

A watercolor illustration of a tomb entrance. The scene is rendered in shades of grey, black, and white. In the center, a dark, arched doorway leads into a brightly lit interior. The walls of the tomb are textured and layered, suggesting depth and shadow. The overall mood is somber and mysterious.

*Totale Tomba Emanuelle
- en fenomenologisk studie
av Emanuel Vigelands mausoleum*

Mastergradsessay
Emma Lomell
2022

Mastergradsessay vår 2022

*Masterprosjekt i Kuratering, kritikk og modernismens kulturarv
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Universitetet i Oslo*

KUN4190

Student: Emma Lomell

Veileder: Professor Pasi Väliäho

Forord

En spesiell takk rettes til Kjartan Hauglid på Emanuel Vigelands museum for uvurderlig hjelp og gode samtaler. Takk til veileder Pasi Väliäho for stoisk ro og et givende blick. Hjerteligst takk til mamma, pappa og Balder for livets store støtte, kjærlighet og heiarop. Og en særlig takk til Laura Coupe som tok meg med til mausoleet for første gang en vårdag i 2015.

Innholdsfortegnelse

INNLEDNING	3
- TEMA OG PROBLEMSTILLING	3
- AVGRENSNING OG OPPBYGGING	4
- MATERIALE – MULIGHETER OG BEGRENSNINGER	6
METODE / TEORI	7
- MAURICE MERLEAU-PONTY	7
INTRODUKSJON TIL VIGELAND OG TIDLIGERE FORSKNING	10
- HISTORIEN OM TOMBA EMANUELLE	11
ET BESØK I TOMBA EMANUELLE	14
TOTALITET OG ATMOSFÆRE	16
- DET TOTALE KUNSTVERKET	16
- GERNOT BÖHME OM ATMOSFÆRE	18
- SKISSER – TAKTILE OG TOTALE	21
MØRKE	22
- HULELIGNELSER	22
- «VELKJENT VIGELANDSK TUSSMØRKE»	24
- LYSET I MØRKET	26
LYD	29
- AKUSTISKE OMGIVELSER	30
- SAMSPILL	32
PROPRIOSEPSJON	33
- BEVEGENDE TANKE / TENKENDE BEVEGELSE	34
- KUNSTNERENS KROPPSLIGE TILSTEDEVÆRELSE	36
AVSLUTNING	38
- TEKNISK FORANDRING	39
- MILJØMESSIG FORANDRING	40
- KONKLUSJON	41
ILLUSTRASJONSLISTE	43
ILLUSTRASJONER	45
LITTERATUR	54

Innledning

- *Tema og problemstilling*

Dette mastergradsprosjektet har som mål å revitalisere Emanuel Vigelands (1875–1948) kunstnerskap ved å analysere hans verk innenfor et fenomenologisk perspektiv. Vigelands hovedverk *Tomba Emanuelle*¹ (1926–1947), som også er kunstnerens museum og mausoleum, utgjør hovedelementet i dette essayets analyse. Et aspekt ved dette verket som ikke har blitt tematisert eller teoretisert tidligere i norsk kunsthistorie, er verkets atmosfæriske komponenter. *Tomba Emanuelle* består av elementer som aktiverer, spiller på og utfordrer både det romlige, visuelle, hørbare og taktile, og kan derfor betegnes som et gesamtkunstwerk/totalt kunstverk, det vil si et kunstverk som tar i bruk og kombinerer flere kunstformer til ett sammenhengende hele. I dette essayet vil jeg se nærmere på og teoretisere den fenomenologiske erfaringen en besøkende har i møte med verket, med særlig fokus på hvordan betrakterens kropp og persepsjon fungerer som en sentral formidler og medium i opplevelsen av og samspillet med verket. Jeg vil med andre ord analysere *Tomba Emanuelle* innenfor et fenomenologisk perspektiv, med fokus på verkets atmosfæriske komponenter.

Essayet er en forlengelse av utstillingsprosjektet «Fragmenter – Emanuel Vigeland i lys og mørke» som ble utarbeidet under praksis på Nasjonalmuseet høsten 2021. Arbeidet med den hypotetiske utstillingen resulterte i en prosjektrapport, og dette essayet kan sees som en teoretisk forlengelse og utfylling av denne. Den kan også tenkes som en mulig utstillingskatalog. Der utstillingen rettet fokus mot Vigelands fragmenterte ettermæle og viste frem et bredt utvalg av bruddstykker fra helt eller delvis ødelagte monumentalverk, anlegger dette essayet et fenomenologisk perspektiv på Vigelands livsverk *Tomba Emanuelle*. Siden dette stedsspesifikke totale kunstverket vanskelig lar seg formidle i utstillingssammenheng, vil essayet kunne supplere prosjektrapporten. Utstillingen og essayet kan dermed sees som en sammenhengende utforskning av de stedsspesifikke og atmosfæriske komponentene i Vigelands kunstnerskap, som med en fenomenologisk rød tråd fokuserer på de sanselige erfaringene i møte med hans verk. Særlig hans forhold til lys og mørke er en rød tråd gjennom prosjektet, som blir utfyllende behandlet teoretisk i dette essayet. Der utstillingen og

¹ Jeg bruker tittelen *Tomba Emanuelle* når jeg refererer til verket, siden dette var kunstnerens egen betegnelse på det ferdige totale verket, og dermed er en passende betegnelse på verkets totalitet. Flere skribenter har skrevet «*Tomba Emmanuelle*» med to m-er, men etter undersøkelser blant Vigelands egne nedtegnelser har jeg konkludert med «*Emanuelle*» med én m, siden det er dette han skriver selv.

prosjektrapporten tok for seg det stedsspesifikke som fragmentert, tar dette essayet for seg det stedsspesifikke verket Tomba Emanuelle som totalt gesamtkunstwerk.

Min hypotese er at Emanuel Vigelands Tomba Emanuelle gjør betrakterens sanseapparat til verkets sentrale formidlende medium, og at verket dermed med fordel kan analyseres innenfor et fenomenologisk perspektiv. De sanselige komponentene i verket utgjør en samlet atmosfære som er uløselig knyttet til verkets enkeltdeler. På denne måten er Tomba Emanuelle et gesamtkunstwerk, som formidler en helhetlig sanseopplevelse. Oppgavens problemstillinger blir dermed som følger: På hvilken måte kan Tomba Emanuelle sies å være et atmosfærisk gesamtkunstwerk/totalt kunstverk, og hvordan kan et fenomenologisk perspektiv belyse dette? Hvordan kan betrakterens sanselige erfaring og kroppslige deltagelse i verket Tomba Emanuelle sies å være meningsbærende for opplevelsen og formidlingen av verket? Dette vil jeg finne ut av ved å se på det jeg anser som de sentrale persepsjonskomponentene i verket hver for seg, for å bedre kunne se dem i relasjon til helheten.

- Avgrensning og oppbygging

Essayet er delt inn i kapitler som behandler de elementene jeg anser som sentrale komponenter i sanseopplevelsen av verket. Først vil jeg gjennomgå det teoretiske og metodiske rammeverket i prosjektet, ved å utdype forankringen i fenomenologien slik den formuleres av Maurice Merleau-Ponty (1908–1961). Deretter vil jeg gi en kort introduksjon til Vigelands kunstnerskap og hvordan dette ledet opp til Tomba Emanuelle. Jeg vil så beskrive verket og forsøke å sette ord på de atmosfæriske og sanselige opplevelsene som en besøkende møter. Begrunnet i fenomenologiens fokus på erfaring og dens deskriptive metode, ser jeg det som naturlig å ha dette som analysens empiriske fundament. Ut ifra denne beskrivelsen vil kapitlene ta for seg ulike sanselige elementer fra opplevelsen slik publikum møter dem. Her har jeg valgt ut tematikkene totalitet og atmosfære, mørke, lyd og proprioepsjon. Avslutningsvis vil jeg si noe om hvordan disse elementene har endret seg over tid, og hvordan miljømessige og tekniske endringer og utfordringer kan sies å påvirke selve meningsdannelsen i opplevelsen av verket.

Der hvor det er relevant vil jeg også trekke inn et par andre verk fra Vigelands kunstnerskap. Disse vil primært ha den funksjon å være sammenliknende, og fremheve eller problematisere aspekter ved Tomba Emanuelle. Her kommer jeg til å trekke inn generelle tendenser ved Vigelands glassmalerier, som sammenlikning til mausoleets belysning og hvordan denne former atmosfæren i verket. Jeg vil også trekke inn skisser til utformingen av

mausoleet, som på en mer abstrakt måte formidler Vigelands egne idéer om opplevelsen og fremtoningen av rommet som helhet.

Enkelte vil kanskje motsette seg denne tilnærmingen til et verk som ved første øyekast oser av en gjennomtenkt symbolsk fremtoning. Tomba Emanuelle og billedprogrammet *Vita* (1927–1947) har mangfoldige og interessante analysemuligheter, og det er ikke min hensikt å presentere den fenomenologiske lesningen som den eneste eller det mest sannferdige perspektivet på verket. *Vita* er et verk som blitt analysert ut ifra en rekke vinklinger, som for eksempel gudsbildet i billedprogrammet², seksualitetsperspektivet og Vigelands fremstillinger av erotikkens rolle i menneskets liv³, likhetstrekk og mulig påvirkning fra samtidige kunstnere som f.eks. storebroren Gustav Vigeland (1869–1943)⁴, Vigeland som monumentalkunstner⁵ og Vigelands psyke og mulige personlige begrunnelser for tilblivelsen av verket⁶, for å nevne noen. Vigelands plassering innenfor vitalismen som kunstnerisk tendens i mellomkrigstiden er også et område som kan utforskes mer i dybden i fremtiden. Særlig hadde en lesning av vitalismens forhold til menneskekroppen innenfor et fenomenologisk blikk vært interessant å utforske videre, men det er utenfor rammene til akkurat dette prosjektet.

Målet med mitt prosjekt er å tilby et perspektiv på Vigelands kunst som jeg anser som ubehandlet i den kunsthistoriske diskursen om kunstneren, og dermed tilby noe nytt i forskningsfeltet. Tomba Emanuelle som sanselig totalitet har ikke blitt analysert og diskutert utfyllende tidligere, mens billedprogrammet *Vita* er mer gjennomgående behandlet både i forhold til dets symbolikk og religiøse referanser, og som tendens i norsk og europeisk kunst, særlig i forbindelse med vitalismen. Mitt mål er å behandle verket som helhet, og dette vil selvsagt også inkludere motivene på veggflatene inne i rommet. Dette vil derimot ikke være hovedelementet i analysen, da jeg i oppgavens format har begrenset plass til å utføre denne, og ønsker å fokusere på verkets atmosfæriske komponenter.

Innenfor det metodiske rammeverket i fenomenologien kommer persepsjon alltid forut for tolkning, og særlig i sitt oppgjør med ikonografien insisterer fenomenologien på at kunstverket ikke er en kode som kan knekkes med den riktige nøkkel eller svar, men et kroppslig møte som oppstår mellom verk og betrakter. Den viktigste prioriteringen i mitt prosjekt er derfor slik Tomba Emanuelle aktiviserer betrakterens sanseapparat som helhet

² Maj-Brit Wadell, «"Everything Created by God Is Pure". The Image of God in Emanuel Vigeland's Programme of Art in His Tomba Emmanuelle in Oslo.»

³ Holger Koefoed, *Eros i norsk kunst 1880-1980-årene*. s. 85-99

⁴ Et gjennomgående element i de fleste analyser, se f.eks. Koefoed, Furnes, Wadell, Albrektsen

⁵ Lau Albrektsen, *Emanuel Vigelands monumentalkunst*.

⁶ Maj-Brit Wadell, «Tomba Emanuele: om bakgrunden till Emanuel Vigelands mausoleum i Oslo.»

gjennom arkitektoniske, atmosfæriske, lys- og lydbaserte virkemidler. Målet med prosjektet er å undersøke Tomba Emanuelle innenfor verkets egne rammer, og analysere hva som står igjen når dets historiske og ikonografiske tolkningsrammer løftes vekk.

- **Materiale - muligheter og begrensninger**

Når det gjelder samlingen til Emanuel Vigelands museum finnes det både unike muligheter og spesielle begrensninger, særlig hva gjelder tilgang og tilstand på materialet som finnes der. Museet drives av en privat stiftelse som forvalter og bevarer alt det etterlatte etter Vigeland, fra tusenvis av skisser og modeller til spisestoler og musikkinstrumenter. Kombinasjonen av det store omfanget av materiale i samlingen og stiftelsens begrensede midler, både hva gjelder arbeidskraft og økonomi, fører til at hoveddelen av samlingen hverken er katalogisert eller digitalisert.

En av utfordringene med dette er at det er vanskelig å få et komplett bilde av materialet som er tilgjengelig. Det er hverken mulig å bla seg kronologisk gjennom det digitalt eller fysisk, og hva som er mulig å lokalisere er i stor grad avhengig av hva tidligere forskere har sortert og merket i sitt arbeid i arkivet. Selv om vedkommende har referert til eller sitert fra noe av materialet, er det ikke konsekvent merket hvor det gitte materialet befinner seg eller hvordan det er merket eller registrert. Dette betyr at det er svært tidkrevende å gå gjennom nytt materiale, noe som innebærer at det blir en skjevfordeling i hva som blir viet oppmerksomhet og ikke av det som finnes i samlingen.

I mitt prosjekt har jeg både benyttet meg av noe av den katalogiseringen og sorteringen som er foretatt av Maj-Brit Wadell og Tone Klev Furnes, men jeg har også i enkelte tilfeller funnet ubehandlet og usortert materiale som ingen tidligere har sett på, i hvert fall ikke de siste 25 årene.⁷ Som en del av masterprosjektet i høst har jeg også bistått museet med digitalisering og katalogisering av fragmenter av Vigelands glassmalerier. Dette har både gitt meg inngående erfaring med denne typen materiale i samlingen, men også innsikt i hvordan arkivet generelt fungerer i dag, og hvilke utfordringer og muligheter det innebærer.

Å få tilgang til arkivene til en slik stiftelse, som er tydelig preget av å være forvalter av et arvestykke med få retningslinjer og ressurser når det gjelder hvordan samlingen skal organiseres, byr på helt unike muligheter hva gjelder tilgjengelighet og forskning. Her finnes ingen ventelister eller tillatelser man er nødt til å vente på for å komme inn og røre ved materialet selv. Jeg er svært takknemlig for hvor tett jeg har fått komme på Vigelands verk,

⁷ Bekreftet av daglig leder Kjartan Hauglid, som selv har jobbet med og hatt ansvar for arkivet siden 1999.

skisser, prosesser og skriverier, noe som har bidratt til både inspirasjon og fascinasjon underveis i prosjektet.

Metode / teori

- **Maurice Merleau-Ponty**

I dette essayet arbeider jeg ut ifra et fenomenologisk perspektiv slik det formuleres av Maurice Merleau-Ponty, med fokus på hans hovedverk *Phenomenologie de la perception* (*Phenomenology of Perception*) fra 1945. Den fenomenologiske metoden går ut på å beskrive fremfor å forklare eller analysere, og jeg vil derfor basere analysen på en grundig beskrivelse av verket slik jeg opplever det.⁸ Denne deskriptive metoden har som formål å rendyrke menneskets sanselige tilknytning til verden, og den fokuserer på hvordan dette er et nødvendig springbrett for videre kunnskap om verden. I den fenomenologiske metoden vies det særlig oppmerksomhet til nettopp denne delen av kunnskapsprosessen, og det legges vekt på at det er her selve nøkkelen til forståelse ligger, og ikke bak en fortolkningsmur.

I fenomenologisk teori er det kroppens levde, pre-refleksive erfaring av verden som står sentralt.⁹ Når det gjelder det å skille mellom et teoretisk og metodisk rammeverk for et prosjekt inntar fenomenologien en mellomposisjon, hvor disse kategoriene glir mer over i hverandre. Martin Heidegger (1889–1976), en av fenomenologiens store navn, skriver at fenomenologien antyder et metodisk konsept som ikke er ute etter objektets «hva» men dets «hvordan».¹⁰ Dette er også bærende for forskningen i seg selv. Som filosofisk grunnlag er fenomenologien gjennomgripende i alle relasjoner som angår det utforskende subjektet og objektet, da hele idéen bak den fenomenologiske filosofien er at et skille mellom disse er oppkonstruert. Det er også sentralt at dette møtet ikke er en passiv mottagelse fra subjektets side, men en aktiv relasjon.¹¹

Merleau-Pontys filosofiske prosjekt, som særlig kommer til uttrykk i *Phenomenology of Perception*, er å finne tilbake til persepsjon og erfaring som meningsbærende, etter at filosofer som René Descartes (1596–1650) definerte sanselig erfaring som intet mer enn den forvirrende begynnelsen på vitenskapelig kunnskap.¹² For Merleau-Ponty er det kroppen som sansende organisme som er grunnlaget for menneskets kunnskap om verden, og det er

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*. s. IX

⁹ Adrienne Dengerink Chaplin, «Phenomenology,» i *The Routledge companion to aesthetics*, s. 159

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid. s. 166

¹² Maurice Merleau-Ponty og Thomas Baldwin, *The world of perception*. s. 34

gjennom vår perseptive relasjon til omgivelsene at vi bygger og tilegner oss all kunnskap. Han så det som et problem at vitenskapen forholder seg til omgivelsene som om de var uavhengige av vår kroppslige tilstedeværelse i den. I fenomenologien er dette en umulig distinksjon, fordi det skaper en illusjon om at verden er noe vi kan begripe utelukkende med intellektet.

Særlig i sitt essay *Eye and Mind* (1964) behandler Merleau-Ponty kunst som et springbrett for og eksempel på det fenomenologiske prosjekt, og da særlig kunsten til Paul Cézanne (1839–1906). For Merleau-Ponty er Cézannes kunst et perfekt eksempel på hvordan persepsjon fungerer, hvordan det ikke kan formidles alene gjennom geometriske systemer og vitenskapelige teorier, men heller eksemplifiseres gjennom blikket som en flytende, taktil interaksjon med objektene som hele tiden er i konstant endring. Cézannes bilder tematiserer i følge Merleau-Ponty persepsjon i seg selv, og skildrer en direkte relasjon mellom kunstner og virkelighet. På den måten blir kunsten en mulighet for mennesket til å tematisere persepsjon som sådan, og rendyrke vår væren i verden. Dette gjelder selvsagt ikke kun Cézannes verk, men er gjennomgripende i all kunstnerisk formidling, som altså formidler selve persepsjonen i seg selv.

Merleau-Pontys beskrivelser av Cézannes verk er et eksempel på hvordan kunsten kan hjelpe oss å forstå det fenomenologiske prosjektet, samtidig som et fenomenologisk blikk åpner kunstverket for oss. For Merleau-Ponty er det kun gjennom å rendyrke persepsjonen at man kan møte og forstå et kunstverk. Et kunstverk er, som andre ting, en kropp hvor mening ikke er gitt eller løsrevet fra denne, men bundet i all sin kjøttfullhet til denne kroppens komponenter.¹³ Verket, som alle ting, kan derfor ikke analyseres eller vitenskapeliggjøres utenfor dette. Vår relasjon til verden, og dermed også kunsten, er bundet til og springer ut fra kroppens persepsjon. Et maleri skal ikke forstås som anekdote, men som en billedlig hendelse, ikke en imitasjon av virkeligheten, men som en virkelighet i seg selv.¹⁴ Selv når en kunstner forholder seg til utenforstående objekter i sitt arbeid er ikke formålet å fremkalle selve objektet, men å skape en hendelse som er tilstrekkelig og fullkommen i seg selv. Form og innhold er dermed ikke aspekter som kan skilles fra hverandre. På flere steder i tekstene sine går Merleau-Ponty så langt som å sammenlikne kunsten og kroppen som konsept som sådan. På samme måte som det ikke er noen bakenforliggende mening eller kausalitet bak et kunstverk, er kroppens gester og liv heller ikke meningsbærende utover seg selv.¹⁵ Det er

¹³ Ibid. s. 70-71

¹⁴ Ibid. s. 71

¹⁵ Dengerink Chaplin, «Phenomenology,», s. 168

denne tydelige sammenhengen mellom fenomenologi og kunst hos Merleau-Ponty som gjør at jeg anser hans teori som mest relevante for mitt prosjekt.

Denne metoden for å møte kunst var nokså radikal da den ble utarbeidet på starten av 1900-tallet. Den kom for alvor inn i kunstfeltet på sekstitallet, da Merleau-Pontys *Phenomenology of Perception* ble som en bibel for den nye bølgen av minimalister, som følge av verkets engelske oversettelse.¹⁶ I den modernistiske kunstdiskursen er det ikke kun betrakterens eller kunstnerens kropp som tematiseres, kunstverket som kropp i seg selv blir viktig for å forstå den nye bølgen av abstraksjon i kunsten. Mediets betydning og kroppsliggjøring av seg selv blir en viktig nøkkel til å snakke om den nye bølgen av minimalistiske former og uttrykk, som de tidligere diskursene omkring fortolkning av kunst mister munn og mæle i møte med. Fenomenologiens insistering på den pre-objektive erfaringen og meningsdannelsen i menneskets relasjon til omgivelsene ga støtte og inspirasjon til den nye bølgen av abstraksjon i kunsten. Med syttitallets performance- og kroppskunst blir den kroppslige sammenhengen mellom verk, kunstner og publikum også enda tydeligere flyttet fra det symbolske og metaforiske til det helt konkrete og kjøttlige.¹⁷ Det er tydelig at de nye kunstformene forutsetter og krever et annet blikk på forholdet mellom form og innhold, og her blir fenomenologiske idéer svært innflytelsesrike.

Tomba Emanuelle sto ferdig rett før Merleau-Ponty utviklet sine idéer om fenomenologi. Som nevnt er den filosofiske retningen i kunsthistorisk diskurs oftest knyttet til modernismen og dens etterfølgere, men med min analyse av Vigelands livsverk ønsker jeg å anvende det fenomenologiske blikket på et analyseobjekt som rent tidsmessig, og særlig stilmessig, er utenfor retningens samtidighet. Hvilken kroppslig situasjon og atmosfære skaper og er Tomba Emanuelle? Hva gjenstår når vi ikke kun ser på den ruvende røde teglsteinsbygningen som et hemmelig rom fylt med symboltunge erotiske bilder, men som en hendelse, et møte eller en orkestret situasjon vi som betraktere inngår i, nærmest som en symbiotisk oppslukning?

¹⁶ Hal Foster et al., *Art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism*. s. 427

¹⁷ Ibid. s. 649

Introduksjon til Vigeland og tidligere forskning

Emanuel August Vigeland ble født i Mandal i 1875. Han hadde en turbulent oppvekst, som følge av sin fars utvikling fra strengt religiøs svovelpredikant til alkoholisert og voldelig.¹⁸ Løsningen for familien ble å flytte til morfaren på Vigeland, noe som ble en idyllisk og rolig periode i familiens liv. Det var sterke håndverkstradisjoner i familien, og både den eldre broren Gustav og Emanuel valgte en kreativ vei i livet. Tross Sørlandets dominerende pietisme og farens truende prekener, endte Emanuel Vigeland opp med en sterk tro som utfordret konvensjoner om det syndige, noe *Vita* er et tydelig eksempel på.

På starten av 1900-tallet flyttet Emanuel Vigeland til Slemdal i Oslo med sin kone malerinnen Valborg Kristine Madsen (1879–1951), og paret fikk etterhvert tre barn. Mellom Emanuel og broren Gustav var det nesten ingen kontakt etter 1902, året Emanuel holdt sin første utstilling i Oslo, da kritikk og uenighet om plagiat og kopiering skapte splid mellom de to.¹⁹ Spekulasjoner om likheter, inspirasjoner og plagiater i kunsten til de to brødrene har blitt en populær diskusjon, noe som særlig har gått ut over Emanuel Vigelands ettermæle. Den suksessrike storebroren har satt tydelig preg på hjemlandet og hovedstaden, noe som fører til at mange nordmenn ser på Emanuels kunstnerskap gjennom en «Gustaviansk» brille. Dette er ikke uten grunn, da det er mange tydelige likheter i både formspråk og tematikk i kunstnerskapene til de to brødrene. Likevel har dette en skyggeside, nemlig at Emanuel Vigelands kunstnerskap har fått en noe ensformig behandling i norsk kunsthistorie. En viktig motivasjonen bak mitt prosjekt er å tilby et perspektiv som studerer hans livsverk uten å trekke paralleller til storebroren, men ser på kunstverket som en unik helhet.

Emanuel Vigeland ble i sin samtid mest kjent for sitt arbeid innen kirkekunst, og han har satt sitt preg på kirkeutsmykninger i Norge og Norden som en betydningsfull pioner. Han kan sies å ha brakt freskomaleriet til Norge etter sin læretid i København (1894–1897) og arbeid med «Borgertrappen» i Københavns rådhus (1904–1905).²⁰ Han etablerte seg spesielt innen feltet via utsmykningen av Vålerengen kirke (1906–1909). Han spesialiserte seg senere innen glassmaleri, og han har fått æren for å gjeninnføre det tradisjonelle håndverket i moderne tid i Norge. Da han startet byggingen av det som skulle bli Tomba Emanuelle i 1926, var han godt etablert som kirkekunstner. Særlig i nabolandet Sverige var han godt likt i geistlige miljøer, noe som førte til at han fikk oppdraget om å lage glassmalerier til

¹⁸ Tone Klev Furnes, *Emanuel Vigeland : Vita*. s. 23

¹⁹ Magne Kortner, *Kirkekunstneren Emanuel Vigeland : Borgestad kirke - Gjerpen kirke*. s. 11

²⁰ Furnes, *Emanuel Vigeland : Vita*. s. 57

Oscarskyrkan i Stockholm (1919–1922), som står som hans mest omfattende og betydningsfulle arbeid i glassmaleri den dag i dag.

Hva gjelder forskning på Vigelands liv og virke, så ble den første korte biografiske beretningen skrevet av Fredrik Tybring (1873–1966) i 1935. Videre har Lau Albrektsen (f. 1947) gjort en omfattende kartlegging av Vigelands monumentalarbeider i sin magistergradsavhandling fra 1976. Den svenske kunsthistorikeren Maj-Brit Wadell (f. 1931) har behandlet Vigelands kunstnerskap i omlag fire tiår. Hun er den eneste som med et bredt nedslagsfelt har analysert og kontekstualisert kunstnerens liv og verk over lengre tid. Hun skrev om Vigeland første gang i 1986, i artikkelen «Tomba Emanuelle: om bakgrunden till Emanuel Vigelands mausoleum i Oslo». Her skriver hun kort om mausoleets tilblivelse, prosess og utvikling, med fokus på hvordan Vigelands oppvekst og personlighet kan sees i sammenheng med idéen om et museum og mausoleum.²¹ Wadells tilnærming til Vigelands kunst er skrevet fra et psykoanalytisk perspektiv, hvor særlig kunstnerens farsfigur står sentralt. Videre har kunsthistoriker Tone Klev Furnes (f. 1964) gjort et grundig biografisk arbeid med boka *Vita* fra 2013.

Jeg ønsker derfor ikke å forholde meg til Tomba Emanuelle som et symptom i Vigelands liv, ei heller forsøke å avdekke skjulte sannheter hva angår motiver, motivasjoner og ideologi hos kunstneren. Mitt fokus ligger på verket slik man møter det, og på hvilken måte det spiller på og interagerer med betrakterens sanseapparat. Etter min mening er det en litt for dominerende tendens i kunsthistorieskrivningen om Emanuel Vigeland at spekulasjoner rundt hans personlige liv og historie har fått så stor plass. Som jeg har gjort rede for over ønsker jeg i mitt prosjekt ikke å legge til rette for en skattejakt for å avdekke kunstnerens opprinnelige ambisjoner, tanker og følelser, men å diskutere verket i seg selv, ut ifra min egen opplevelse av det. Metodisk sett er en fenomenologisk analyse primært deskriptiv, og unngår kausale antagelser.

- ***Historien om Tomba Emanuelle***

Emanuel Vigeland startet arbeidet med det som skulle bli hans museum og mausoleum i 1926. Opprinnelig refererte han til det nye bygget på sin tomt på Slemndal som «det store atelier», og formålet med prosjektet var å skape et sted som både kunne fungere som atelier mens han levde, og bli stående som et museum etter hans død.²² Hele bygget er designet av Vigeland

²¹ Wadell, «Tomba Emanuelle: om bakgrunden till Emanuel Vigelands mausoleum i Oslo,».

²² Furnes, *Emanuel Vigeland : Vita*. s. 148

selv, og troner frem som en kirkelignende bygning i rød teglstein som skiller seg fra de andre lyse villaene i Grimelundsveien (ill. 1). Han hadde arbeidet med denne idéen siden århundreskiftet, noe den voksende dominansen av erotiske motiver i hans skisser og tegninger fra denne tiden tyder på.²³ Det monumentale verket gjennom flere omfattende endringer underveis i prosessen, både hva gjelder den kunstneriske og arkitektoniske funksjonen og virkningen. Om kjernen bak idéen om Tomba Emanuelle skriver Vigeland: «Gud krævet det. Jeg var hans redskap.»²⁴

Vigelands opprinnelige plan for byggets utforming var en fondvegg heldekket i et freskomaleri ved navn *Vita*, og med oljemalerier og skulpturer utstilt langs de resterende veggene. Rommets eneste vinduer var på denne tiden fire vertikale vinduer i klart glass plassert over inngangspartiet. På høyre side av rommet fantes en dør inn til et arbeidsrom, hvor Vigeland både hadde kontor og jobbet med glassmalerier.

På et tidspunkt i perioden Vigeland arbeidet med sitt «store atelier»/museum endret planene seg derimot ganske drastisk. Den første endringen var utvidelsen av billedprogrammet i *Vita*, som nå skulle strekke seg over alle veggens 800kvm flate. Det store atelieret beveger seg dermed mot et gesamtkunstwerk (totalt kunstverk), som også skulle bli det endelige hvilestedet for kunstneren selv. Man vet ikke nøyaktig når idéen om mausoleet kom, men da Vigeland besluttet å mure igjen rommets vinduer, ble *Vita* et kunstverk som kun synliggjøres av den sparsommelige elektriske belysningen innenfra (ill. 2).²⁵ Det er på dette tidspunktet at nisjen over inngangsdøren kommer til, og urnen – en rullestein som Vigeland allerede hadde bestemt at skulle huse hans aske – skulle plasseres i denne. Man kan si at livsverket Tomba Emanuelle ble komplett da Vigeland døde i 1948, og hans aske ble plassert i den utvalgte urnen i det som nå var hans mausoleum (ill. 4).

Billedprogrammet i *Vita* behandler, som tittelen tilsier, livet. Vigeland var interessert i å undersøke og formidle livets store spørsmål, noe over 6000 skisser med motiver fra menneskets mange livsfaser vitner om.²⁶ Tone Klev Furnes peker blant annet på villaer i Pompeii som en mulig inspirasjonskilde bak det erotiske fokuset på sammenhengen mellom liv og død i *Vita*, da Vigeland uttrykte begeistring for disse under sine studiereiser.²⁷ Hun trekker også frem Francisco de Goyas (1746–1828) utsmykning av San Antonio de la Florida i Madrid som en mulig inspirasjonskilde. Her er kunstnerens grav også plassert i kirken.

²³ Ibid. s. 147

²⁴ Ibid. s. 150

²⁵ Wadell, «Tomba Emanuele: om bakgrunden till Emanuel Vigelands mausoleum i Oslo,». s. 35

²⁶ Furnes, *Emanuel Vigeland : Vita*. s. 144

²⁷ Ibid. s. 148-149

Det finnes i tillegg mange grunner til å se mer lokalt etter mulige inspirasjonskilder Vigeland kan ha hatt et forhold til, både hva gjelder tid og geografi. I mellomkrigstiden i Norge, og i Skandinavia forøvrig, oppsto en filosofisk og kunstnerisk trend som orienterte seg rundt menneskets iboende kraft og sjel som del av naturen.²⁸ Den sterke og sunne kroppen ble et viktig symbol i kunsten, og samtidige kunstnere som Edvard Munch (1863–1944) og Gustav Vigeland har blitt stående som kjente ambassadører for nettopp dette uttrykket. Solen som livgiver og urkraft får en sentral rolle, og Munchs bilder fra denne tiden viser ofte nakne menn med sterke kropper som bader i solen. Vanlige metaforer og tematikker i stilretningen er ofte knyttet til seksualmoral, noe *Vita* står som et tydelig eksempel på.²⁹

Emanuel Vigeland kan også sies å være en av landets viktigste vitalister, selv om han vanligvis blir plassert innen en mer geistlig kontekst med sine kirkeutsmykninger. Tittelen på livsverket *Vita* gir et pek til hvor sterk denne inspirasjonen sitter i Tomba Emanuelles billedprogram. Den flommende solen vi kjenner fra Munchs billedunivers er derimot nok så fraværende her inne, og kroppene tumler heller rundt i et mørkt univers. I kapittelet «Mørke» vil jeg komme tilbake til denne påfallende kontrasten.

Motivenes erotiske karakter kan fremdeles vekke reaksjoner hos besøkende i dag, og da Vigeland utarbeidet idéen på 1920-tallet kan det tyde på at han fikk flere reaksjoner. I en skissebok fra 1931 skriver han følgende:

«Man benegtes berettigelsen av å fremstille i freskobilleder det man selv ikke for nogen pris vil gi avkald på.[...] Når mennesker vakler seg ut av sin tillærte og forkastelige opfatning av det menneskelige vil det store bli stort, og det ubetydelige sat på den plads det hører hjemme. Men det blir lenge til.» (Emanuel Vigeland, 1931)³⁰

I siste setning antyder Vigeland at folk i samtiden ikke er klare for å møte tematikken i kunstverket hans. Han legger også til en oppfordring (som riktignok ikke ble noe av) om at hans mausoleum derfor må låses i 75 år, og at først da bør enkelte kunne slippe inn. Dette forteller både noe om Vigelands ambisjoner og mer bombastiske tanker om egen originalitet, men også om en underliggende usikkerhet og ønske om å ikke bli kritisert av sine samtidige. Mengden av føringer og notater han etterlot seg om hvordan museet skulle driftes etter hans bortgang, illustrerer dette kontrollbehovet. Han ønsket en spesifikk regi på sitt livsverk og siste hvilested. Men hvordan utarter denne regien seg i dag?

²⁸ Karen E. Lerheim og Ingebjørg Ydstie, *Livskraft : vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*. s. 14-15

²⁹ Ibid. s. 15

³⁰ Emanuel Vigelands skissebok. EVM00031

Et besøk i Tomba Emanuelle

Jeg er nødt til å manøvrere og finne frem i et ukjent boligområde når jeg skal frem til Emanuel Vigelands museum og mausoleum. Det er få kollektivforbindelser i Oslo som tar meg dit, og de går ikke så ofte heller. Går jeg av på Slemdal T-banestasjon for eksempel, ville jeg kanskje lett etter et skilt eller veibeskrivelse for å finne frem til destinasjonen, men det finnes ingen av delene. For å komme til Grimelundsveien 8 er jeg nødt til å traske innover og innover i boligstrøket på toppen av Slemdal, hvor det finnes enorme villaer med låste porter og bjeffende fuglehunder. Innover avstikkeren som er Grimelundsveien stikker det opp et uvanlig syn i gata: et ruvende kirkelignende bygg i rød teglstein, med en forgylt engel som stikker opp på toppen av taket. Først her møter jeg et nylakkert treskilt med inskripsjonen «Emanuel Vigeland museum – Åpningstid søndag kl 12–16».

Døra som møter meg først er rundt 1,5 meter på det høyeste, og den er tung og massiv. Det er en tredør med en front av erodert bronse, som viser en mann og en kvinne stående på kne som holder et barn opp mellom seg. Døras håndtak er et detaljert lite ormebol, som viser flere små slanger slynget sammen i en ball. Når jeg har bøyd meg gjennom døra, befinner jeg meg i et lunt hvitmalt rom. Rett fremfor meg er det en enda mindre dør, også denne utsmykket med en mann- og kvinneskikkelse, i hva som synes å være tre stadier av livet eller skapelsen. Over døra står en inskripsjon; «*Quicquid Deus creavit purum est*». Spør jeg en av de to museumsvaktene som sitter bak en disk i det ene hjørnet av rommet, får jeg vite at inskripsjonen betyr «Alt hva Gud har skapt er rent». På hver side av teksten er det en smijernslampe, som ligner intrikate forbundne tornegrener. Også på denne døra er håndtaket to slangelignende vesener omslynget i hverandre. Når jeg tar i det og presser det ned, glir den lille døra opp med et hult klikk etterfulgt av et tomt sus. Lukten som streifer meg minner om et gammelt loft, en gjenkjennelig lukt av mur og fukt. Idet jeg bøyer kroppen og går over terskelen, skjønner jeg at rommet innenfor ikke bare er nærmest helt mørkt, men også enormt stort.

Når jeg manøvrerer meg inn i rommet over det svarte steingulvet og samtidig forsøker å lukke døra igjen bak meg, går den igjen med et drønn som nærmest skyver meg inn i rommet. Når lyden vedvarer og svever i rommet i flere sekunder, skjønner jeg at rommet bærer en voldsom klang. Lyden av skoene mine som treffer gulvet og klærne mine som stryker mot hverandre blir et uunngåelig lydspor for min tilstedeværelse i rommet. Når jeg løfter blikket og ser rundt meg, blir jeg klar over at dette enorme rommet er fullstendig dekket i bilder, som jeg kan skimte at domineres av nakne menneskekropper.

Det er lamper i rommet som lyser opp deler av veggene. Det er også tre stålampere i

midten av rommet som bidrar beskjedent til belysningen. Mellom dem er det plassert flere trestoler med ryggene mot hverandre i to rekker, som vender mot de to langsiden av rommet. Jeg skimter så vidt at det er finnes noen former i hvert av rommets fire hjørner, men på dette tidspunktet er det umulig for meg å se hva de forestiller, om de beveger seg eller er statiske. Det er ingen føringer på hvor jeg skal gå først eller hvilken vei jeg skal bevege meg rundt i rommet, men den venstre veggen virker lysere og lettere å se i begynnelsen, så jeg trekkes ditover. Ved sentrum av denne veggen står en kvinne på kne på en eldre kvinnes rygg, og hun løfter et barn opp over seg. Hun befinner seg i midten av et mylder av spedbarn, som kastes mot henne av en mengde andre kvinner. Hele formasjonen danner et sirkulært midtpunkt på veggen. Rundt dette ser jeg flere og flere kvinner, som med et smil om munnen leker med og bærer på, koser med og løfter rundt på et mylder av barn.

Jeg beveger meg mot den borterste kortveggen. Her er bevegelsen i de myldrende kroppene annerledes, det er flere av dem og bevegelsene er mindre lystbetonte. Øverst på veggen, som om det var et mål eller et overbærende symbol, kan jeg skimte en mannsskikkelse som løfter noe opp foran en glorie av lys. Det er ikke lett å se hva det er han løfter på, men etter hvert ser det ut til å være to bittesmå barn. Foran føttene på denne mannen ligger det en kvinne, som nokså livløs ser ut til å være moren til disse barna. Den veldige og kaotiske massen med nakne kroppar under denne scenen ser ikke ut til å vite om de beveger seg opp eller ned, her er det både menn i alle aldre i en tilsynelatende kamp mot hverandre, kvinner som slynges inn og ut av masser med mennesker, og et i det hele tatt utrivelig kaos.

Når jeg nå snur meg rundt igjen og ser meg rundt i rommet på nytt, blir jeg overrasket av hvor mye tydeligere bildene nå fremstår. Øynene har vent seg til den dunkle belysningen, og jeg ser mer nå enn hva jeg gjorde i starten. Jeg fortsetter å bevege meg langs med veggene og er nå ved den høyre langsiden av rommet. Her er det ikke like lett å se hva som foregår, i hvert fall ikke i forhold til den lysere venstreveggen. Det slår meg ganske raskt at det mørke og tilsynelatende meningsløse stemningen av kaos er til stede også her, og det ser ut til å være tvil om kroppene som her er omslynget hverandre elsker eller slåss. Her og der dukker det også opp skjeletter, som enten er aktive deltagere i scenen og løfter på spedbarn, eller de ligger strødd under de elskende parene, som et underlag. På denne veggen er det ikke en tydelig bevegelse som på de andre, det er mer fragmenterte scener som glir over i hverandre.

Jeg er kommet til den siste, eller egentlig den første, veggen. Her er den lille døra hvor jeg kom inn innrammet av det jeg først skimter som flammende rødt hår og kvinnekropper. Når jeg går nærmere ser jeg at det også er menn tilstede, men de er i slåsskamp, mens kvinnene svever rundt dem som en krans. Over døra ser jeg nå at det er plassert en stein inne i

en nisje i veggen. Denne er opplyst, inskripsjonen sier «Emanuel Vigeland» i håndskrevet løkkeskrift, og jeg skjønner at dette er kunstnerens levninger. Over urnen ligger et skjelettpar, som for evig er frosset i en liggende horisontal elskovsposisjon. Som en sky som stiger opp fra disse strømmer hundrevis av små spøkelsesaktige spedbarn eller fostre.

Når jeg går ut av den samme lille døren jeg kom inn, er det som suset fra rommet brått stilner idet jeg lukker døren bak meg, og jeg er ikke lenger en del av rommet. Øynene blendes av det opplyste lille forrommet, og det er som å våkne fra en drøm. Jeg har ikke vært på museum og kikket på verk på en vegg, men jeg har vært et *sted*. Når døren igjen står lukket bak meg begynner jeg nesten å tvile på hva jeg har opplevd. For å komme helt ut må jeg hale og dra i den tunge utgangsdøra, det er som om stedet ikke vil gi slipp på meg.

Totalitet og atmosfære

For meg har besøket i Tomba Emanuelle vært en total opplevelse, og skal jeg fortelle om den klarer jeg ikke skille de ulike komponentene fra hverandre. Denne opplevelsen forteller meg at jeg må tilnærme meg verket som nettopp det; et sted, en hendelse, en opplevelse. Det er denne totaliteten jeg vil utforske nærmere ved å anvende begrepet *gesamtkunstwerk*. I dette kapitlet vil jeg først kontekstualisere begrepet ut ifra konteksten det først ble brukt, samt mulige fortolkninger av selve ordets etymologi. Jeg anser dette som viktig for å forstå kjernen av hvilken verden av verk Tomba Emanuelle befinner seg i, og for å trekke linjer i kunsthistorien. Deretter vil jeg trekke en linje mellom *gesamtkunstwerk* og Gernot Böhmes atmosfærebegrep, som jeg ser som en forlengelse innenfor samme begrepsverden.

- *Det totale kunstverket*

Begrepet *gesamtkunstwerk*, oversatt til engelsk som «the total work of art» eller «det totale kunstverk» på norsk, begynner som regel sin historie hos den tyske komponisten Richard Wagner (1813–1883). I Wagners essay *The Art-Work of the Future* (1849), hvor han skriver om *gesamtkunstwerk* og dets potensiale, er han opptatt av *gesamtkunstwerk* som samlende kollektiv opplevelse. Målet for denne «fremtidens kunst» er å skape en fullstendig sammensmeltende kollektiv helhet, hvor utøver, scene og publikums visuelle og auditive engasjement i verket smelter sammen til en helhet.

I kjernen av *gesamtkunstwerk* er syntesen, og det er foreningen av de enkelte delene

som er essensiell.³¹ Ikke av totaliteten av alle eksisterende kunstformer eller medier, men av de som av kunstneren har blitt sett på som irreducerbare i sin relasjon til hverandre. Samtidig er det syntetiske prosjektets mål å overskride summen av sine deler. Det som er totalt i det tyske uttrykket *gesamtkunstwerk* er nettopp denne sammensetningen av ulike deler som til sammen overskrider sammensetningen og dens grenser.³²

*Gesamtkunstwerk*et utgjør en estetisk aspirasjon mot det grenseløse, det vil være mer enn både kunst og verk, sprengte seg ut over sjangeren, rømte fra rammer og noen ganger selve materialiteten og jordligheten selv.³³ Det er estetisk i ordets eldste forstand, altså en sanseverden, som engasjerer og angår så mange av våre sanser som mulig. Wagners idé om *gesamtkunstwerk*et var en visjon om eliminasjonen av skillet mellom kunstformene (musikk, billedkunst, litteratur etc.), og et forsvar for en sammensmeltning av disse i ett samlet narrativt uttrykk.³⁴ Wagners egne ord virker kanskje i overkant bombastiske, men det interessante å få med seg i denne sammenheng er betoningen av hvordan verket transcenderer summen av sine enkeltdeler, og at betrakteren er tenkt som en integrert del av denne totaliteten fra begrepets opprinnelse.

Første komponent av det sammensatte ordet *gesamtkunstwerk* blir oftest oversatt til å bety «total», men det kan også forstås som «kollektiv» eller «kommunal».³⁵ Denne forståelsen av begrepet tydeliggjør et aspekt som jeg anser som særlig relevant i *Tomba Emanuelle*, og som jeg ønsker å se nærmere på. I *Tomba Emanuelle* inkluderes og innlemmes betrakteren i verkets performativitet og utgjør en sentral komponent i kunstverket som et totalt - eller snarere *kollektivt* - kunstverk, som en del av verkets utforming og formidling. I *gesamtkunstwerk*et *Tomba Emanuelle* er den besøkende et integrert medium i sammensmeltningen av enkeltdeler, og aktiverer flere av de andre sanselige virkemidlene med sin tilstedeværelse. Nattesynet som aktiveres ved tidens hjelp, klangen av fottrinn og hver minste bevegelse, og bevegelsesmønstrene i motivene som skapes på nytt for hver nye besøkendes blick lager nye sammensetninger og narrativ. Dette er aspekter som jeg vil gå nærmere inn på i de enkelte kapitlene.

Samtidig kan man også kontrastere dette ved å si at *Tomba Emanuelle* skaper en introvert opplevelse som isolerer den besøkende fra resten av verden i en mørk hule, hvor et

³¹ Anke Finger og Danielle Follett, *The Aesthetics of the total artwork : on borders and fragments*. s. 31

³² Ibid. s. 32

³³ Ibid. s. 4

³⁴ Ibid. s. 157

³⁵ David Michael Imhoof, Margaret Eleanor Menninger, og Anthony J. Steinhoff, *The total work of art : foundations, articulations, inspirations*. s. 4

overveldende eksistensialistisk syn på menneskeheten bombarderer sansene. Som i fødsel og død er den besøkende alene i Tomba Emanuelle. Begge disse tolkningene kan etter min mening sameksistere. Skiftende omstendigheter som vær og humør kan eksempelvis forme opplevelsen betraktelig, og avgjøre hvilken ende av denne skalaen den besøkende befinner seg på. Alt dette inngår i det fenomenologisk skiftende og ubestemte ved verket, som er med på å gjøre det til et kollektivt kunstverk.

- **Gernot Böhme om atmosfære**

Atmosfære-begrepet kan komme inn og hjelpe oss med å sette ord på syntesen som oppstår i gesamtkunstwerkets opphøyde og nærmest transcendentale sammensatte kunstopplevelse. Sammensetningen av sanseintrykk har evnen til å skape emosjonelle og ladede rom som ikke nødvendigvis kan analyseres i en årsak-virkning rekke tilbake til de spesifikke komponentene. Det er gesamtkunstwerkets kollektivitet og samstemthet som gir opplevelsen av en bestemt atmosfære i verket. Den tyske kunstteoretikeren Gernot Böhme (1937–2022) skriver om hvordan en atmosfære ikke er et objekt i seg selv, men en sum av sanseintrykk som oppstår i møte med subjektet.³⁶ Ordet stammer fra meteorologien, men den etymologiske betydningen tar utgangspunkt i menneskekroppen. «Atmos» betyr utpust (exhale), og atmosfære er altså territoriet eller sfæren av et utpust.³⁷

Böhme beskriver hvordan atmosfærer ontologisk sett er ubestemte. Vi er ikke sikre på om de skal tilskrives objektene og omgivelsene de springer ut fra, eller subjektene som opplever dem.³⁸ Atmosfære er et begrep som ofte brukes i estetiske diskurser særlig når andre ord og beskrivelser ikke strekker til, for å beskrive følelser og omstendigheter rundt kunstverk som er vanskeligere å sette ord på. Denne hyppige, men nokså innholdsløse, bruken av begrepet vitner om at det beskriver noe estetisk relevant som man fremdeles gjenstår å utarbeide som konsept. Atmosfærer kan kun konseptualiseres hvis det tas utgangspunkt i de særegne måtene de fungerer som formidlere mellom subjekt og objekt, skriver Böhme.³⁹ Han definerer begrepet slik: atmosfærer er det som medierer objektive faktorer i omgivelsene med menneskets kroppslige sansning.

Atmosfærer, og atmosfærebegrepet, har som Böhme beskriver noe grunnleggende irrasjonalt ved seg. De nevnes ofte som selvfølgelige bemerkninger om steder, objekter,

³⁶ Gernot Böhme, *The aesthetics of atmospheres.*, s. 2

³⁷ Tonino Griffero, *Atmospheres : aesthetics of emotional spaces.* s. 1

³⁸ Böhme, *The aesthetics of atmospheres.* s. 11

³⁹ *Ibid.* s. 12

landskap eller omgivelser, men like fullt er de grunnleggende subjektive. For å si noe om dem er man nødt til å personlig eksponere seg for og oppleve dem, og uten det sansende subjektet er de ingenting. Likevel opplever subjektet dem som noe «der ute» som kan overvelde, omslutte eller tiltrekke oss.⁴⁰ Så er atmosfærene likevel noe objektivt «der ute»? Eller er de utelukkende en forestilling i subjektet? Atmosfærer er et mellomliggende fenomen, altså noe som eksisterer mellom subjektet og objektet.

For å historisk kontekstualisere atmosfære-begrepet går Böhme tilbake til Platon og hans diskusjoner om kunst. I dialogen *Sofisten* tegner Platon et skille mellom det han kaller *eikastike techne* og *phantastike techne* innenfor den skapende kunsten.⁴¹ *Eikastike techne* innebærer en streng imitasjon av en modell eller objekt, og har som formål å på mest mulig nøyaktig vis etterligne et objekt fra virkeligheten. *Phantastike techne* tillater seg derimot å avvike fra modellen. Denne metoden tar subjektets posisjonering og synsvinkel med i betraktningen, og etterstreber at den skal observere verket mest mulig «korrekt». Platons utgangspunkt for denne kategoriseringen er skulptur og arkitektur fra sin egen tid. For eksempel kunne en veldig høy skulptur utformes med et hode som var større enn det som var anatomisk korrekt, slik at den fra betrakterens synspunkt fremstår riktig proporsjonert.

Selv om Platon ikke snakker om atmosfærer i denne sammenhengen, er det likevel interessant å bemerke seg distinksjonen mellom de to begrepene; at kunstneren ikke alltid nødvendigvis ser på produksjonen av verket som et mål i seg selv, men heller at den imaginære idéen betrakteren mottar gjennom møte med objektet er målet.⁴² Det er derfor denne kunstformen betegnes som *phantastike techne*, da den relaterer til betrakterens forestilling- og fantasievne. Det er dette Böhme setter ord på med atmosfærebegrepet, hvor opplevelsen av et kunstverk kan strekkes ut over verket som objekt i seg selv, og innebefatte hele opplevelsen som skapes i betrakterens sanseapparat. Böhme er, i likhet med Merleau-Ponty, opptatt av hvordan et kunstverk må sees som en virkelighet i seg selv heller enn et tegn som peker utover og refererer til en utenforstående entitet.

Ser man Vigelands Tomba Emanuelle i lys av denne kategoriseringen av atmosfærebegrepet og *phantastike techne*, åpner det opp for en forståelse av verket som strekker ut over bildene på veggflaten og involverer hele betrakterens sanseapparat. Vigeland har i tråd med Platons kategorisering sett for seg den helhetlige opplevelsen av verket, og det er betrakterens sanseapparat som åpenbarer den fullverdige opplevelsen. Dette vises både

⁴⁰ Ibid. s. 29

⁴¹ Ibid. s. 31

⁴² Ibid.

gjennom det forberedende arbeidet som skissene viser (se ill. 6–25), konstrueringen av lys-og lydombegivelser, samt flere testamenterte instruksjoner om hvordan museet skulle drives, for å nevne noe. Forestillingsevnen og perspektivet til den besøkende har hele tiden vært del av Vigelands plan for kunstverket. Til gjengjeld har det vært lite slingsrom i hvordan han så for seg publikums handlinger og oppførsel. Han skriblet kontinuerlig ned instruksjoner og føringer for hvordan publikum skulle te seg, de skulle for eksempel ha tøfler på beina før de gikk inn for å dempe lyden fra sko mot steingulvet.⁴³

Så hva er atmosfæren i Tomba Emanuelle? Jeg har nylig beskrevet min opplevelse av rommet, og hvordan det følte én bestemt gang jeg besøkte stedet, men dette er kun én av mange mulige opplevelser. Som beskrevet av Böhme, er atmosfæren noe mellom subjektet og objektet som medierer møtet mellom disse, og som oppstår på nytt og på nytt. Dermed er det ikke mulig å trekke den ut og betrakte den isolert med forstørrelsesglass. Som i den fenomenologiske metoden er ikke atmosfærer detaljer eller komplette fattbare objekter, de er uløselig knyttet til den erfarende kroppen, og dermed ubestemte, utilregnelige og skjøre. Likevel har Vigeland regissert Tomba Emanuelle på en måte som gjør at visse komponenter forblir så like som mulig fra besøkende til besøkende. Det er disse jeg behandler hver for seg i de neste kapitlene, nemlig mørke, lyd og proprioepsjon (dybdesensibilitet).

Målet er ikke å svare konkluderende på nøyaktig hva slags atmosfære Tomba Emanuelle skaper, da dette som nevnt alltid vil være nytt for hver nye besøkende, siden atmosfæren oppstår som en medierende omstendighet mellom subjekt og objekt. Målet er heller å argumentere for at den atmosfæriske opplevelsen av Tomba Emanuelle er vel så sentral for verket som innholdet i billedprogrammet, og at en fenomenologisk lesning kan åpne for andre og interessante historiefortellinger og paralleller både innad i Vigelands kunstnerskap og ut i historien. De neste kapitlene vil ta for seg komponenter i denne atmosfæriske opplevelsen, og undersøke hvordan de på ulike måter er med på å konstruere en sammensatt opplevelse av verket hvor kroppen medierer og former åpenbaringen av Tomba Emanuelle. Atmosfærebegrepet er gjennomgått i forkant for å kunne fungere som en ramme og rød tråd som de andre tematikkene eksisterer innenfor. Det er ikke ment som et isolert begrep, men slik som beskrevet, et medierende blikk på Tomba Emanuelle.

⁴³ Emanuel Vigelands skissebok. EVM00011

- *Skisser - taktile og totale*

En av funnene jeg har gjort i forbindelse med prosjektet er at det finnes flere skisser fra tiden Vigeland utarbeidet de kunstneriske og arkitektoniske planene for Tomba Emanuelle, som vitner om denne typen totalitet og sanselig helhet.⁴⁴ Dessverre er nærmest ingen av disse skissene datert, men uavhengig av når de ble laget forteller de om en gradvis vending mot en helhetlig, total og suggererende opplevelse. Enkelte trolig tidlige skisser viser at tanken bak utformingen av rommet var en mer «salong-lignende» komposisjon av bildene på sideveggene (ill. 10), mens fondveggen og taket i større grad skaper en mer illusjonistisk helhetsfølelse. Andre skisser, særlig de som er laget med akvareller, formidler en mer utflytende og nærmest abstrakt helhet i billedprogrammet (se spesielt ill. 6, 7, 9, 23 og 24).

Det kan tyde på at de fleste av de tidlige skissene hvor Vigeland skisserte det endelige resultat av hans nye ateliermuseum, inneholder en idé om et totalt kunstverk, hvor den sentrale kunstneriske idéen ikke har billedprogrammets innhold som sin viktigste formidlende faktor, men heller at Vigeland hadde den totale atmosfæriske følelsen av rommet som utgangspunkt for utformingen. Det virker som om Vigeland fra start har sett for seg en mektig, suggererende opplevelse av rommet. Flere av skissene er preget av et kunstnerisk autonomt uttrykk, og de fremstår som selvstendige uttrykk som ikke kun har som funksjon å skissere et fremtidig verk, men vitner om en kreativ autonomi og selvstendighet som er fascinerende (se bla. ill. 6 og 24). Spesielt valget av akvarellmaling som medium tyder på en favorisering av det taktile, følelser, uforutsigbarhet og intuisjon.

Jeg vil bruke disse skissene som eksempler underveis i de neste kapitlene. De formidler og avslører flere interessante aspekter ved Vigelands planlegging av Tomba Emanuelle og hvordan særlig rommets atmosfæriske karakter har vært i utvikling fra begynnelsen Dette er et materiale som ikke har fått en selvstendig plass i tidligere forskning om Vigeland. Det er viktig å påpeke at det ikke eksisterer en fullstendig oversikt over skissesamlingen, og at flere kasser som nevnt ikke er katalogisert. Derfor vil jeg understreke at når jeg i det følgende diskuterer hva disse skissene kan fortelle om Vigelands potensielle visjon om Tomba Emanuelle som totalt kunstverk, er det basert på utvalget av materiale som jeg har hatt tilgang til og gjort utvalg i. Vigeland etterlot seg tusenvis av skisser som forteller utallige historier og som kan brukes til å trekke mangfoldige paralleller og historier om hans kreative prosess, men dette er altså mitt utvalg i et begrenset utsnitt av materialet basert på prosjektets fenomenologiske perspektiv.

⁴⁴ Som nevnt innledningsvis har jeg gjennomgått bunker med skisser som ikke har blitt behandlet eller katalogisert tidligere, så jeg anser derfor dette som nye funn.

Mørke

Når den besøkende åpner den lave døren inn til Tomba Emanuelle, er det eneste som er synlig for en voksen med gjennomsnittlig høyde det sorte gulvet rett innenfor døråpningen, som tilsynelatende leder rett inn i stummende mørke. Når man bøyer seg for å gå inn, og mens man lukker døren bak seg, er det vanskelig å holde blikket rettet fremover. Det er først når man er helt inne i rommet og ser seg om at man forstår at rommet ikke er fullstendig mørkelagt. I starten er det vanskelig å se noe som helst, særlig hva som befinner seg på veggene. Men man får et inntrykk av rommets størrelse og omfang, og når man begynner å bevege seg, ser man også enkelte av motivene på veggene. Ettersom minuttene går, justeres synet etter de dunkle omgivelsene, og øyets maskineri tilpasser seg den dunkle belysningen.

Vigeland var en religiøs kunstner som arbeidet spesielt mye med lys og belysning i sitt arbeid som kirkekunstner. Lysets betydning i den kristne konteksten en viktig del av religionens historie med tanke på lys som metafor for Gud (Guds lys) og som virkemiddel i formidlingen av det guddommelige, både i sammenheng med symbolbruk i den kristne kunsttradisjon og som del av kirkerommets arkitektoniske utforming.⁴⁵ Likevel velger Vigeland helt eksplisitt å mørklegge sitt livsverk og siste hvilested, og de religiøse eksistensialistiske undertonene i *Vita* er så vidt synlige i det mørke rommet. Jeg vil nå se nærmere på hva mørket gjør med den besøkende, og hvilken historie gesamtkunstverket Tomba Emanuelle dermed kan inngå i.

- Hulelignelser

Mørkets historie er mye mindre utforsket enn lysets. Likevel er menneskets forhold til mørke helt grunnleggende for menneskehetens historie, og det er kun en mikroskopisk periode av vår arts historie hvor vi selv har hatt kontroll over lyset, og dermed også mørket.⁴⁶ I arkeologifaget har lysets mektige avsløringskraft stått i sentrum for utforskningen av fortiden. Marion Down og Robert Hensey argumenterer i antologien *The Archaeology of Darkness* (2016) for at det kan være nødvendig med et nytt blikk på denne kunstige belysningen av fortiden, og at mørkets rolle i menneskehetens historie er viktig å studere og forstå ut fra egne premisser. De poengterer at en av de viktigste årsakene til vår favorisering av det opplyste er den grunnleggende frykten og utryggheten mørket bærer med seg. Samtidig er mørke

⁴⁵ Se f.eks. Hans Blumenberg, «Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Concept Formation,» i *Modernity and the hegemony of vision,*

⁴⁶ Marion Dowd og Robert Hensey, *The Archaeology of Darkness.* s. 1

omgivelser forutsetningen for livet selv, som for eksempel innsiden av livmoren og den mørke beskyttende underverdenen i jorda, hvor frøet vokser.⁴⁷

Selv om Tomba Emanuelle fra utsiden ligner en kirke eller et kapell, kan både navnet «tomba» (kammer, krypt) og den atmosfæriske opplevelsen av innsiden minne mye om en hule. Jeg ønsker derfor i konteksten av mørkets betydning å trekke en sammenlikning mellom Tomba Emanuelle og prehistoriske hulemalerier, for å understreke hvordan kunst fra andre tider og perspektiver på interessant vis kanskje kan avsløre eller informere noe ved nettopp dette verket.

Paul Pettits kapittel «Darkness visible. Shadows, art and the ritual experience of caves in Upper Palaeolithic Europe» i *The Archaeology of Darkness* diskuterer mørkets betydning for prehistoriske hulemalerier, og hvordan mørkets rolle i hulemalerier fra den paleolittiske tiden (eldste steinalder, 2,5 mill.– ca. 10 000 år siden) kan forstås som en essensiell og integrert del av kunsten selv.⁴⁸ Når vi tenker på hulemalerier, ser vi som oftest for oss dype huler dekket med mer eller mindre abstrakte bilder på vegger og tak. Pettit poengterer at i datidens virkelighet var det derimot mengder av plass til å utøve denne kunsten i lyset, på steder som ikke behøvde å lyses opp manuelt.⁴⁹ Menneskene på denne tiden bodde nemlig ikke primært inne i disse hulene. Dermed må de mørke omgivelsene ha hatt en betydning, og vi må anta at for datidens mennesker må det å bevege seg inn i disse mørke hulene ha vært frivillig, da de ikke var nødvendige for individenes overlevelse.

Lyskildene som var tilgjengelige for steinaldermenneskets huleutforskere var fakler laget av ansamlinger av grener eller stasjonære ildsteder på bakken inne i hulen.⁵⁰ Begge avgir svært lite lys. Felles for disse er at lyset de avgir er i konstant bevegelse og at de dermed reduserer den visuelle skarpheten og fargekontrastene i bildene, noe som fremhever de varmere tonene som f.eks. gul-og rødfarger. Det er påfallende hvordan disse fargene også dominerer billedprogrammet i Tomba Emanuelle. Det blir særlig tydelig i kvinnefigurene, hvor alle har gult eller rødt hår (ill. 3).

I hulenes dunkle omgivelser var det begrenset mulighet for de besøkende å få oversikt over stedet som helhet, og kun et lite område ville vært synlig om gangen. På grunn av dette ble kroppens andre sanser viktige for å navigere og bevege seg inne i hulene, som for eksempel berøring av veggene, noe de mange og berømte håndavtrykkene i ulike hulemalerier

⁴⁷ Ibid. s. 4

⁴⁸ Ibid. s. 13

⁴⁹ Ibid. s. 14

⁵⁰ Ibid. s. 15

kan vitne om. Denne mørkets kunst hadde altså et viktig taktilt aspekt, som vitner om hvordan andre sanser enn synet blir fremhevet når det visuelle ikke lenger er dominerende. Flere steder er også teksturen i selve huleveggene med på å formidle scener og figurer som er malt på den, og både linjer og former, men også skygger skapt av veggens struktur, er en del av verket. Dette forteller at både kroppens og lysets bevegelse var grunnleggende deler av bildenes tilblivelse og formidlende kraft.

Hulemalerier var også en form for totale kunstverk, hvor hele stedets atmosfære trolig var meningsbærende for bildenes betydning, og lyskildene var en del av animasjon og historiefortelling så vel som bildene selv. Disse prehistoriske kunstneres kropp og taktile forhold til hulene som sted, inngikk også i verkets funksjon og ble gjenspeilet særlig i tredimensjonaliteten som er finne i mange av bildene.⁵¹ Man kan på ingen måte være sikre på hvorfor datidens mennesker beveget seg inn i disse hulene, men siden det sannsynligvis var forbundet med en viss fare, er det sannsynlig at det hadde noe mer overgangsritualer å gjøre.⁵² Kanskje frigjorde mørket og det begrensede rommet fantasien, og tillot en frigjøring fra den belyste verdenen utenfor? I mytologier over hele verden er huler ofte forbundet med portaler eller terskler mellom verdener.⁵³

Selv om Vigelands mausoleum er det tydeligste eksempelet i hans kunstnerskap på denne fascinasjonen for og bruken av kontrast mellom lys og mørke, er det ikke det eneste verket som spiller på dette. Selv om kirkekunstneren Emanuel Vigeland i dag er mest anerkjent for sine glassmalerier, selve lysets medium, er også denne delen av hans kunstneriske biografi en nokså dunkel fortelling.

- «*Velkjent Vigelandsk tussmørke*»

Emanuel Vigeland er for ettertiden blitt mest kjent for sine kirkeutsmykninger, og da særlig for sitt arbeid med glassmaleri. Han revitaliserte gamle håndverkstradisjoner, og ble av den grunn ansett som en viktig pioner innen feltet. Ved starten av sin karriere som kirkekunstner rundt 1907 var han tilnærmet den eneste i landet som praktiserte håndverket.⁵⁴ I de første tiårene etter århundreskiftet var det stor interesse i det norske kirkemiljøet for utsmykning, noe som førte til at Vigeland hadde mange beundrere og interesserte oppdragsgivere.⁵⁵ Magne Kortner skriver i sin bok *Kirkekunstneren Emanuel Vigeland* (1996) at Vigeland med sin

⁵¹ Ibid. s. 18

⁵² Ibid. s. 19

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Furnes, *Emanuel Vigeland : Vita*. s. 96

⁵⁵ Kortner, *Kirkekunstneren Emanuel Vigeland : Borgestad kirke - Gjerpen kirke*. s. 23

særegne stil ble hyllet for å ta tilbake den håndverksmessige kvaliteten ved glassmaleriet. Han var også kjent for å produsere glassmaleri med sterke farger, noe han oppnådde ved å brenne glasset på ekstra høye temperaturer gjentatte ganger for å oppnå ønsket dybde og farge.⁵⁶

Dette resulterte i at Vigelands glassmalerier i sin funksjon som vinduer i kirkerommet slapp inn mindre lys enn andre glassmalerier, noe han ble kritisert for gjennom hele sin karriere, men som han alltid insisterte på og forble tro til. Ikke bare var glassmaleriene var uvanlig mørke, men de andre lysutsmykningene Vigeland sto for (blant annet i det gamle krematoriet på Vestre Gravlund i Oslo og Stavanger domkirke) etterlot rommet i en særegen dunkel og mystisk glød. Det «velkjente Vigelandske tussmørke»⁵⁷, som Lau Albrektsen kaller det i sin magisteravhandling om Vigelands monumentalkunst, var det få blant norske geistlige som forsto seg på eller ville stille seg bak. «[Vigelands romutsmykninger har] til felles at de legger rommet i mørke, enten det gjelder glassmaleri eller veggdekorasjoner» skriver også Albrektsen.⁵⁸ Hittil har denne egenskapen ved Vigelands glassmalerier og lysarrangementer blitt behandlet som noe uheldig og ofte mislykket. I denne sammenheng ønsker jeg å tilby et alternativt perspektiv, ved å sammenligne de atmosfæriske lyskomponentene i Tomba Emanuelle med hans øvrige utsmykningsarbeid.

Hvorfor insisterte Vigeland på å gjøre seg upopulær i miljøene han arbeidet i ved å holde fast ved sitt «tussmørke»? Selv forklarer Vigeland noe av bakgrunnen for dette med sin inspirasjon fra de eldre kirkeutsmykningstradisjonene, slik de blant annet ble utført i middelalderen. Han uttalte at moderne kirkebygninger ikke «bevarte noe av den eiendommelige mystiske virkning, som man så gjerne vil forbinde med kirkebygningen.»⁵⁹ Det var tydelig at Vigeland ikke følte at han hørte helt til i tiden han arbeidet i, men så seg heller tilbake til tidligere idealer. I for eksempel romanske kirker, forgjengere til de gotiske luftige kirkerommene vi kjenner med de første fargerike glassmaleriene, var det som oftest dunkle omgivelser i kirkerommet.⁶⁰ Det var få og små vinduer som slapp inn lite dagslys, og kalkmaleriene på veggene var sparsommelig opplyst med voksllys eller oljelamper. Denne belysningen skapte bevegelse i bildene, og en uforutsigbarhet i de dunkle omgivelsene som brakte med seg en viss mystikk.

Det er trolig disse kirkene som har vært Vigelands idealer, men dessverre var han ikke

⁵⁶ Ibid. s. 26

⁵⁷ Albrektsen, *Emanuel Vigelands monumentalkunst*. s. 110

⁵⁸ Ibid. s. 41

⁵⁹ Ibid. s. 178

⁶⁰ Petter Snekkestad, «The Cave and Church in Tomba Emmanuelle. Some Notes on the Ritual Use of Room Acoustics.», (2017), <https://www.researchcatalogue.net/view/411373/411374>.

helt i takt med sine samtidige, og flere av lysarrangementene han laget ble senere byttet ut. I Stavanger domkirke ble Vigelands lysekroner fjernet i forbindelse med en ny restaurering, da de som arbeidet i kirken mente de ga med for lite lys i kirkerommet.⁶¹ I det gamle krematoriet på Vestre gravlund i Oslo, hvor Vigeland laget en utsmykning i freskomaleri samt lysarrangement, har belysningen blitt byttet ut i flere omganger for å forsterke lysstyrken.⁶² Et av lysarrangementene som ikke har blitt byttet ut, er den enorme lysekronen han laget til Trefoldighetskirken i Oslo. Denne ruver midt under sentralkuppelen, og skiller seg fra hans andre design i at den rommer svært mange lyspærer. Det er en sekskantet stjernelignende botanisk formasjon som svever under en engel, men den er på langt nær alene om å lyse opp det store kirkerommet. Her er det mange andre lamper som hjelper til, som kanskje er noe av grunnen til at den har fått bli værende.

Vigeland vurderte også flere løsninger med lamper og kandelabre som skulle stå for belysningen av Tomba Emanuelle. I min gjennomgang av mengden med skisser til verket fant jeg et par tegninger som viser noen av disse idéene (ill. 16 og 17). Ill. 16 viser den som avviker mest fra dagens belysning, og ligner en mer moderne sentralt plassert lykt. Lyktens ser ut til å være et par meter høy, med fire lamper som peker ut mot hver av veggene. Denne idéen har trolig blitt forkastet med tanke på publikums bevegelse i rommet, som ville skygget for lampene og skapt store skygger. Det er likevel interessant å se Vigelands prosess med å utarbeide den endelige atmosfæren i rommet. Ill. 17 ligner mer på en planskisse som han også beskriver i brev og notatbøker, hvor det ser ut til å være plassert flere kandelabre eller lampetter jevnt langs veggene. Denne idéen ble heller ikke realisert, men det virker som dette har vært den ledende tanken hos Vigeland.

- *Lyset i mørket*

Lys er et omfattende og viktig element i de fleste religioner, men i den kristne tradisjonen omfatter det som regel lysets symbolske karakter, fremfor dets kroppslige, sanselige virkning og rolle i relasjon til menneskekroppen. Vigeland var inspirert av middelalderens kirkekunst i sitt arbeid med glassmaleri, samt enda eldre historiske referanser, som for eksempel etruskiske gravkamre. I en skissebok fra 1944 skriver han blant annet: «Jeg tenker på de Etruskiske grave. Hvor er de ikke stemningsfulle i sin dybde og mørke mystikk.»⁶³ Det er tydelig at han var interessert i de persepsjonelle virkningene av både glassmaleri og de

⁶¹ Fortalt av Kjartan Hauglid, som har bistått i restaureringsprosessen

⁶² Albrektsen, *Emanuel Vigelands monumentalkunst*. s. 38

⁶³ Furnes, *Emanuel Vigeland : Vita*. s. 148

atmosfæriske opplevelsene i religiøse rom, og at han mente det lå noe meningsbærende i denne atmosfæriske samtalen mellom kunst og arkitektur.

Vigeland etterlot en rekke instruksjoner til hvordan mausoleet skulle driftes etter hans død, med detaljerte beskrivelser av belysning, åpningstider og lignende.⁶⁴ Han var bevisst på og opptatt av hele opplevelsen av verket, noe de mange notatene om hvordan publikum skulle oppføre seg og hvordan museet skulle driftes i fremtiden vitner om. Disse notatene ble ikke samlet som instruks av Vigeland selv, men står notert her og der på skisser til rommets utforming. For eksempel: «La endelig ikke freskobillederne i Tomba Emanuelle bli overbelyst. Hele stemningen i rummet blir ødelagt derfor det hele rum blir like sterkt belyst.»⁶⁵ Det er altså tydelig at rommets belysning var viktig for Vigeland hele veien i prosessen med Tomba Emanuelle, også etter hans død.

Opprinnelig var det som nevnt fire store vinduer på bygningens nordside. Disse forble en del av rommets planlagte utforming i mesteparten av Vigelands prosess, og det var ikke før i 1942 at han bestemte at de skulle mures igjen. Flere skisser viser rommet som fullstendig utsmykket av billedprogrammet *Vita* med vinduene fremdeles intakte (ill. 17). Dette tyder på at han kom nær å fullføre billedprogrammet før han gjorde endringen med vinduene, noe som har måtte vært en beslutning vedrørende det totale atmosfæriske inntrykket av kunsten og rommet. I en av skissene jeg fant i min gjennomgang (ill. 14) har Vigeland notert følgende:

«Når jeg er død skal de 4 store vinduer i fasaden mures igjen. Døren til det lille rum skal også igjenmures. Det lages en liten dør fra muren og ind til det store rum. Beholdes døren vil lys fra denne forstyrre virkningen i det store rum. Det store atelier vil da bli [...] bestemt til: Mit gravsted. Kun elektrisk lys skal belyse billederne.»⁶⁶

Jeg har ikke tidligere funnet et lignende direkte sitat fra kunstneren som beskriver begrunnelsen for gjenmuringen av vinduene så tydelig. I diskursen rundt Vigeland er en viss mystikk forbundet med beslutningen om å mure igjen de store vinduene, og selv har han skrevet lite om det. Denne skissen er et mulig eksempel på øyeblikket tanken først ble nedtegnet. Riktignok må noe ha endret seg etter denne nedtegnelsen, siden han besluttet å ikke vente til etter sin egen død med å få vinduene murt igjen, men heller gjøre det selv. Kanskje innså han at tomrommet etter vinduene ville bryte opp billedprogrammet på en usjarmerende måte, og at han selv måtte stå for gjennomføringen for at kunstverket skulle

⁶⁴ Her finnes flere spredte notater, som senere er samlet av Vigelands yngste sønn Immanuel Vigeland. Museet har vært driftet etter disse instruksene, men selve notatet er per i dag ikke lokalisert.

⁶⁵ Emanuel Vigelands skissebok. EVM00017

⁶⁶ Dette er min egen tolkning av Vigelands håndskrift i ill. 14. Et par ord er utydelige.

bevare sin totalitet. Vigeland kommenterer noe overlegent denne beslutningen vedrørende belysning i en av sine skissebøker: «Et ordinært menneske som intet ser forlanger jevn kontorbelysning. De går ut av rommet som en ko. Har intet forstått.»⁶⁷ Selv om formuleringen er nedlatende og litt komisk, så forteller fremdeles utsagnet noe om hvor viktig belysning var for Vigeland, og hvor åpenbart han mente det var at dette var den best mulige løsningen for verket.

Heller enn den tradisjonelle forståelsen av hvordan Guds lys kommer ovenfra og inn i kirkerommet for å gi de tilstedeværende en smakebit på det transcendentale, kan man si at Vigeland spiller på kroppens sanseapparat for å formidle og åpenbare verkets budskap «innenfra». I Tomba Emanuelle er Guds lys fra solen fraværende, her er ingen formidlende fargede vinduer som bringer det hellige lyset inn til de troende slik som i de gotiske middelalderkirkene. Den besøkende/den troende er overlatt til seg selv, sugd inn i selve livets mørke kjerne hvor alt kan skje. Det er ganske likt fordelt blant besøkende om denne følelsen er skremmende eller betryggende.⁶⁸

Et viktig poeng å ta med, er måten belysningen i Tomba Emanuelle er konstruert slik at betrakterens øyne er nødt til å venne seg til mørket i rommet før den visuelle delen av verket sakte åpenbarer seg. Tid pluss persepsjon er dermed en nøkkel for å oppleve verket, og helt fysiologisk er det betrakterens kropp som er med å åpenbare verket. Tid er ikke vanligvis noe mennesket kan observere. Vi kan observere endring i naturen, som at blader springer, årstider endres eller mennesker eldes, men selve øyeblikket endringer skjer er som oftest utilgjengelig for oss. Vi konkluderer med at noe endres over tid gjennom snapshots fra nåtiden, så vår persepsjonelle tilstedeværelse i endringen er egentlig utenfor, den er alltid et øyeblikk for sen. I Tomba Emanuelle får den besøkende oppleve en annen fenomenologisk måte å forholde seg til slik endring på. Endringen i nattesynet skjer gradvis, men relativt hurtig, og kombinert med bevegelsen i rommet oppleves endringen som svært håndgripelig og taktil. Fra det ene øyeblikket til det andre kan man snu seg og se det som ikke var synlig idet man kom inn. Man tillates altså å observere sin egen persepsjon på en paradoksal måte: både innvendig og utvendig samtidig. Tilfeldige omstendigheter som årstid, tid på døgnet og alder på den besøkende er alle faktorer som er med å spille inn på opplevelsen av tid og persepsjon.

Lys og mørke er ikke bare faktorer i atmosfæren i rommet, men også i motivene som fyller veggene. Vigeland har malt inn skygger i selve billedprogrammet og har dermed

⁶⁷ Emanuel Vigeland, skisseblokk 1

⁶⁸ Gjennom årene jeg har jobbet som vakt i museet har jeg opplevd sprikende oppfatninger og tilbakemeldinger blant besøkende

forestilt seg rommet figurene befinner seg i som belyst (ill. 3 og 5). Særlig på høyre vegg er det merkbart at Vigeland har tenkt seg kroppene som lyssatt, siden de legger skygge på hverandre som følge av en ukjent lyskilde (ill. 5). Holger Koefoed (f. 1945) bemerker seg i en billedtekst i sin bok *Eros i norsk kunst 1880 – 1980-årene* (1986) at dette muligens er et forsøk Vigeland har gjort på å dekke over formmessige svakheter ved motivene.⁶⁹ Samtidig er det merkbart bevisst flere steder, som hvor en kvinnes fot kaster skygge på en manns lår (ill. 5). Selv om flere av skyggene er tydelige, er det uklart hva Vigeland har sett for seg som lyskilde eller hvor plasseringen av denne eventuelt har vært. Skyggene ser ut til å komme fra uforståelige og usammenhengende objekter, og lyskilden endrer plassering fra sted til sted. Dette kan selvsagt avskrives som slett håndverk eller latskap fra Vigelands side, men likevel tilfører det en lys-mystikk som strekker seg fra de atmosfæriske komponentene i rommet og inn i selve motivkretsen. Det tilfører samtidig et element av abstraksjon i verkets visualitet.

Lysatmosfæren i Tomba Emanuelle er altså ikke kun en ren visuell beslutning fra kunstnerens side om hvilket lys som skulle treffe bildene, men en omfattende atmosfærisk regi på hvordan og hvor lenge den besøkende ideelt skulle oppleve verket. Vigeland har arbeidet parallelt med planer om lyssetting og billedprogram, og konkludert med at naturlig lys ville virke forstyrrende på atmosfæren i rommet. Det skulle være en lukket omgivelse adskilt fra den ytre virkeligheten.

Lyd

Akustikken i Tomba Emanuelle er kanskje den mest mystiske og populære effekten blant de besøkende. Musikere fra hele verden kommer innom for å oppleve den kjente klangen, spille inn eller fremføre musikk.⁷⁰ Men når man besøker museet en vanlig søndag innenfor åpningstidene, får man beskjed av museumsvaktene om å være stille. Dette er en instruksjon som har gått i arv siden museet først åpnet i 1959, for å sikre en likeverdig opplevelse for alle publikummere.⁷¹ Samtidig innfører det et barnlig opprørsk ønske om å slamre med dørene og synge av full hals. Med mindre man er frekk nok til å bryte instruksjonene er dette derimot et privilegium man først får oppleve dersom man er så heldig å befinne seg i rommet alene. Men hvilken atmosfære skaper denne særegne klangen?

⁶⁹ Koefoed, *Eros i norsk kunst 1880-1980-årene*. s. 95

⁷⁰ Eksempelvis den norske artisten Sondre Lerche (<https://www.youtube.com/watch?v=nBk0i13suw>) eller didjeridoospiller Zotora (<https://www.youtube.com/watch?v=PaFDmmK0Rpo&t=63s>)

⁷¹ Dette er en del av instruksjonene museumsvaktene forteller alle besøkende, og som har vært lik siden museets åpning.

- *Akustiske omgivelser*

Som effekt av bygningens arkitektoniske utforming har rommet i Tomba Emanuelle en unik gjenklang, som kan strekke seg opp mot 14 sekunder.⁷² Det er uvisst om dette var intensjonelt fra Vigelands side, men det er i hvert fall sikkert at det var en komponent i verket han var svært fornøyd med. Denne komponenten i verket muliggjøres av den arkitektoniske konstruksjonen av rommet, hvor det tønnehvelvede taket og de tykke veggene er særlig viktige for den uvanlige og unike etterklngen i rommet.

I artikkelen «The Cave and Church in Tomba Emmanuelle. Some Notes on the Ritual Use of Room Acoustics» (2017) skriver Petter Snekkestad om akustikkens rolle i Tomba Emanuelle, med særlig vekt på sammenhengen mellom ritualer, arkitektur og gjenklang. I sin artikkel spør Snekkestad om Tomba Emanuelle kan forstås som en forlengelse av kunstneriske uttrykk skapt innenfor sfæren av ritualer og multisensoriske uttrykk med den funksjon å forsterke den spirituelle opplevelsen, slik som i for eksempel steinalder-huler eller middelalderkirker.⁷³ Han poengterer at mennesker i tidligere tider hadde andre akustiske opplevelser enn det vi er vant med i dag. Moderne mennesker befinner seg relativt ofte i store rom med god akustikk, mens for et menneske i middelalderen eller steinalderen var trolig opplevelsen av kraftig akustikk sjelden vare, og kunne derfor forbindes med det mystiske og guddommelige. Det er i denne historien han inkluderer Tomba Emanuelle, og flere poeng i hans artikkel forener utforskningen i tidligere kapitler av verket som hule eller kryptlignende kirkerom.

Lyd, gjenklang og ekko er viktige begreper å holde adskilt i denne sammenheng. Gjenklang oppstår når lydbølger fanges i et avgrenset og innelukket rom, hvor lydbølgene ikke reiser fritt men spretter tilbake fra ulike hindre.⁷⁴ Den som lytter, oppfatter dermed lydbølger fra ulike steder i rommet samtidig. Ekko er effekten av lyd som reiser i åpne landskap eller rom, mens gjenklang foregår kun i avlukkede rom. Snekkestad påpeker at våre stamfedre utviklet sitt sanseapparat i andre akustiske omgivelser enn det vi omgir oss med i dag. Deres ører var tilpasset naturen, og da særlig skog og andre åpne landskap. Gjenklang kan derfor sies å være et nytt fenomen, som ørene våre evolusjonært sett ikke er laget for. Dette forklarer trolig også vår fascinasjon for det.

Jo mer kompakt materiale bygninger er laget av, desto mer gjenklang. Steinkirker gir

⁷² Hør Tomba Sonora av gruppa Stemmeklang, et spesiallaget musikkverk til Tomba Emanuelle: <https://www.youtube.com/watch?v=l6h1g5CU8iE>

⁷³ Snekkestad, «The Cave and Church in Tomba Emmanuelle. Some Notes on the Ritual Use of Room Acoustics.».

⁷⁴ Ibid.

dermed mest effekt, mens kirker bygget av tre nesten ikke gir gjenklang overhode. I middelaldermenneskets virkelighet i Skandinavia betyr dette at opplevelsen av klang var noe få hadde tilgang til i sitt hverdagslige liv, siden de fleste norske kirker på denne tiden var stavkirker laget av tre. Denne opplevelsen var dermed noe man opplevde først ved en pilegrimsreise eller lignende.⁷⁵ Slik kan gjenklang sies å være et fenomen ikke bare forbundet med det mystiske og guddommelige, men også det eksklusive.

I motsetning til vår visuelle tolkning av virkeligheten, som i kognitiv forstand korresponderer godt med den fysiske virkeligheten, er ikke ørene trent til samme grad av fortolkning av omgivelsene.⁷⁶ Dette er et aspekt den besøkende i Tomba Emanuelle akutt blir konfrontert med idet de går inn den lave døra. Selv om inntrykket ikke er nøyaktig, får den besøkende en idé om rommets størrelse som følge av lyden av enten døra som åpnes, eller av den besøkende selv. Men selv om gjenklangen gir informasjon, skaper den også illusjoner. En av illusjonene er inntrykket av at lyden som reiser rundt i rommet kommer fra andre kilder, enten utenfra rommet eller fra skjulte lydkilder. Spiller man en enkel tone med for eksempel en fløyte, fremstår det som om lyden kommer fra flere fløyter plassert rundt om i rommet, både innenfra og utenfra. Besøkende spør ofte museumsvaktene om det er et lydspor som går i loop inne i rommet, eller om det er noen der inne som lager en spesiell tiltenkt lyd.⁷⁷ De tykke steinveggene er såpass sensitive for lydbølger at de også kan reflektere det som foregår utenfor.

Selv om disse fysiske forutsetningene legger til rette for at verket har en lyd-komponent som er med å forme erfaringen, og at tilfeldigheter som klima og lyder i nærområdet også kan spille inn, er det fremdeles den besøkende som aktiverer effekten. Måten vedkommende tar i inngangsdøren, hvilke sko og klær de har på seg, om det er mer enn én person som går inn samtidig og så videre, er alle faktorer som har enorm effekt på lydbildet som skapes. Den besøkende blir akutt oppmerksom på sin egen tilstedeværelse, og den minste bevegelse man foretar seg etter å ha tråkket over dørterskelen blir sendt tilbake i mangedoblet volum. Man blir akustisk avkledd i Tomba Emanuelle, og kan ikke bevege seg anonymt rundt i rommet eller inn og ut. Man blir en del av verkets atmosfære enten man vil eller ei.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Dette er noe jeg selv har erfart ofte som museumsvakt.

- *Samspill*

Fra et fenomenologisk perspektiv kan klangen i rommet sies å forene betrakteren med omgivelsene, og den personifiserer rommet på en måte som inviterer til samspill og samtale mellom betrakter og kunstverk. Merleau-Ponty skriver om hvordan det å beskrive et objekt er en måte å berøre det på, som en kroppslig forlengelse manifestert i språket.⁷⁸ Stemmen, i form av dens vibrasjoner og lydbølger, er også en kroppsdel som interagerer med verden. Der hvor øynene er avhengige av lys fra andre kilder for å gjøre jobben sin og skape mening av omgivelsene, er stemmebåndet og munnhulen 'selvforsynt' i den forstand at de avgir, produserer og former lyden, som også kan høres og oppleves internt i kroppen som lydbølger.⁷⁹ I motsetning til øyet er det en aktiv sans, et prosjektil som kan sendes ut i verden og berøre den. I Tomba Emanuelle blir denne berøringen så tydelig at den nesten blir avkledd, avslørt eller blottstilt. Ingen vokal berøring kan foregå uten at rommet fanger det opp og sender det tilbake. Hvis man tør å rope ut, synge eller bare skape en svak lyd med stemmebåndet over noen sekunder, kan det skapes en følelse av at lyden kommer likestilt fra både din egen kropp og rommet selv. En musiker fortalte en gang at det var som om hele rommet ble til munnhulen hennes når hun sang der inne, noe hun opplevde som en fantastisk og frigjørende følelse.

«Det store rum har en vidunderlig akustikk. Jeg har tenkt på det. Det bør utnyttes til å gi glæde i denne grå tilværelse.»⁸⁰ Dette skrev Vigeland i en av sine skissebøker, som et notat til hvordan hans museum og mausoleum skal driftes etter hans død. Det er usikkerhet rundt hvorvidt Vigeland utformet bygningens arkitektur slik at akustikken skulle fungere slik den gjør, og det er nok mer sannsynlig at det kom som en gledelig overraskelse enn at det var nøye planlagt. Vigeland var kjent med kirkebygninger og deres utforming, men var ingen arkitekt, noe flere svakheter ved bygningens struktur tyder på. Likevel lykkes han i å skape en bygning som er helt unik i sin lange gjenklang, noe særlig fraværet av vinduer bidrar til. Ønsket om en kontrollert belysning går derfor hånd i hånd med det endelige resultatet som ble rommets akustiske omgivelse.

Både lys-og lydforholdene i rommet har til felles at de ikke utspiller sin funksjon som virkemidler forut for den besøkendes tilstedeværelse. Men der hvor lyset fremdeles er dunkelt bak den lukkede døren inn til Tomba Emanuelle, er rommets akustiske potensiale helt og holdent en effekt som oppstår i samspill med den besøkende. Som en sekulær tvist i Tomba

⁷⁸ Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*. s. 206

⁷⁹ Douglas Kahn, *Noise, water, meat : a history of sound in the arts*. s. 28

⁸⁰ Furnes, *Emanuel Vigeland : Vita*. s. 174, sitat fra en av Vigelands skissebøker

Emanuelle er betrakteren delaktig i den hellige opplevelsen som skapes av den guddommelige klangen man opplever i rommet, skriver Snekkestad.⁸¹ I motsetning til de strenge hierarkiene i middelalderens kirkerom åpner Tomba Emanuelle for symbiose og deltagelse. Aktivering av hele sanseapparatet muliggjør denne symbiosen, og skaper en radikal kroppslig forening med verket. Den besøkende går, enten de vil det eller ei, inn i en form for symbiotisk metamorfose idet de trer innenfor døra i Tomba Emanuelle. Atmosfæren som skapes av kombinasjonen av lys og lyd rister menneskekroppen ut av sin vante interaksjon med kunst og arkitektur, og man blir tvunget til å møte verket på andre premisser. Samtidig er man også delaktig i opplevelsen med sin egen persepsjonelle makt, og når man interagerer med rommet så snakker det tilbake. Selv om den absorberende hulen kan virke skremmende og overveldende er man samtidig alltid i kontroll, selv om man blir utfordret og nærmest tvunget til å bli bevisst sin egen kropp og dens tilstedeværelse.

I kombinasjonen av lys, lyd og billedprogram kan Tomba Emanuelle fremstå som en terskel mellom den besøkende og det utenomjordiske eller guddommelige. Kroppene i billedprogrammet *Vita* flyter i et tilsynelatende mørkt tomrom, som virker som en forlengelse av rommets utydelige grenser. Lys og lyd er altså to av komponentene i Tomba Emanuelle som kan trekke assosiasjoner tilbake til hulemalerier og prehistoriske rituelle opplevelser i huler. Bevegelse og berøring er også viktige aspekter ved denne typen opplevelse, og er enda et likhetstrekk mellom Tomba Emanuelle og huleopplevelsen. Den er sentrale komponenter i det totale kunstverket som jeg nå vil gå inn nærmere inn på.

Propriosepsjon

På hvilken måte er bevegelse og berøring en del av den totale persepsjonen i Tomba Emanuelle? For å undersøke dette nærmere vil jeg se på hvordan propriosepsjon spiller inn på den besøkendes opplevelse. Propriosepsjon, eller dybdesensibilitet, er menneskets evne til å avgjøre posisjonering av egne kroppsdelene i forhold til hverandre.⁸² Dette er en essensiell del av både våre bevisste og ubevisste bevegelsesmønstre, og blir særlig tydelig når vi befinner oss i mørke. Dette er altså en sans som blir spesielt aktivert i Tomba Emanuelle, og som er aktiv i relasjon til verket på flere måter. I dette kapitlet vil jeg utforske hvordan propriosepsjon er viktig for Tomba Emanuelle som kunstverk, og på hvilke måter

⁸¹ Snekkestad, «The Cave and Church in Tomba Emanuelle. Some Notes on the Ritual Use of Room Acoustics.».

⁸² Wikipedia, s.v. "Propriosepsjon". 14.06.2022. <https://no.wikipedia.org/wiki/Propriosepsjon>

betrakteren får utfordret og forsterket denne sansen. Her spiller flere av de tidligere elementene inn, så derfor ser jeg det som mer naturlig å behandle denne tematikken til sist. Jeg vil også se på andre former for kroppslig tilstedeværelse ved å diskutere både kunstnerens egen innlemmelse og plassering i verket, samt berøring som en mulig tanke bak rommets skulpturer.

- **Bevegende tanke / tenkende bevegelse**

Maxine Sheets-Johnstone skriver i sin artikkel *Thinking in Movement* (1981) om bevegelsens fenomenologi med utgangspunkt i dans, og hvordan bevegelser i dans er en eksemplifisering av kroppens intuisjon og irrasjonalitet. Særlig i danseimprovisasjon kommer dette til syne. Danseren skal ikke her løse en oppgave eller reprodusere noe, men kun forholde seg til improvisasjonens rammer, som ganske enkelt er å bevege seg slik bevegelsen fremkommer i dette øyeblikket på dette stedet.⁸³ Målet er ikke å gjengi noe koreografert eller planlagt, men å skape bevegelse ekstemperert, altså på stedet, i øyeblikket, uten å ha forberedt seg. Å skape improvisert dans er ikke å skape et produkt som senere kan gjengis, eller et verk som kan fremføres og etterlignes, men å skape en pågående bevegelse i nåtid ut av alle uendelige muligheter.

Det er en vanlig antagelse at tenking er knyttet til språk, og at tanken sammen med språket er knyttet til rasjonalitet, som igjen har sitt opphav som 'gudgitt' og seirende over kroppens kjøtt-fengsel. Sheets-Johnstone skriver om hvordan bevegelse i seg selv er en tenkende handling, eller en handlende tenking om man vil.⁸⁴ Tankene oppstår ikke som produkt av bevegelsen, men bevegelsen er tanken selv. Selv om Sheets-Johnstone skriver spesifikt om improvisasjonsdans, noe som ved første øyekast kan virke langt fra relevant i sammenheng med Tomba Emanuelle, er det interessante poenger å hente med tanke på betrakterens bevegelse i verket. Hvilken mening skapes og formidles gjennom å bevege seg inne i det dunkle kammeret, hvordan endres denne underveis, og hvordan påvirker det den besøkendes meningsdannelse i relasjon til verket?

I perioden Vigeland arbeidet med planene til det som skulle bli Tomba Emanuelle endret han idéen ganske ofte, særlig med tanke på hvordan billedprogrammet skulle fylle veggene og plasseringen av hans egne levninger i rommet.⁸⁵ I begynnelsen var det som nevnt kun rommets fondvegg som skulle prydes med et freskomaleri som dekket hele veggen, men i

⁸³ Maxine Sheets-Johnstone, «Thinking in Movement», s. 399

⁸⁴ Ibid. s. 400

⁸⁵ Her finnes som nevnt en mengde udaterte skisser, se illustrasjonsliste.

det endelige resultatet er alle vegger samt taket dekket i samme helhetlige verk; *Vita*. Effekten av dette er et bilde uten rammer, som kun begrenses av bygningens arkitektoniske begrensninger. Betrakteren observerer ikke kun motivet på avstand, men er selv plassert midt i det, omsluttet på alle kanter. Skygge- og lysforholdene i bildene selv, men også som følge av belysningen i rommet, skaper et inntrykk av en slags evighet eller uendelighet som kan gi følelsen av at motivene fortsetter inn bak de arkitektoniske rammene og bakenfor eller utover veggene. Dette 'metafysiske' rommet, som trolig også har vært Vigelands ønskede opplevelse av det, sluker og omfavner den besøkende til nok en kropp i det endeløse menneskemylderet.

Rommets ubestemte bevegelsesmønstre bidrar til denne følelsen av stedløshet, men gir også den besøkende en autonomi i formidlingen av og historiefortellingen i verket. Det er betrakterens kropp som skaper utsnittet av rommet for hver nye bevegelse, blikket rammer inn bildene og skaper egne utsnitt og verk i verket, som hele tiden er i endring som følge av tidens påvirkning på nattesynet. Flere tidlige skisser til rommets utforming viser derimot at Vigeland ikke hadde dette uttrykket i tankene fra start av. Enkelte skisser viser kun fondveggen som freskovegg, mens de to langsidene er dekket i adskilte enkeltbilder i en mer salong-stil (ill. 10). Andre viser lignende en utforming, hvor taket er et helhetlig billedmotiv som ser ut til å springe ut ifra fondveggen, mens langsidene forblir salong- eller gallerivegger (ill. 19). På en av skissene har Vigeland notert nederst på arket: «Prins Eugen [...] rådet mig til å male fresko på alle vegger fra gulv» (utenfor billedflate ill. 10). Dermed kan det altså se ut til at Vigeland har fått rådgivning fra blant annet sin svenske venn Prins Eugen til å skape det mer helhetlige monumentalbildet *Vita*. De sprikende skissene tyder på at det er mange ulike utforminger som har konkurrert i Vigelands forestilling av rommet, men det er den totale atmosfæriske opplevelsen som binder bilder, belysning og arkitektur sammen som til sist har vunnet frem.

En av de mer mystiske og utydelige komponentene i Tomba Emanuelle er de fire bronseskulpturene som er plassert i hvert hjørne. De to ved den venstre langveggen fremstiller fødende kvinnetorsoer, mens de ved den høyre viser par i omfavelse. Tematisk sett passer de med billedprogrammet på de ulike veggene. Det virker som inkluderingen av skulpturer har vært til stede helt fra tidlig i prosessen, og at Vigeland har ansett dem som nærmest en selvfølgelig del av verket (ill. 16, 20 og 22). Jeg har derimot ikke funnet noen kilder hvor han nevner skulpturenes funksjon eller legger noen regi på hvordan han vil at publikum skal forholde seg til dem. Flere av de antatt tidlige skissene jeg har sett gjennom har tredimensjonale skisser som ligner formen på skulpturene slik de er i dag, men utover disse billedlige fremstillingene vet vi lite om dem. Noen steder er det plassert skulpturer også midt i rommet (ill. 25). Siden bronzen skulpturene er laget i er såpass mørk, og det ikke er noen

betydning som peker direkte mot dem, er de nærmest umulige å se som noe annet enn skygger mot veggen.

Kan det være slik at Vigeland tenkte at publikum skulle røre ved skulpturene, og føle seg frem i mørket? Det er en fristende hypotese, og det er vanskelig å se andre begrunnelser for å inkludere dem. De ville naturlig nok vært mer synlig hvis vinduene ikke var blitt muret igjen, og kanskje er de etterlevninger fra tiden hvor Vigeland fremdeles ikke hadde tatt denne beslutningen. Uansett om man ser dem eller ikke, så skaper skyggene og den tredimensjonale tilstedeværelsen en interessant virkning i rommet. De kan mistolkes som levende mennesker i rommet, eller sees som kropper fra *Vita* som har rømt fra det todimensjonale fengselet på veggen og nå er stivnet i tredimensjonal form. Uansett hva Vigelands opprinnelige tanke har vært, så frister det i hvert fall å berøre skulpturene for å løse mysteriet om hva de forestiller.

- ***Kunstnerens kroppslige tilstedeværelse***

Plasseringen av Vigelands urne over inngangsdøren er et element som ofte får mye oppmerksomhet fra publikum (ill. 4). Det er en «allmenn» oppfatning både i litteraturen om Vigeland og i diskusjoner mellom de besøkende i Tomba Emanuelle at han plasserte urnen over en uvanlig lav inngangsdør for at alle de besøkende var nødt til å bøye seg for kunstneren når de trer inn i hans store mesterverk. Dette trenger ikke nødvendigvis være usant, men jeg ønsker avslutningsvis å tilby et perspektiv på plasseringen som heller ser det i sammenheng med de øvrige persepsjonskomponentene i verket.

Jan Białostocki (1921–1988) skriver blant annet om hvordan det å plassere urnen over døren til mausoleer eller gravkamre var en vanlig skikk i katolske land i barokken.⁸⁶ Selv om han diskuterer fenomenet innenfor en ikonografisk tradisjon, ser jeg det som forenelig og interessant å i denne sammenheng undersøke det fra et fenomenologisk synspunkt. Han trekker frem hvordan dører gjennomgående i historien har vært et symbol på døden, og at dette er forenelig med tendenser i barokk kirkearkitektur.⁸⁷ Døren figurerer både som romlig indikator, men også billedlig symbol på overgangen fra liv til død i for eksempel etruskiske urner, som ofte var formet som små hus med flere dører. Trenden finner vi også igjen i romerske urner, hvor urnen ofte var formet som et hus med den avdøde stående i husets dørinngang.⁸⁸

⁸⁶ Jan Białostocki, «The door of death. The survival of a classical motif in sepulchral art.» i *The message of images : studies in the history of art*, s. 14

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid. s. 17

Tidlige skisser til mausoleet kan tyde på at den opprinnelige idéen til Vigeland var å plassere sine egne levninger i en sentrert gravplass midt i rommet (ill. 7 og 8). Andre viser den eggformede steinen plassert foran fondveggen på et lignende smijernsstativ som i dag, men i større skala (ill. 20–22). Ved å trekke inn Białostockis analyse av den italienske mausoleumstradisjonen og sette det sammen med de andre opplevelsene av proprioepsjon i verket for øvrig, ønsker jeg å vise at det finner flere vinklinger og tolkningsrammer for størrelsen på døra inn til hovedrommet, og hva denne gjør med betrakterens fenomenologiske opplevelse av verket.

Når den besøkende åpner den innerste døra inn til Tomba Emanuelle for å gå inn, er de aller fleste nødt til å bøye seg unormalt mye for å få plass i den lave døråpningen. Da den måler ca. 150 cm i høyden og også er svært smal må man komprimere kroppen for å komme inn gjennom den. Rommet man møter på innsiden av døra virker dermed enda mer overveldende annerledes enn det man kom fra, og takhøyden forsterkes gjennom denne proprioepsjonelle omstillingen av den besøkendes kropp. Det mørke gulvet og den dunkle belysningen avslører ingenting om rommets størrelse før man er helt gjennom døråpningen og kan se seg rundt. Den lille døra blir som en portal kroppen må gjennom som rokker ved normaliteten og det forutsigbare, som rister av den besøkende eventuelle forventninger og fremprovoserer en kroppslig omstilling til rommet innenfor. Den lave døra er avgjørende for å initiere det atmosfæriske skiftet den besøkende vil oppleve innenfor.

Jeg vil argumentere for at denne effekten er mer betydningsfull for Tomba Emanuelle som verk enn idéen om Vigelands kunstneriske hybris som får de besøkende til å bukke under sine levninger. Den hyppige endringen av urnens plassering i prosjektets ulike faser vitner om at urnens plassering ikke var en sentral og integrert del av Vigelands idé. Det var først i de aller siste fasene ved ferdigstillingen av Tomba Emanuelle at den lille uthulningen til urnen over døra kom inn i bildet. Selv om Tomba Emanuelle kan leses som et selvopptatt monument over Vigeland av dem som ønsker det, så taler Vigelands notater og motivasjoner bak verket som oftest i mot en slik lesning. Som nevnt påsto han helt og holdent at dette var noe Gud krevde av ham, og at han kun var et verktøy for å frembringe verket.⁸⁹ Han skriver også at verket er en hyllest til menneskeheten som helhet i sin eksistensielle syklus, og han plasserer seg selv i dette evige kretsløp som et symbolsk egg. Det endelige fenomenologiske punktum i Tomba Emanuelle blir innlemmelsen av kunstnerens egen kropp i verket, både som del av den

⁸⁹ Furnes, *Emanuel Vigeland : Vita*. s. 150

besøkendes bevegelse i inngang og utgang, men også som et symbolsk frø i det evige kretsløpet av fødsel, forplantning og død.

Går vi tilbake til hulen som metafor og sammenlikningsgrunnlag, så ser vi at mørke huler og kamre rituelt sett ofte har vært en metaforisk livmor, hvor den som gjennomgår ritualet går inn i kammerets mørke, men kommer ut gjenfødt som fra en livmor.⁹⁰ Med tematikken som formidles gjennom billedprogrammet *Vita*, hvor fødende kvinner og spedbarn utgjør en omfattende del av billedprogrammet, er dette en svært passende metafor i Tomba Emmanuelle. Inne i livmoren finnes metaforisk sett hele menneskeheten, som formidlet i klyngen av kropper på veggene. Den besøkende kan sees som en av disse kroppene, som trer inn i et slags tidløst rom hvor menneskeheten som sådan kommer til syne. Gjennom 'dødens portal' under kunstnerens egne levninger trer man inn i dette rommet, i dødens tidløse stillbilde av tilværelse, og frigjøres igjen når man går samme vei ut, født på ny i det evige kretsløpet.

Avslutning

I dette essayet har jeg utforsket hvordan kroppen og dens persepsjon kan sies å være en sentral formidler i Emanuel Vigelands Tomba Emmanuelle. Jeg har trukket paralleller til andre av Vigelands kirkeutsmykninger og sett hvordan det atmosfæriske i slike rom har vært gjennomgående viktig i hans kunstnerskap. Jeg har utforsket hvordan forholdet mellom lys og mørke, stillhet og støy, berøring og fravær alle er komponenter som ikke er uheldige, tilfeldige eller overflødige i opplevelsen av Tomba Emmanuelle, men derimot integrerte meningsbærende deler av opplevelsen av verket. Gjennom å hente frem eldre skisser fra Vigelands prosess med utformingen av verket har det kommet frem at verkets totalitet har vært viktig fra start, og at dette har blitt bearbeidet i flere faser. Tomba Emmanuelle som gesamtkunstwerk inkluderer og innlemmer den besøkende i sin atmosfære, og gjør den besøkendes kropp til en medierende del av det totale verket.

Avslutningsvis vil jeg gå kort inn på hvordan disse atmosfæriske komponentene har endret seg siden Vigeland sa seg ferdig med verket i 1947. Her har jeg delt endringene inn i to kategorier; teknisk forandring og miljømessig forandring. Det kan stilles spørsmål om hvorvidt disse endringene er meningsbærende, og i hvilken grad de endrer den totale atmosfæren Vigeland så for seg.

⁹⁰ Dowd og Hensey, *The Archaeology of Darkness*. s. 31

- **Teknisk forandring**

Emanuel Vigeland rakk ikke å installere den elektriske belysningen i Tomba Emanuelle på egenhånd før han døde. Dette var det sønnen Per Vigeland som sto for, etter å ha hjulpet faren over lengre tid med den fysiske utarbeidelsen av verket.⁹¹ Han installerte en jevn «lys-list» som gikk langs alle de fire veggene og skapte en jevn belysning av dem nedenfra. Denne originale belysningen er i dag endret til frittstående gulvlamper, da den førstnevnte gikk i stykker på 1990-tallet og ikke lot seg reparere. Dette er relevant å diskutere i forbindelse med verkets totale atmosfæriske uttrykk, og har stor betydning for hvordan freskene fremtrer i rommet, særlig med tanke på «innrammingen» lys-spotene påfører bildene. Spotene som lyser opp bildene i dag, formidler en tydelig utvelgelse for den besøkende, og gir inntrykk av at enkelte motivkretser er mer sentrale enn andre. Plasseringen av lysene har ikke skjedd i samsvar med Vigelands idé om lysforholdene i rommet, og selv om de ikke avviker kraftig fra den originale belysningen med tanke på lysstyrke, skaper de en atmosfærisk forandring som særlig påvirker den besøkendes oppmerksomhet til de ulike enkeltmotivene i *Vita* og bevegelse i rommet.

De fire veggene som *Vita* utgjør er ganske ulike hva gjelder synlighet og belysning. Når den besøkende kommer inn i rommet, er det en tydelig forskjell på hvor godt man ser den venstre «kvinneveggen» i forhold til de andre, og gjennomgående vil denne generelt være mer visuelt tilgjengelig for den besøkende. Selv om Vigeland trolig anså fondveggen som rommets sentrale bilde og element, hvor livshjulet skildres gjennom kjønn- og dødskamp som til sist resulterer i mannens forplantningstriumf,⁹² er ikke dette motivet like tilgjengelig og sentralt for betrakteren. Dette skyldes flere ting, hvor den mest dominerende er Vigelands etterbehandling av fondveggen og den høyre sideveggen med en bestemt type voks. Denne endringen foretok han med ønske om å gjøre freskene mørkere og fargene dypere, noe som er interessant med tanke på rommets mørke atmosfære.⁹³ Dette var noe han begynte med allerede på 30-tallet, men han ble også nødt til å foreta utbedringer på fondveggen etter skader på deler av freskene, som følge av mangel på oppvarming og påfølgende frostskafer etter de kalde vintrene under 2. verdenskrig.⁹⁴ Dessverre gjorde beslutningen om vokslaget mer skade enn godt med tanke på rommets sparsommelige belysning. Den blanke overflaten på de to veggene gjør dem nærmest umulig å lyssette, da lysstrålene spretter av veggen og etterlater

⁹¹ Fortalt av Kjartan Hauglid, som selv har vært i kontakt med Vigeland-familien siden 1990-tallet og har fått fortalt historien om stedet gjennom muntlige førstehåndskilder.

⁹² Koefoed, *Eros i norsk kunst 1880-1980-årene*. s. 88

⁹³ Info fra Kjartan Hauglid

⁹⁴ Info fra Kjartan Hauglid

seg et inntrykk som avslører det taktile fremfor det visuelle. Vigelands innrissinger og skisseringer av motivene i muren kommer frem, mens fargene forsvinner i den blanke overflaten. Dette kunne vært en interessant effekt i motivene, men dessverre er kontrasten til den blanke voksen for dominerende, og bildene etterlates i et inntrykk som er både for lyst og for mørkt på samme tid.

Den venstre «kvinneveggen» har derimot sluppet unna dette voksbelegget. Her er også fargebruken lysere, som er den andre årsaken til at denne veggen synes bedre. På både den høyre veggen og fondveggen er det brukt en generelt mørkere fargepalett, som forsvinner mer bak den blanke overflaten. De lyse hud- og jordtonene som dominerer kvinneveggen, i samarbeid med veggens sentrale sol-lignende sentrum, skaper ofte en følelse hos den besøkende om at det er her verkets sentrum ligger.⁹⁵ Hva dette medfører er potensielt et skifte fra det mer tvilsomme kvinnesynet fondveggen formidler, mot et mer kvinnedominert og kvinnesentrert sentrum for verket. Utviklingen i rommets belysning, samt forskjellsbehandlingen av veggens overflate fra kunstnerens side, resulterer i et uttrykk som skifter tyngdepunkt i betrakterens forståelse av verket som helhet.

- **Miljømessig forandring**

Da Vigeland utformet bygningen som skulle bli Tomba Emanuelle fikk han hjelp av sin gode venn og arkitekt Holger Sinding-Larsen (1869–1938). Selv om det har vært en erfaren arkitekt med i bildet, kan det virke som om enkelte tekniske deler av konstruksjonen har måttet vike for det estetiske. Bygningen har nemlig vært særlig utsatt for fuktproblemer i hele sin levetid, både fra grunnmuren, veggene og taket.

Grunnet fuktskader er det flere felter på freskene som skaller av slik at den lyse murpussen som ligger bak pigmentet kommer til syne. Dette skaper et inntrykk hos de besøkende at det skinner lys gjennom veggene, eller at selve murveggen går i oppløsning.⁹⁶ Siden det ikke er andre lyse eller hvite felter i rommet, oppleves disse skadene som enda mer fremtredende enn de kanskje ville vært ellers. Ikke bare lider verket under miljømessige forandringer som følge av disse skadene, men de er også delaktige i den besøkendes opplevelse av rommets atmosfære med tanke på lysforhold.

⁹⁵ Mange besøkende spør om det er denne venstre veggen som er startpunktet eller sentrum for rommets «mening» eller rytme.

⁹⁶ Selv har jeg fulgt utviklingen av fuktskadene gjennom siden 2015, som er året jeg begynte som vakt i mausoleet. Skadene har økt i omfang siden da, og det er flere nå enn før som kommenterer dem.

Kraftigere regnskyll og større vannmengder i Oslo de siste årene har bidratt til en forverring av skadene. Bygget bærer preg av å være snart 100 år gammelt, og vann finner veien inn flere steder. Slikt koster store summer penger som er vanskelig å skaffe for en privat stiftelse. Fremover vil derfor den konservatoriske skjebnen til Tomba Emanuelle hvile på tilskudd av økonomiske midler, og hvis verket skal bevares i sin totale helhet for fremtiden må mye skje på kort tid.

- **Konklusjon**

Innledningsvis stilte jeg følgende spørsmål: På hvilken måte kan Tomba Emanuelle sies å være et atmosfærisk gesamtkunstwerk/totalt kunstverk, og hvordan kommer dette frem innenfor et fenomenologisk perspektiv? Hvordan kan betrakterens sanselige erfaring og kroppslige deltagelse i verket Tomba Emanuelle sies å være meningsbærende for opplevelsen og formidlingen av verket? Gjennom å ta for meg de enkelte persepsjonskomponentene i verket hver for seg, med et gjennomgående blikk på den helhetlige opplevelsen, har jeg villet formidle at Tomba Emanuelle er tilgjengelig for den besøkende og fremstår som en umiddelbar total sanselig erfaring uavhengig av en kausal fortolkning av kun billedprogrammet eller kunstnerens liv. Med et fenomenologisk perspektiv på Emanuel Vigelands kunst har jeg ønsket å fremheve en innfallsvinkel som tidligere ikke har blitt utforsket i dybden, ved å se på hvordan betrakteren selv innlemmes i formidlingen av verket.

Innen den fenomenologiske tradisjonen har jeg metodisk sett ønsket å bidra med å vise hvordan anakronisme og «sjangerblindhet» er en styrke innen feltet, ved å anvende et fenomenologisk blikk på et tilsynelatende symbolgjennomsyret verk, som er formmessig fjernt fra det modernistiske uttrykket fenomenologien som oftest assosieres med. Jeg har også etterstrebet å utfylle atmosfære-begrepet, og vise at det er mulig å behandle mer konkret og taktilt noe som ofte fremstår svevende og hypotetisk. Helt spesifikt har jeg også ønsket å supplere med en annen lesning av Tomba Emanuelles lave dør, nyansere diskusjonen om plasseringen av urnen, samt løsrive diskursen om Emanuel Vigelands kunstnerskap fra storebroren Gustav Vigeland.

Den franske kunsthistorikeren og filosofen Georges Didi-Huberman (f. 1953) har skrevet mye om kunsthistoriefagets grunnleggende anakronisme, og hvordan dette er både en velsignelse og en forbannelse. I boka *Confronting Images* (2005) fokuserer Didi-Huberman på strukturene og mekanismene i kunsthistorien som sådan, og skriver blant annet om

hvordan kunsthistorie har ikke blitt en historie om bilder, men en historie om kunstnere.⁹⁷ Denne historien ønsker seg progresjon, suksess og genialitet, og løsner dermed fra det visuelle og taktile. Kunstverket får en rolle som bevis eller kode som kan åpne tanker og sannheter hos fortidens mennesker, og forutsetter en idé om en skjult sannhet som ligger bak verket, hvor verket selv nærmest blir en overflødig drapering.⁹⁸ Etter min mening er Tomba Emanuelle blitt en del av kunsthistorien primært som symbol på og historien om en mann og lillebror, og verkets helhetlige atmosfæriske og sanselige tilstedeværelse har forsvunnet for oss til fordel for diskusjoner og spekulasjoner om kunstneren bak verket.

Hvilke bidrag gir dette prosjektet til historieskrivningen om Vigeland? Jeg ønsker med mitt prosjekt å vise hvordan alle kunstverk, uansett tidligere fortolkningshistorie- og diskurs, alltid kan sees med et nytt blikk og analyseres innenfor et mangfold av teoretiske perspektiver. I det uregistrerte materialet i Emanuel Vigelands museums samling ligger en enorm skatt av mulige perspektiver, idéer, blikk og assosiasjoner, og et håp for fremtiden er at flere vil dykke ned i dette materialet.

⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *Confronting images : questioning the ends of a certain history of art*. 194

⁹⁸ *Ibid.* s. 35

Illustrasjonsliste

Forsideillustrasjon: Emanuel Vigeland, skisse til interiør i Tomba Emanuelle, akvarell i gråtoner på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 1: Emanuel Vigelands museum. Foto: Kjartan Hauglid, 2003

Illustrasjon 2: Emanuel Vigelands museum, interiør. Foto: Kjartan Hauglid

Illustrasjon 3: Emanuel Vigeland, *Vita*, 1927–1947. Venstre langvegg, utsnitt. Fresko på murpuss. © Emanuel Vigeland Museum

Illustrasjon 4: Emanuel Vigelands urne, uthulet naturlig rullestein. Foto: © Emanuel Vigeland Museum

Illustrasjon 5: Emanuel Vigeland, *Vita*, 1927–1947. Venstre langvegg, utsnitt. Fresko på murpuss. © Emanuel Vigeland Museum

Illustrasjon 6: Emanuel Vigeland, skisse til interiør i Tomba Emanuelle, akvarell på papir. Ukjent datering. Foto: Ukjent, trolig May-Brit Wadell

Illustrasjon 7: Emanuel Vigeland, skisse til interiør i Tomba Emanuelle med gravsted, farget blyant på papir. Ukjent datering. Foto: Ukjent, trolig May-Brit Wadell

Illustrasjon 8: Emanuel Vigeland, skisse til interiør i Tomba Emanuelle med gravsted, farget blyant på papir. Ukjent datering. Foto: Ukjent, trolig May-Brit Wadell

Illustrasjon 9: Emanuel Vigeland, skisse til interiør i Tomba Emanuelle, akvarell på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 10: Emanuel Vigeland, skisse til interiør i Tomba Emanuelle, akvarell på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 11: Emanuel Vigeland. Oversiktsbilde over et utvalg ukatalogiserte skisser, ulike medier på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 12: Emanuel Vigeland, skisse til utforming av fondvegg og sidevegger, tusj eller penn på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 13: Emanuel Vigeland, skisse til billedprogrammet *Vita* (1927-1947), blyant på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 14: Emanuel Vigeland, skisse til Tomba Emanuelle med påskrift, penn og blyant på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 15: Emanuel Vigeland, skisse til nordvendt kortvegg med vinduene tegnet over, blyant på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 16: Emanuel Vigeland, skisse til elektrisk belysning i Tomba Emanuelle, blyant på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 17: Emanuel Vigeland, skisse til interiør og motiv i Tomba Emanuelle, rødblyant på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 18: Emanuel Vigeland, skisse til interiør og motiv i Tomba Emanuelle, rødblyant på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 19: Emanuel Vigeland, skisse til fondvegg og tak i Tomba Emanuelle, blyant på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 20: Emanuel Vigeland, skisse til utforming av Tomba Emanuelle og andre motiver, blyant og penn på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 21: Emanuel Vigeland, skisse til interiør i Tomba Emanuelle og plassering av urne, penn på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 22: Emanuel Vigeland, skisse til interiør i Tomba Emanuelle og plassering av urne, penn på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 23: Emanuel Vigeland, skisse til motiv på fondvegg i Tomba Emanuelle, akvarell på papir. Ukjent datering, trolig tidlig. Foto: Emma Lomell

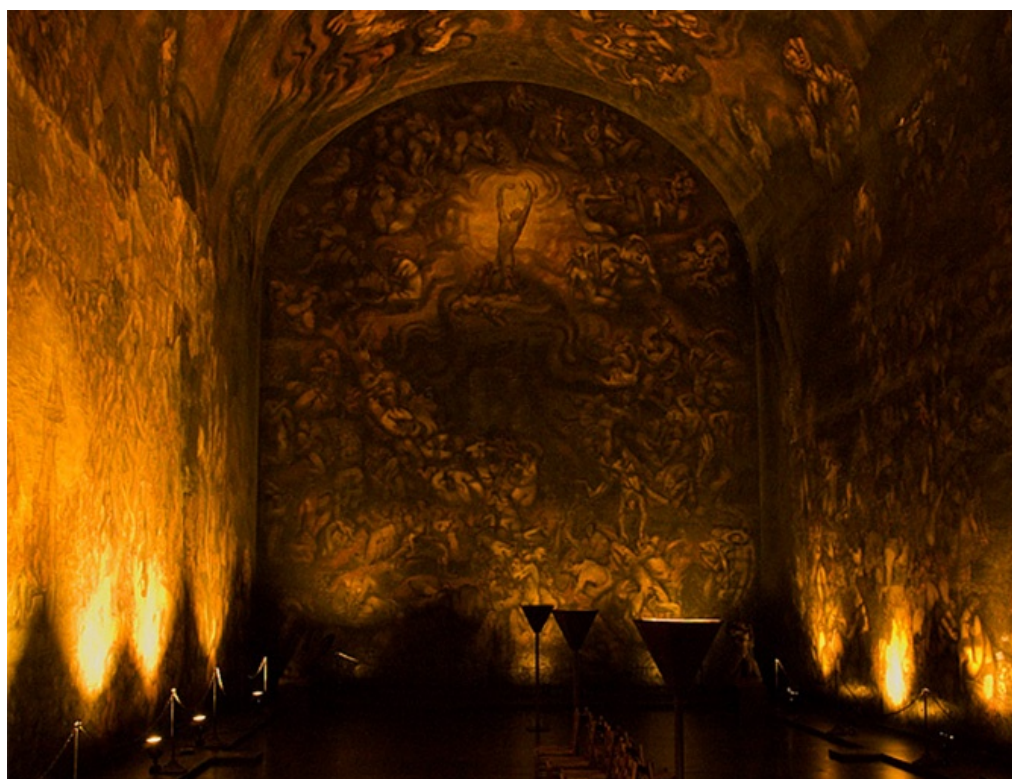
Illustrasjon 24: Emanuel Vigeland, skisse til interiør i Tomba Emanuelle, akvarell i gråtoner på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjon 25: Emanuel Vigeland, skisse til motiv på fondvegg i Tomba Emanuelle og plassering av skulptur eller gravsted, rødblyant på papir. Ukjent datering. Foto: Emma Lomell

Illustrasjoner



Ill. 1: Emanuel Vigelands museum. Foto: Kjartan Hauglid, 2003



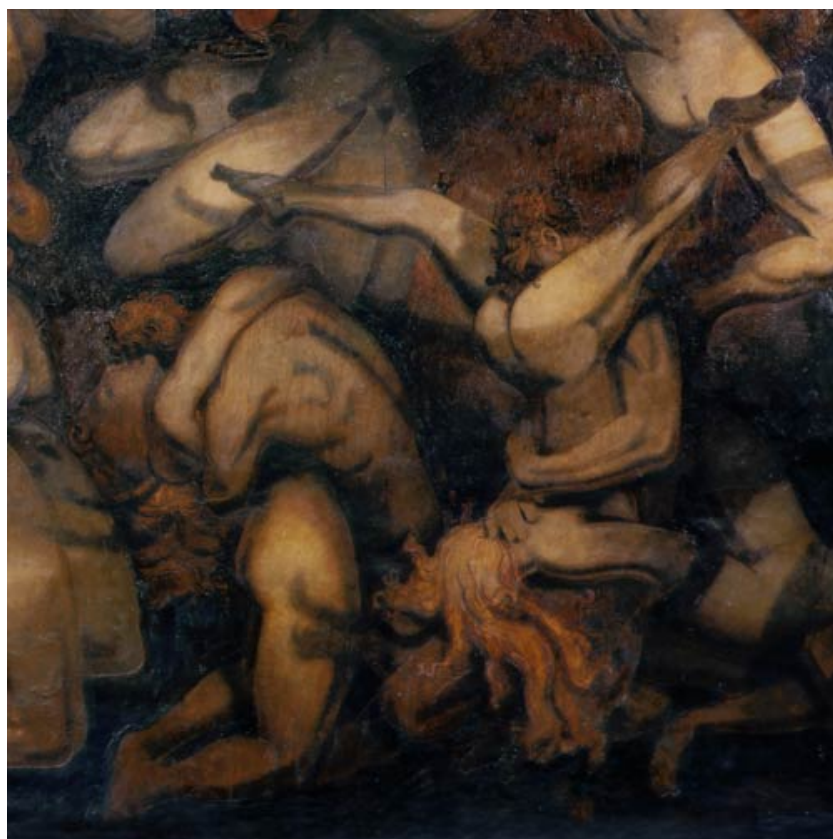
Ill. 2: Emanuel Vigelands museum, interiør. Foto: Kjartan Hauglid



Ill. 3: Detalj fra *Vita* (1927-1947), venstre langvegg.
©Emanuel Vigeland Museum



Ill. 4: Emanuel Vigelands urne, plassert over innerste dør til Tomba Emanuelle på innsiden. Uthulet naturlig formet rullestein fra Tjøme.
© Emanuel Vigeland Museum

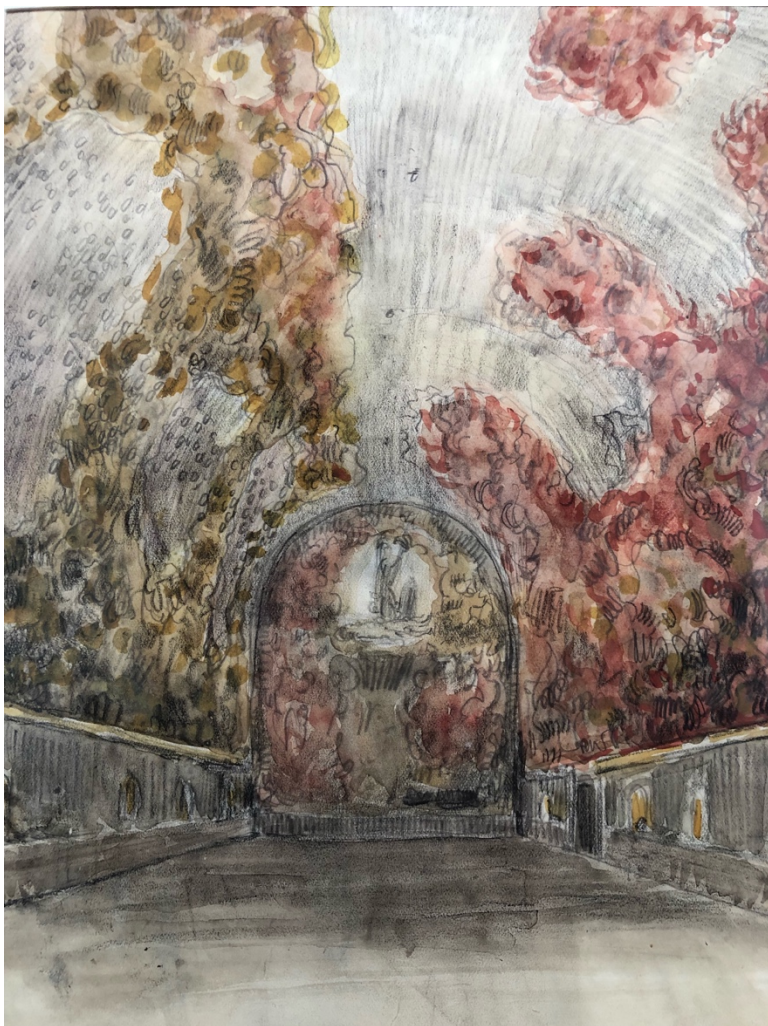


Ill. 5: Detalj fra *Vita* (1927-1947), høyre langvegg.
©Emanuel Vigeland Museum



Ill. 6, 7 & 8: Skisser til interiør i Emanuel Vigelands museum.
Uviss datering. Ukjent fotograf, trolig May-Brit Wadell



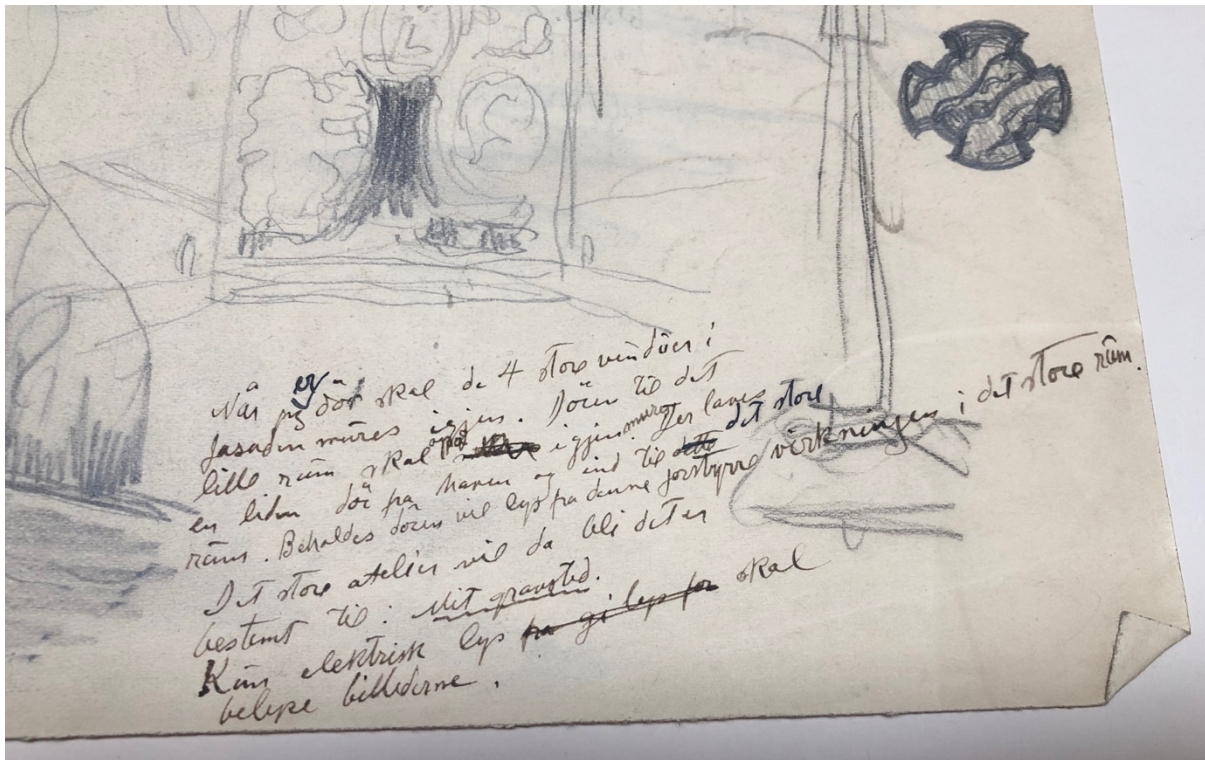


Ill. 9 & 10: Akvarellskisser til utforming og plassering av billedprogrammet *Vita* (1926-1947). Uviss datering. Foto: Emma Lomell





Ill. 11, 12 & 13: Skisser til interiør og motiv i Tomba Emanuele. Uviss datering.
Foto: Emma Lomell



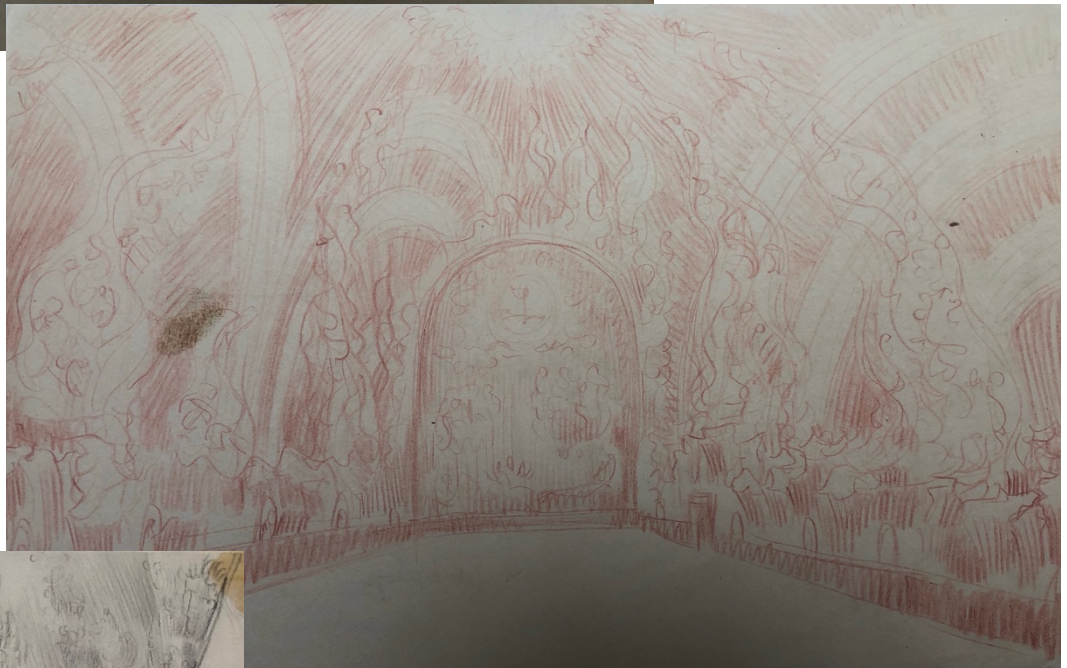
Ill. 14: Skisse med påskrift: «Når jeg er død skal de 4 store vinduer i fasaden mures igjen. Døren til det lille rum skal også igjenmures. Det lages en liten dør fra muren og ind til det store rum. Beholdes døren vil lys fra denne forstyrre virkningen i det store rum. Det store atelier vil da bli [...] bestemt til: Mit gravsted. Kun elektrisk lys skal belyse billederne.»
Foto: Emma Lomell



Ill. 15: Skisse til kortvegg med de fire vinduene tegnet over.
Foto: Emma Lomell



Ill. 16: Skisse til elektrisk belysning i Tomba Emanuelle.
Foto: Emma Lomell



Ill. 17, 18 & 19:
Skisser til interiør og motiv i
Tomba Emanuelle. Uviss datering.
Foto: Emma Lomell



Ill. 20, 21 & 22:
Skisser til utforming av Tomba Emanuelle med
alternativ plassering av urne. Uviss datering.
Foto: Emma Lomell



III. 23:
Akvarellskisse av freskomaleri på fondvegg. Uviss datering, trolig tidlig.
Foto: Emma Lomell



III. 24:
Akvarellskisse i gråtoner av freskomaleri på fondvegg og abstrakt fremstilling av rommets øvrige vegger.
Uviss datering, trolig tidlig.
Foto: Emma Lomell



III. 25:
Skisse med farget blyant med skulptur midt i rommet.
Uviss datering.
Foto: Emma Lomell

Litteratur

- Albrektsen, Lau. *Emanuel Vigelands monumentalkunst*. Bergen: L. Albrektsen, 1976.
- Białostocki, Jan. «The door of death. The survival of a classical motif in sepulchral art.». I *The message of images : studies in the history of art*. Vienna: IRSA, 1988.
- Blumenberg, Hans. «Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Concept Formation.». Kap. 1 I *Modernity and the hegemony of vision*, redigert av David Michael Levin, 30-60. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Böhme, Gernot. *The aesthetics of atmospheres*. Ambiances, atmospheres and sensory experiences of spaces. redigert av Jean-Paul Thibaud London: Routledge, 2018.
- . «LIGHT AND SPACE. ON THE PHENOMENOLOGY OF LIGHT.». *Dialogue and Universalism* 24, nr. 4 (2014): 62-73.
- Dengerink Chaplin, Adrienne. «Phenomenology.». I *The Routledge companion to aesthetics*, redigert av Berys Gaut og Dominic Lopes. Routledge companions to philosophy, 159-171. London: Routledge, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting images : questioning the ends of a certain history of art*. Devant l'image. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2005.
- Dowd, Marion, og Robert Hensey. *The Archaeology of Darkness*. Havertown: Havertown: Oxbow Books, 2016.
- Emanuel Vigelands skisseblokk 1
Emanuel Vigelands skissebok. EVM00011
Emanuel Vigelands skissebok. EVM00017
Emanuel Vigelands skissebok. EVM00031
- Finger, Anke, og Danielle Follett. *The Aesthetics of the total artwork : on borders and fragments*. Rethinking theory. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 2011.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, og David Joselit. *Art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism*. 3rd edition. utg. London: Thames & Hudson, 2016.
- Furnes, Tone Klev. *Emanuel Vigeland : Vita*. Oslo: Dreyer, 2013.
- Griffero, Tonino. *Atmospheres : aesthetics of emotional spaces*. Atmosferologia estetica degli spazi emozionali. Farnham: Ashgate, 2014.

Ihde, Don. *Listening and voice : a phenomenology of sound*. Athens: Ohio University Press, 1976.

Imhoof, David Michael, Margaret Eleanor Menninger, og Anthony J. Steinhoff. *The total work of art : foundations, articulations, inspirations*. Bind Volume 12, New York, New York ,Oxford, England: Berghahn Books, 2016.

Kahn, Douglas. *Noise, water, meat : a history of sound in the arts*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

———. «Significant Noises.». I *Noise, water, meat : a history of sound in the arts*, 20-44. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.

Koefoed, Holger. *Eros i norsk kunst 1880-1980-årene*. Oslo: Stenersen, 1986.

Kortner, Magne. *Kirkekunstneren Emanuel Vigeland : Borgestad kirke - Gjerpen kirke*. Skien: Oluf Rasmussen, 1996.

Lerheim, Karen E., og Ingebjørg Ydstie. *Livskraft : vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*. Oslo: Munch-museet, 2006.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of perception*. Phénoménologie de la perception. London: Routledge, 2002.

———. *Øyet og ånden*. oversatt av Mikkel B. Tin. L'oeil et l'esprit. Bind nr. 2, Oslo: Pax, 2000.

Merleau-Ponty, Maurice, og Thomas Baldwin. *The world of perception*. oversatt av Oliver Davis. Routledge classics. London: Routledge, 2008.

Sheets-Johnstone, Maxine. «Thinking in Movement.». *The Journal of aesthetics and art criticism* 39, nr. 4 (1981): 399-407.

Smith, Matthew Wilson. *The total work of art : from Bayreuth to cyberspace*. New York: Routledge, 2007.

Snekkestad, Petter. «The Cave and Church in Tomba Emmanuelle. Some Notes on the Ritual Use of Room Acoustics.», (2017).

<https://www.researchcatalogue.net/view/411373/411374>.

Wadell, Maj-Brit. «An artists Legacy: Emanuel Vigeland's mausoleum.». *Konsthistorisk tidskrift* 62, nr. 2 (1993): 97-114.

———. «"Everything Created by God Is Pure". The Image of God in Emanuel Vigeland's Programme of Art in His Tomba Emmanuelle in Oslo.». *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 16 (1996): 345-356.

———. «Skuld och försoning: Emanuel Vigeland under ockupationen.». *Kirke og kultur* (2011).

———. «Tomba Emanuele: om bakgrunden till Emanuel Vigelands mausoleum i Oslo.». *Kunst og kultur* (1986).

Wadell, Maj-Brit, Emanuel Vigeland, Lau Albrektsen, Nils Messel, og Birgitte Siem.
Emanuel Vigeland (1875-1948). Vigeland-museets skrifter (trykt utg.). Bind nr 16,
Oslo: Vigeland-museet, 1999.