av Thaulow som jeg har omtalt her, kan han likevel ikke betraktes som en total stoffmaler, men han kan heller ikke bli betraktet som en total impresjonist, i hvert fall når det gjelder denne begrensningen av år jeg legger til grunn for oppgaven. Dermed når det gjelder Thaulow, er det veldig vanskelig å avgjøre om Christian Krohg var rett i forhold til ham. Man kan snarere si at han var rett i forhold til det ene maleriet som Thaulow viste frem, men ikke når det gjelder Thaulows helhetlig kunstneriske virksomhet.

Det er tydelig at Thaulow var den kunstneren som fikk de maleriske virkemidlene i sine bilder mest i samsvar med impresjonistenes tanke, fordi deres forhold med det sanselige er ganske tydelig i hans malerier. Thaulow har selv identifisert seg med tanken om bildets autonomi, og det viktigste for han var å skape et bilde der linjer og farger spiller den ledene rollen. Som Krohg skriver, bearbeidet Thaulow “mangel på melankoli i sine bilder”¹²⁵ og ønsket at maleriet skal være behagelig for øyet. I tillegg har maleriene hans ikke noen moral, eller viser ikke noen motiv som man trenger å tenke på. Hans bilder er ytterligere en gjengivelse av det han selv så. Det er det som tilnærmet ham impresjonismen.

Ved å se på Thaulows malemåte, ville det være veldig enkelt å konkludere med at han ikke var noe annet enn en norsk manifestasjon av impresjonismen. Hans malemåte ligner den impresjonistiske og bildene hans fremstiller motiver som var populære blant de franske impresjonistene. Sett fra begrensningen i årene 1881-1883, var han fortsatt en stoffmaler blandet med impresjonist. Men hvordan han behandlet motivene og virkemidlene minner sterkt på den impresjonistiske kunsten.

Gustav Wentzel er den kunstneren som i denne perioden var svært konsekvent til sine motiver og malemåten. Hans kunst var den som varierte minst i denne perioden og var preget

¹²⁴ Øystein Ustvedt, “Om “det nasjonale” og Werenskiolds maleriske friluftsmaleri” i *Erik Werenskiold 1855-1938*, 43.

¹²⁵ Christian Krohg, “Frits Thaulow” i *Kampen for tilværelsen*, 124.

av en enorm stofflighet i gjengivelsen av de ulike overflatene, som det var et mangfold av på bildene hans. Den impresjonistiske innflytelsen var ikke aktuell hos han på den tid, og han malte svært forskjellig fra kunsten deres. I sin påstand var Krohg mest rett når det gjelder at han karakteriserte Wentzel til en stoffmaler. Det er fordi hans kunst, selv om den også viser temaer fra hverdagslivet, var mer fokusert på å presentere realisme i malemåten enn i betydningen av et motiv.

Hvis man skal karakterisere disse kunstnere etter kun de hovedmaleriene, kan man si at i hvert fall for året 1882, var Christian Krohg riktig i sin påstand. Imidlertid, det jeg også ønsket å vise gjennom denne oppgaven er at kunsten deres har endret seg og bildene varierte i stil, som etter min mening hindrer tilordning av dem til en bestemt kunstsjanger. Dermed er min konklusjon at, som han selv innrømmet, var Christian Krohg feil i påstanden sin både i forhold til Erik Werenskiold og Hans Heyerdahl. Etter min vurdering var hans påstand likevel mest uforenelig når det gjelder hans karakterisering av Frits Thaulow. Med tanke på Thaulow sin kunst i årene 1881-1883, kan han etter mitt perspektiv ikke ennå betegnes som en helhetlig impresjonist. Likevel, selv om Christian Krohg etter hvert ettertrykkelig påstår at det ikke var noen norske impresjonister, var det Thaulows kunst som stod nærmest denne kunstretningen i denne perioden. Det kan dermed hevdes at blant de fire kunstnere, er det snarere nettopp Frits Thaulow som var en impresjonist, også til og med i større grad enn Werenskiold og Heyerdahl.

Illustrasjonsliste (bilder med undertekst)



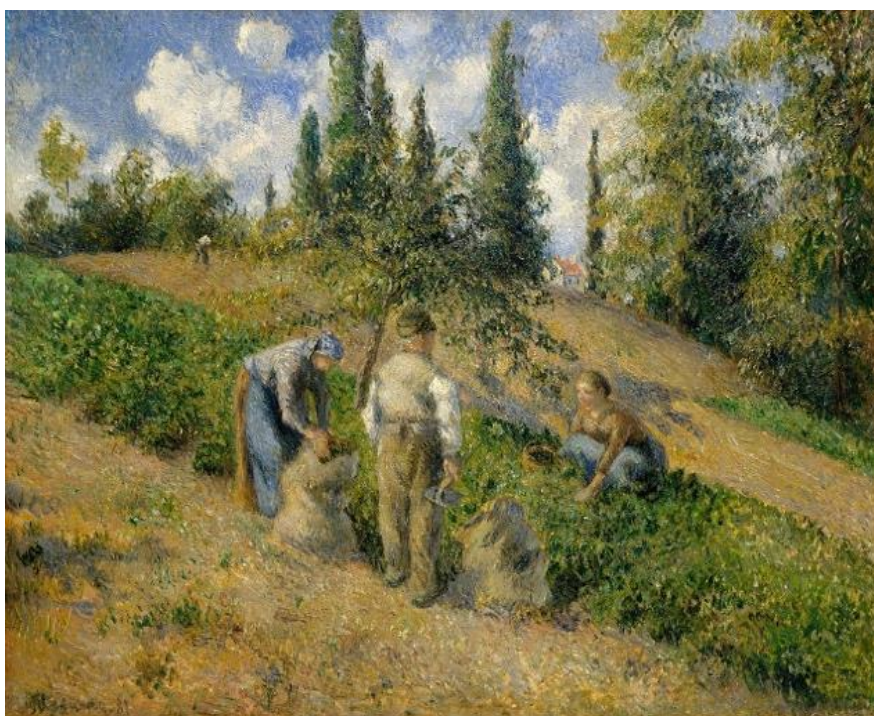
Ill. 1: Gustav Wentzel, Et snekkerverksted, 1881, Olje på lerret, 52,8 x 69 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



Ill. 2: Erik Werenskiold, Gjetere, Tåtøy, 1883, Olje på lerret, 58,7 x 65,6 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



Ill. 3: Jules Bastien-Lepage, Hay Making, 1877, Olje på lerret, 1,8 x 1,95 m, Musée d'Orsay, Paris.



Ill. 4: Camille Pissarro, La Récolte, Pontoise, 1881, Olje på lerret, 46 x 55,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Ill. 5: Erik Werenskiöld, Yndlingspromenaden (På gamle tomter), 1882, Olje på lerret, 46 x 56 cm, Lillehammer Kunstmuseum, Lillehammer.



Ill. 6: Pierre-Auguste Renoir, Woman with a Parasol in a Garden, 1875, Olje på lerret, 54,5 x 65 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Ill. 7: Claude Monet, The Sheltered Path, 1873, Olje på lerret, 54,1 x 65,7 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Ill. 8: Claude Monet, View of Vétheuil, 1880, Olje på lerret, 80 x 60,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Ill. 9: Hans Heyerdahl, Ved Vinduet, 1881, Olje på treplate, 46 x 37 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



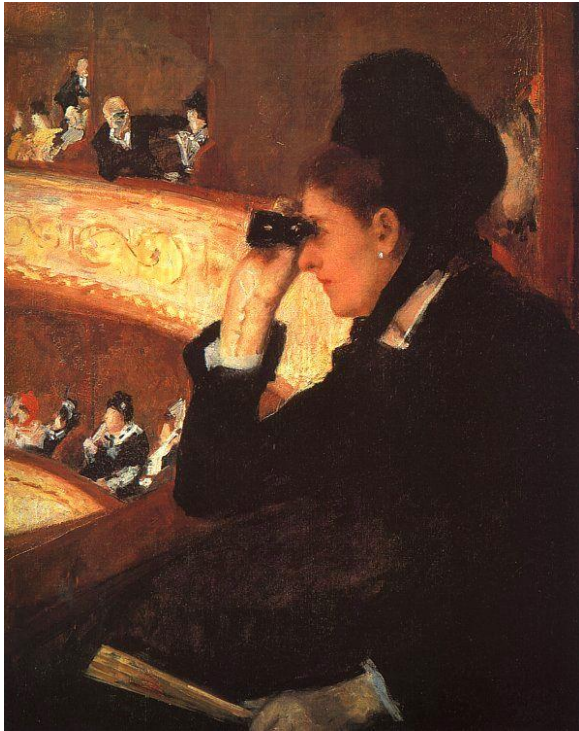
Ill. 10: Gustave Caillebotte, Man on a Balcony, Boulevard Haussmann, 1880, Olje på lerret, 116 x 89 cm, Privat eie.



Ill. 11: Mary Cassatt, Young Girl at a Window, 1883, Olje på lerret, 100,3 x 64,7 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.



Ill. 12: Hans Heyerdahl, Pariserinnen, 1881/82, Privat eie.



Ill. 13: Mary Cassatt, In the Loge, 1878, Olje på lerret, 81,28 x 66,04 cm. Museum of Fine Arts, Boston.



Ill. 14: Hans Heyerdahl, Adam og Eva drives ut av Paradiset, 1877, Olje på lerret, 257 x 183 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



Ill. 15: Berthe Morisot, Jeune fille au bal, 1875, Olje på lerret, 62 x 52 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.



Ill. 16: Hans Heyerdahl, Det døende barnet, 1881, Olje på lerret, 59,5 x 70 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



Ill. 17: Hans Heyerdahl, Italiensk blomsterpike, 1881.



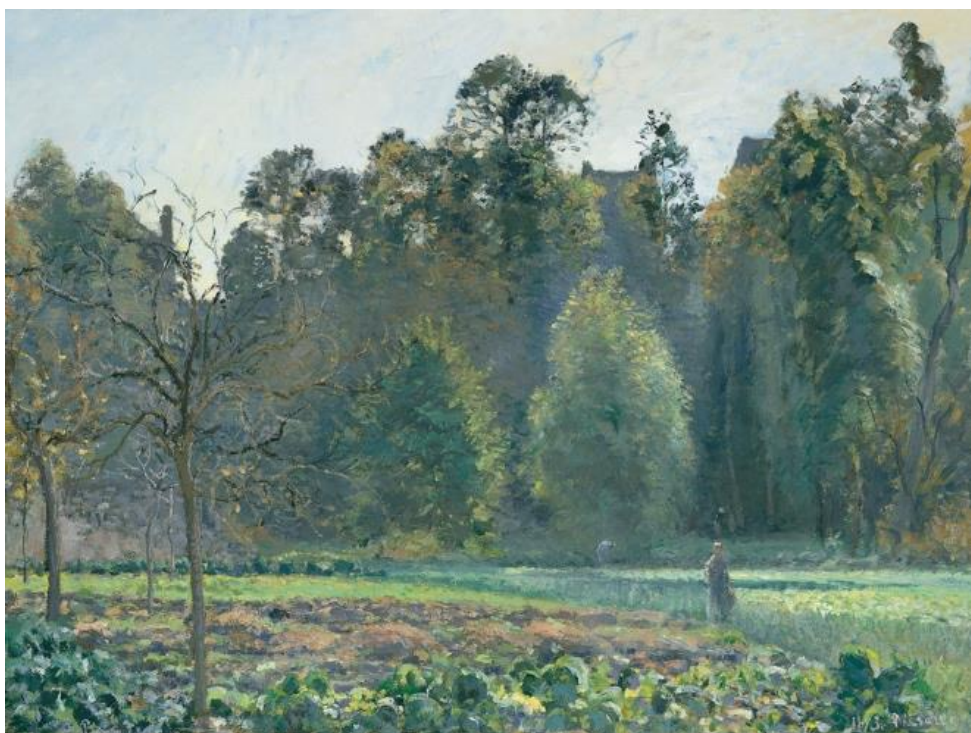
Ill. 18: Léon Bonnat, Italian Woman, 1860, Olje på lerret, 41 x 31,5 cm, Eremitasjen, St. Petersburg.



Ill.19: Léon Bonnat, Italian Girl. 1880, Olje på lerret, 62,2 x 42,2 cm, Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Utica.



Ill. 20: Frits Thaulow, Gammelt herresete på Grünerløkken 1882, Olje på lerret, 100 x 151 cm, Privat eie.



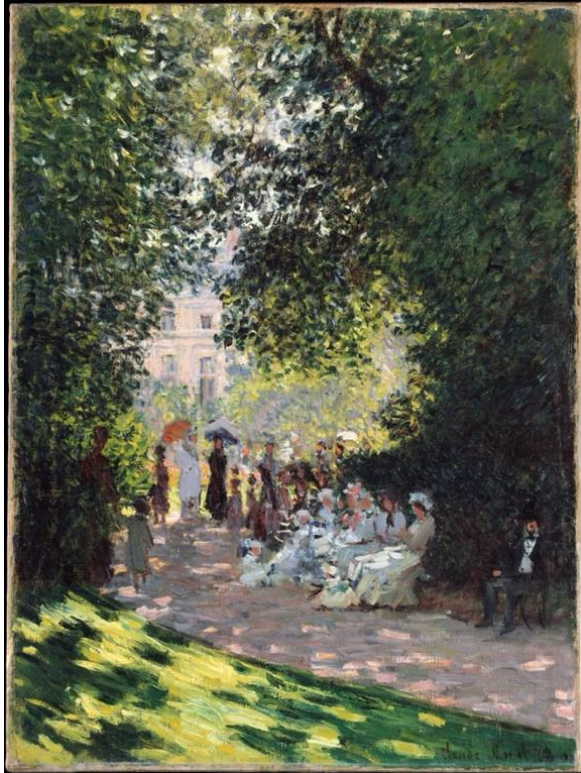
Ill. 21: Camille Pissarro, The Cabbage Field, Pontoise 1873, Olje på lerret, 60 x 80 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Ill. 22: Camille Pissarro, Le jardin de Maubuisson, Pontoise, la mère Bellette, 1882, Olje på lerret, 54,5 x 65,7 cm, Privat eie.



Ill. 23: Frits Thaulow, Fra Slottsparken, 1882, Olje på mahognyplate, 46 x 35 cm.



Ill. 24: Claude Monet, The Parc Monceau, 1878, Olje på lerret, 72,7 x 54,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Ill. 25: Frits Thaulow, Toget kommer, 1881, Olje på papp oppklebet på papplate, 14,5 x 24 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



Ill. 26: Claude Monet, La Gare Saint-Lazare, Vue extérieure, 1877, Olje på lerret, 60,4 x 80,2 cm.



Ill. 27. Claude Monet, Train Tracks at the Saint-Lazare Station, 1877, 60,5 x 81,1 cm, Pola Museum of Art, Hakone.



Ill. 28. Claude Monet, The Railroad Station at Argenteuil, 1872, Olje på lerret.



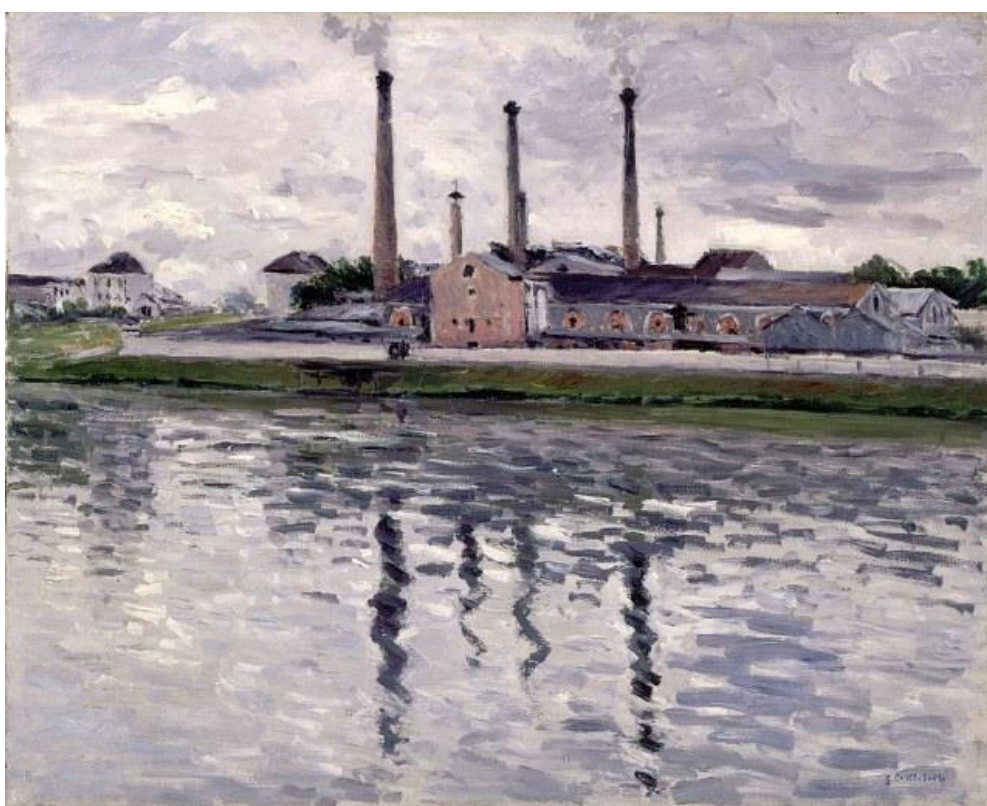
Ill. 29: Camille Pissarro, Lordship Lane Station, Dulwich, 1871, Olje på lerret, 72,5 x 44,5 cm, Courtauld Institute of Art, London.



Ill. 30: Frits Thaulow, Fabrikker i Ivry, 1883, Olje på treplate, 38,5 x 60,5 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



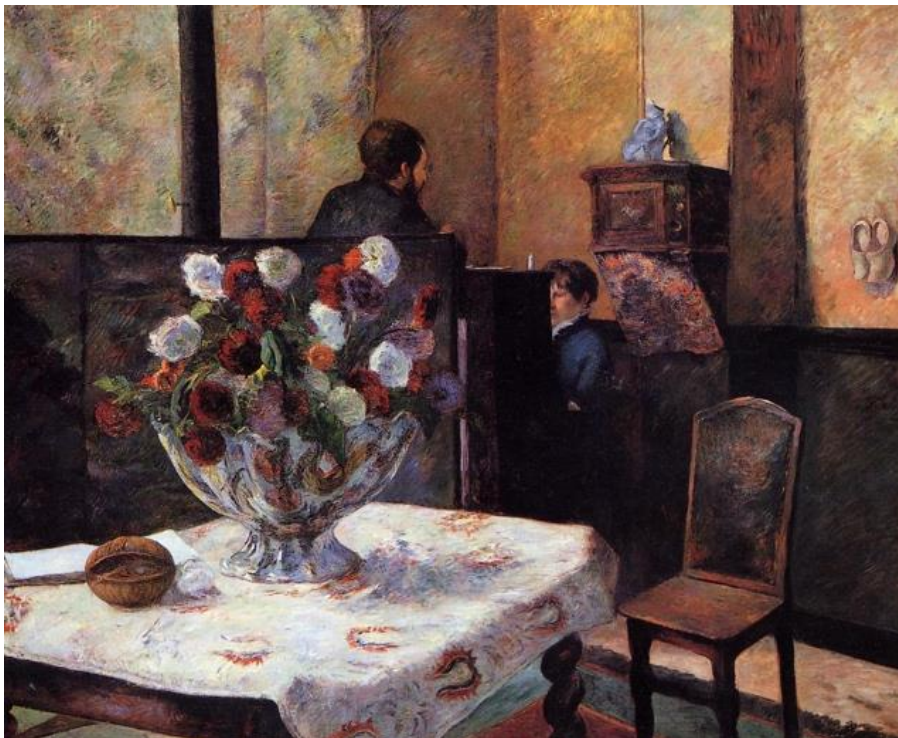
Ill. 31: Camille Pissarro, The Factory at Pontoise, 1873, Olje på lerret, 380 x 550 mm, Israel Museum, Jerusalem.



Ill. 32: Gustave Caillebotte, Fabriques à Argenteuil, 1887, Olje på lerret, 65 x 82 cm, Privat eie.



Ill. 33: Gustav Wentzel, Frokost, 1882, Olje på lerret, 101 x 137,5 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



Ill. 34: Paul Gauguin, Interior of the Painter's House, rue Carcel, 1881, Olje på lerret, 130,5 x 162,5 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



Ill. 35: Camille Pissarro, The Little Country Maid, 1882, Olje på lerret, 63,5 x 53 cm, National Gallery, London.



Ill. 36: Gustav Wentzel, I musikkstunden, 1881, Olje på lerret, 62 x 78 cm.



Ill. 37: Gustave Caillebotte, *The Piano Lesson*, 1879, Olje på lerret, 81 x 65 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.



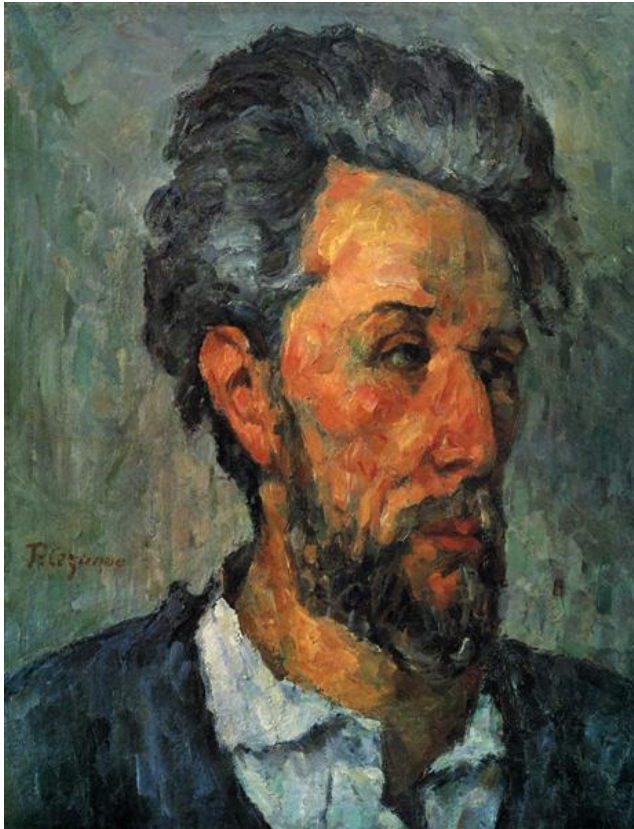
Ill. 38: Pierre-Auguste Renoir, *Woman at the Piano*, 1875, Olje på lerret, 93 x 74 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.



Ill. 39: Gustav Wentzel, I fiskernaustet, 1881, Olje på lerret, 69,5 x 101 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



Ill. 40. Gustav Wentzel, Maleren Harald Bertrand, 1881, Olje på lerret oppklebet på papplate, 25,5 x 20 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.



Ill. 41: Paul Cézanne, Portrait of Victor Chocquet, 1877, Olje på lerret, 45,7 x 36,8 cm, Privat eie.

Illustrasjonsliste

Ill. 1: Gustav Wentzel, Et snekkerverksted, 1881, Olje på lerret, 52,8 x 69 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NMK.2004.0340>

Ill. 2: Erik Werenskiold, Gjetere, Tåtøy, 1883, Olje på lerret, 58,7 x 65,6 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00990>

Ill. 3: Jules Bastien-Lepage, Hay Making, 1877, Olje på lerret, 1,8 x 1,95 m, Musée d'Orsay, Paris.

Hentet fra:

https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/hay-making-2647.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=9945f53780

Ill. 4: Camille Pissarro, La Récolte, Pontoise, 1881, Olje på lerret, 46 x 55,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Hentet fra:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459108>

Ill. 5: Erik Werenskiold, Yndlingspromenaden (På gamle tomter), 1882, Olje på lerret, 46 x 56 cm, Lillehammer Kunstmuseum, Lillehammer.

Hentet fra:

<https://digitaltmuseum.no/021048497307/yndlingspromenaden-pa-gamle-tomter-maleri>

Ill. 6: Pierre-Auguste Renoir, Woman with a Parasol in a Garden, 1875, Olje på lerret, 54,5 x 65 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Hentet fra:

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/renoir-pierre-auguste/woman-parasol-garden>

Ill. 7: Claude Monet, The Sheltered Path, 1873, Olje på lerret, 54,1 x 65,7 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Hentet fra:

<https://philamuseum.org/collection/object/67662>

Ill. 8: Claude Monet, View of Vétheuil, 1880, Olje på lerret, 80 x 60,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Hentet fra:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437110>

Ill. 9: Hans Heyerdahl, Ved Vinduet, 1881, Olje på treplate, 46 x 37 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.01937>

Ill. 10: Gustave Caillebotte, Man on a Balcony, Boulevard Haussmann, 1880, Olje på lerret, 116 x 89 cm, Privat eie.

Hentet fra:

<https://www.wikiart.org/en/gustave-caillebotte/man-on-a-balcony-boulevard-haussmann-1880>

Ill. 11: Mary Cassatt, Young Girl at a Window, 1883, Olje på lerret, 100,3 x 64,7 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Hentet fra:

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.97663.html>

Ill. 12: Hans Heyerdahl, Pariserinnen, 1881/82, Privat eie.

Hentet fra:

<https://www.nb.no/items/bcdc15582b1b9323d2bf920390579349?page=29&searchText=hans%20heyerdahl>

Ill. 13: Mary Cassatt, In the Loge, 1878, Olje på lerret, 81,28 x 66,04 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

Hentet fra:

<https://collections.mfa.org/objects/31365>

Ill. 14: Hans Heyerdahl, Adam og Eva drives ut av Paradiset, 1877, Olje på lerret, 257 x 183 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.02207>

Ill. 15: Berthe Morisot, Jeune fille au bal 1875, Olje på lerret, 62 x 52 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.

Hentet fra:

<https://www.marmottan.fr/notice/4020/>

Ill. 16: Hans Heyerdahl, Det døende barnet, 1881, Olje på lerret, 59,5 x 70 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.03346>

Ill. 17: Hans Heyerdahl, Italiensk blomsterpike, 1881.

Hentet fra:

https://www.edd.uio.no/perl/kub/nye_kub.cgi?feideID=60856305242&ekstern=Nei

Ill. 18: Léon Bonnat, Italian Woman, 1860, Olje på lerret, 41 x 31,5 cm, Eremitasjen, St. Petersburg.

Hentet fra:

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/37824>

Ill. 19: Léon Bonnat, Italian Girl. 1880, Olje på lerret, 62,2 x 42,2 cm, Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Utica.

Hentet fra:

<http://collections.mwpai.org/objects/9403/italian-girl?ctx=caac4668-0f7a-4512-b715-a68a7c3236ff&idx=100>

Ill. 20: Frits Thaulow, Gammelt herresete på Grünerløkken 1882, Olje på lerret, 100 x 151 cm, Privat eie.

Hentet fra:

<https://gwpa.no/nb/lots/6489>

Ill. 21: Camille Pissarro, The Cabbage Field, Pontoise 1873, Olje på lerret, 60 x 80 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Hentet fra:

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/pissarro-camille/cabbage-field-pontoise>

Ill. 22: Camille Pissarro, Le jardin de Maubuisson, Pontoise, la mère Bellette, 1882, Olje på lerret, 54,5 x 65,7 cm, Privat eie.

Hentet fra:

<https://www.bonhams.com/auctions/21019/lot/23/>

Ill. 23: Frits Thaulow, Fra Slottsparken, 1882, Olje på mahognyplate, 46 x 35 cm.

Hentet fra:

<https://gwpa.no/nb/lots/2556>

Ill. 24: Claude Monet, The Parc Monceau, 1878, Olje på lerret, 72,7 x 54,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Hentet fra:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437108>

Ill. 25: Frits Thaulow, Toget kommer, 1881, Olje på papp oppklebet på papplate, 14,5 x 24 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.02360>

Ill. 26: Claude Monet, La Gare Saint-Lazare, Vue extérieure, 1877, Olje på lerret, 60,4 x 80,2 cm.

Hentet fra:

<https://www.christies.com/features/Claude-Monet-Gare-Saint-Lazare-Vue-exterieure-9203-3.aspx>

Ill. 27. Claude Monet, Train Tracks at the Saint-Lazare Station, 1877, 60,5 x 81,1 cm, Pola Museum of Art, Hakone.

Hentet fra:

<https://www.polamuseum.or.jp/english/collection/016-0036/>

Ill. 28. Claude Monet, The Railroad Station at Argenteuil, 1872, Olje på lerret.

Hentet fra:

<https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-railroad-station-at-argenteuil>

Ill. 29: Camille Pissarro, Lordship Lane Station, Dulwich, 1871, Olje på lerret, 72,5 x 44,5 cm, Courtauld Institute of Art, London.

Hentet fra:

<https://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/lordship-lane-station-dulwich-1871>

Ill. 30: Frits Thaulow, Fabrikker i Ivry, 1883, Olje på treplate, 38,5 x 60,5 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.02235>

Ill. 31: Camille Pissarro, The Factory at Pontoise, 1873, Olje på lerret, 380 x 550 mm, Israel Museum, Jerusalem.

Hentet fra:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-factory-at-pontoise-camille-pissarro/SgF3vRY4EMAsKg>

Ill. 32: Gustave Caillebotte, Fabriques à Argenteuil, 1887, Olje på lerret, 65 x 82 cm, Privat eie.

Hentet fra:

https://histoire-image.org/fr/etudes/evolution-paysage-industriel?i=172&id_sel=undefined

Ill. 33: Gustav Wentzel, Frokost, 1882, Olje på lerret, 101 x 137,5 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00610>

Ill. 34: Paul Gauguin, Interior of the Painter's House, rue Carcel, 1881, Olje på lerret, 130,5 x 162,5 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.01153>

Ill. 35: Camille Pissarro, The Little Country Maid, 1882, Olje på lerret, 63,5 x 53 cm, National Gallery, London.

Hentet fra:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/pissarro-the-little-country-maid-n05575>

Ill. 36: Gustav Wentzel, I musikktimen, 1881, Olje på lerret, 62 x 78 cm.

Hentet fra:

<https://gwpa.no/nb/lots/11781>

Ill. 37: Gustave Caillebotte, The Piano Lesson, 1879, Olje på lerret, 81 x 65 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.

Hentet fra:

<https://www.marmottan.fr/notice/5028/>

Ill. 38: Pierre-Auguste Renoir, Woman at the Piano, 1875, Olje på lerret, 93 x 74 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.

Hentet fra:

<https://www.artic.edu/artworks/25825/woman-at-the-piano>

Ill. 39: Gustav Wentzel, I fiskernaustet, 1881, Olje på lerret, 69,5 x 101 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00944>

Ill. 40. Gustav Wentzel, Maleren Harald Bertrand, 1881, Olje på lerret oppklebet på papplate, 25,5 x 20 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.02023>

Ill. 41: Paul Cézanne, Portrait of Victor Chocquet, 1877, Olje på lerret, 45,7 x 36,8 cm, Privat eie.

Hentet fra:

<https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/portrait-of-victor-chocquet-1877-1>

Litteraturliste

- Baudelaire, Charles. "The Painter of Modern Life". I *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 493-506. Redigert av Harrison, Charles, Paul Wood og Jason Gaiger. Massachusetts, USA: Blackwell Publishers, 1998.
- Berg, Knut. *Norges kunsthistorie. 5: Nasjonal vekst*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981.
- Castagnary, Jules-Antoine. "Naturalism". I *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 413-415. Redigert av Harrison, Charles, Paul Wood og Jason Gaiger. Massachusetts, USA: Blackwell Publishers, 1998.
- Cendrowski, Sławomir. *Impresjonizm. Historia. Sztuka. Ludzie*. Warszawa: Wydawnictwo SBM., 2017.
- Chu, Petra. *Nineteenth-Century European Art*. Pearson, 2011.
- Clark, T. J. *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie - Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 3. utgave. Oslo: Det norske Samlaget, 2009.
- DeLue, Rachael Ziady. "Pissarro, Landscape, Vision, and Tradition". *The Art Bulletin*, Vol. 80, No. 4, (1998): 718-736.
- Duranty, Edmond. *The New Painting*. I *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 576-585. Redigert av Harrison, Charles, Paul Wood og Jason Gaiger. Massachusetts, USA: Blackwell Publishers, 1998.
- Fénéon, Félix. "The Impressionists in 1886". I *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 963-966. Redigert av Harrison, Charles, Paul Wood og Jason Gaiger. Massachusetts, USA: Blackwell Publishers, 1998.
- Fló, Forner Miriam. *Impresjonizm. Inspiracje i dziedzictwo*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2017.
- François Crastre, *Bastien Lepage. Norwood: The Plimpton Press*, 1914.

- Fry, Roger. *Vision and design*. London: Chatto & Windus, 1920.
- Gauguin, Pola. *Christian Krohg*. Oslo: Gyldendal, 1932.
- Glambek, Ingeborg. *Om kunst de siste 200 år*. Oslo: Skolebokforlaget, 1994.
- Harrison, Charles. "Modernism". I *Critical Terms for Art History*, 188-201. Redigert av Robert S. Nelson og Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Herbert, Robert L. "Impressionism, Originality, and Laissez-Faire". I *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Anthology*, 23-29. Redigert av Mary Tompkins Lewis. London: University of California Press, 2007.
- Heyerdahl, Hans., Trond Aslaksby og Einar Wexelsen. *Hans Heyerdahl (1857-1913): fra Paris til Åsgårdstrand*. Tønsberg: Haugar Vestfold kunstmuseum, 2000.
- Isaacson, Joel. "Constable, Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting". *The Art Bulletin*, Vol. 76, No. 3 (1994): 427-450.
- James H. Rubin. "Industry and Labour at the Impressionist Exhibitions". I *Impressionism in the age of industry*. Redigert av Caroline Shields. New York: Prestel Publishing, 2019.
- Kimball, M. Douglas. "Emile Zola and French Impressionism". *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 23, No. 2 (1969): 51-57.
- Kokkin, Jan. *En høvding i norsk kunst*, https://www.fineart.no/doc/2010_werenskiold (oppsøkt 24.10.2020).
- Krohg, Christian. *Christian Krohg: 1852-1925: Stiftelsen Modums blaafarveværk 8. mai-30. september 1993*. Vikersund: Blaafarveværket, 1993.
- Krohg, Christian. "Frits Thaulow". I *Kampen for tilværelsen*, 123-126. Oslo: Gyldendal, 1952.
- Krohg, Christian. "Impresjonistene". I *Kampen for tilværelsen*, 40-41. Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989.
- Krohg, Christian. "Kunstudstillingen i Kristiania". *Ude og Hjemme*, København, 1882-1883.

- Krohg, Christian. "Om den bilende kunst som ledd i kulturbevegelsen". I *Kampen for tilværelsen*, 32-35. Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989.
- Krohg, Christian. "Symbolisme i nordisk bildende kunst". I *Kampen for tilværelsen*, 28-32. Oslo: Gyldendal, 1952.
- Krohg, Christian. "Wentzel". I *Kampen for tilværelsen*, 163-164. Oslo: Gyldendal, 1952.
- Kunst Udstilling, Kristiania 1882*. Kristiania, 1882.
- Laforgue, Jules. "Impressionism". I *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, 936-941. Redigert av Harrison, Charles, Paul Wood og Jason Gaiger. Massachusetts, USA: Blackwell Publishers, 1998.
- Mallarmé, Stéphane. "The Impressionists and Edouard Manet". I *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, 39-44. Redigert av Francis Frascina og Charles Harrison. London: Harper and Row, Publishers, 1982.
- Malmanger, Magne og Knut Berg. *Norske mesterverker i Nasjonalgalleriet*. Oslo: J. M. Stenersens forlag, 1981.
- Monrad, M. J. *Kunstretninger: sex Forelæsninger*. Christiania: Cappelen, 1883.
- Mørstad, Erik. *Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene*. Oslo: Fagseksjon for kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1991.
- Mørstad, Erik. "Werenskiolds modernisme". I *Erik Werenskiold 1855-1938*, 71-81. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2011.
- Nochlin, Linda. *Realism (Style and Civilization)*. Middlesex: Penguin Books, 1971.
- Nochlin, Linda. *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames and Hudson, 1994.
- Norsk kunstnerleksikon online*, s.v. "Erik Werenskiold", https://nkl.snl.no/Erik_Werenskiold (oppsøkt 01.11.2020).
- Norsk kunstnerleksikon online*, s.v. "Frits Thaulow", https://nkl.snl.no/Frits_Thaulow (oppsøkt 22.01.2021).

Norsk kunstnerleksikon online, s.v. "Gustav Wentzel", https://nkl.snl.no/Gustav_Wentzel
(oppsøkt 07.03.2021).

Norsk kunstnerleksikon online, s.v. "Hans Heyerdahl", https://nkl.snl.no/Hans_Heyerdahl
(oppsøkt 15.01.2021).

Ohlsen, Nils. "“Det blir friskt og levende. Bare fortsett slik” Erik Werenskiold i München". I *Erik Werenskiold 1855-1938*, 21-30. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2011.

Osvold, Leif. *Hans Heyerdahl: Maleren som gikk sine egne veier*. Oslo, 2011.

Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. London: Routledge, 2003.

Poprzęcka, Maria. *Akademizm*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.

Poulsson, Vidar. *Frits Thaulow: (1847-1906)*. B.A. Mathisen, 1992.

Poulsson, Vidar. *Frits Thaulow - En internasjonal maler*. Labyrinth Press AS, 2006.

Poulsson, Vidar. *Frits Thaulow: Kristiania-maler i verdensformat*. Oslo: B. A. Mathisen Forlag, 1997.

Poulsson, Vidar. *Thaulow i Kragerø*. Berg-Kragerø Museum, 2007.

Reid, Martin. "Camille Pissarro: Three Paintings of London of 1871. What Do They represent?". *The Burlington Magazine*, Vol. 119, No. 889, (1977): 251-261.

Ruskin, John. *The Elements of Drawing: In Three Letters to Beginners*. Smith, Elder, & Co., 1857.

Sandberg, Inger. *Kunstnerliv i Kragerø*. Kragerø: Jubileumskomiteen, 1966.

Sjåstad, Øystein. "Erik Werenskiolds middelvei. Møte med fransk kunst på 1800-tallet". I *Erik Werenskiold 1855-1938*, 33-41. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2011.

- Store norske leksikon online*, s.v. “Frits Thaulow”, https://nkl.snl.no/Frits_Thaulow
(oppsøkt 21.01.2021).
- Store norske leksikon online*, s.v. “Hans Heyerdahl”, https://snl.no/Hans_Heyerdahl
(oppsøkt 15.01.2021).
- Store norske leksikon online*, s.v. “Norsk kunsthistorie”, https://snl.no/Norsk_kunsthistorie
(oppsøkt 10.01.2021).
- Thomsen, Ingrid Reed. *Chr. Skredsvig*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS, 1995.
- Thornes, John E. *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science*. Birmingham: University of Birmingham Press, 1999.
- Ustvedt, Øystein. “Om “det nasjonale” og Werenskiolds maleriske friluftrealisme”. I *Erik Werenskiold 1855-1938*, 43-54. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2011.
- Ustvedt, Øystein. “Å være i sin tid”. I *Erik Werenskiold 1855-1938*, 11-19. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2011.
- Varnelis, Kazys. “The Education of the Innocent Eye”. *Journal of Architectural Education*, Vol. 51, No. 4, (1998): 212-223.
- Wentzel, Kitty. *Gustav Wentzel*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1956.
- Zola, Émile. “Edouard Manet”. I *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, 29-38. Redigert av Francis Frascina og Charles Harrison. London: Harper and Row, Publishers, 1982.
- Østby, Leif. *Maleren og tegneren Erik Werenskiold 1855-1938: Stiftelsen Modums blaafarveværk 25. mai 30. september 1985*. Drammen: Stiftelsen Modums blaafarveværk, 1985.
- Østvedt, Einar. *Frits Thaulow: Mannen og verket*. Oslo: Dreyers Forlag, 1957.