

Norsk abstraksjon.

Historien om det abstrakte i Norge strekker seg tilbake til de første tiårene av 1900-tallet og oppstarten av det vi i kunsthistorien kaller modernismen. Med over hundre år bak seg har tradisjonen gjennomgått flere epoker med utforskning, varierende popularitet og forståelse. I dag ser vi en fornyet interesse for det abstrakte -for tidligere generasjoners arbeid, men også for samtidige kunstneres virke i dag. De siste årene har vi sett flere store utstillinger med fokus på det formale. Blant dem retrospektive utstillinger som Aase Texmon Ryhg *Modernisme for alltid!* på Samtidskunstmuseet i 2014 og Hilma af Klint som stilles ut på Henie Onstad Kunstsenter denne høsten. Ferske kunstnere fikk i fjor vise frem den nye kunsten i utstillingen NN-A NN-A NN-A på Astrup Fearnley, og de siste årene har Høstutstillingen hatt en økende strøm av på kunstnere med utpreget fokus på form og materialitet. Hva er det som gjør at abstrakt kunst fremdeles kan sees som aktuell i dag? Under utstillingen *Inventing Abstractions* i 2013 skrev MoMA "Abstraksjon er antakeligvis modernismens største oppfinnelse".¹ Er det slik at abstraksjonen er en utømmelig kilde til nyskapning eller bare resirkulering av gamle ideer? Sannsynligvis kan svaret være begge. Denne tekstens formål er å undersøke og gi innblikk i hvilke syn som har preget bevegelsen i Norge. Hvilke grep og strategier er det som former kunsthistorien: noen ganger er ikke kunst *kunst* før etter 50 år, andre ganger med en gang -slik er det også med det abstrakte.

Begrepet abstraksjon brukes generelt om kunst som løsriver seg fra det figurative og litterære motivet, og kan forstås som en oppløsning av gjenkjennelige objekter av verden slike den fremstilles i klassisk kunst.² De første norske kunstnerne som arbeidet med form på denne måten hadde sitt virke de første tiårene av 1900-tallet, felles for dem var tilhørighet til kunstscenen i modernismens fødeby Paris. De første abstrakte maleriene ble skapt av Robert Delauney i 1911 og Wassily Kandinskji i 1912, og etter hvert fikk Kandinskji tilknytning til gruppen Die Stijl som hadde stor teoretisk betydning for abstraksjonen. De bygget sitt grunnlag på konstruksjon, geometri og intellekt. Med Piet Mondrian og Theo van Doseburg i spissen understreket de at en transformasjon av verdens universelle regler for harmoni kunne muliggjøres gjennom et visuelt språk bestående av geometriske former, rette linjer og primærfarger. Disse teoriene ble tatt opp av norske kunstnere senere, men for de norske kunstnerne i Paris var det i første rekke elementer ved det kubistiske formspråket som fikk betydning. Kubistenes tilnærming til form var i sin periode i konstant endring med utprøving av ulike teknikker. Flere norske kunstnere var i samme omgangskrets som, eller studerte under kubister som Fernand Legér og Amedee Ozenfant og hadde tilknytning til Académie Moderne på 1920-tallet. Blant dem var Ragnhild Keyser, Ragnhild Kårbø, Charlotte Wankel og Thorvald Hellesten.³

Et av modernismens viktigste prinsipp var idealet om originalitet, og felles for kunstnerne i overgangen 1800-1900-tallet var behovet for løsrivelse fra det etablerte formspråket og akademiens rigide billedskjemaer. Kunstnerne som tilhørte miljøet rundt Legér høstet gode kritikker på ulike visningssteder i Europa og Paris, som Salon des Indépendants, og verkene deres ble solgt til ulike aktører og privatpersoner. Blant annet ble tre av Ragnhild Keyseres malerier innkjøpt av Marcel Duchamp og Katrine Dreier til Sociéte Anonymes i 1927, en samling grunnlagt av Duchamp, Dreier og Man Ray hvis mål å fremme avantgardisk kunst i USA.⁴ I 1927 presenterte Kunstnerforbundet utstillingen *otte skandinaviske kubister*, hvor verk av Kaarbø,

Wankel og Keyser ble vist. Dette var Norges første møte med kubisme og abstrakt form. Utstillingen ble sett som svært radikal og falt ikke i god jord hos kritikerne, Wankel som hadde vært en av initiativtakerne til utstillingen stilte ut igjen i Norge tre år senere, men heller ikke denne gangen ble kunsten møtt med positiv interesse. Den gryende abstraksjonen som var representert i Norge svinnnet hen fra 1930-årene, og engasjementet rundt de første norske abstrakte verkene kom først senere, både Keyser, Wankel og Kaarbøs verk ble kjøpt inn av Nasjonalmuseet på 70 og 90 tallet.⁵

I 1945 hadde den abstrakte ekspresjonismen fått sitt gjennombrudd i USA. I følge abstraksjonens teoretiske far kunstkritiker Clement Greenberg, var maleriets mål å unngå imitasjon av andre kunstarter som skulptur og musikk. Bestående av lerret og maling skulle ikke maleriet forsøke å være noe annet enn komponentene som utgjorde mediet. Autonomi var det aller viktigste, ved å unngå figurative fremstillinger og elementer som bragte assosiasjoner til virkeligheten, oppnådde man maleriets ”rene” tilstand.⁶ En annen tilnærming til den abstrakte ekspresjonismen var fokus på selve utførelsen av verket, dette var opphavet til begrepet action-painting med synet på kunsten som en hendelse. De paradoksale tolkningene bidro til videre utforskning, og i den mer formalistiske retningen utviklet flere sjangre seg på 50- og 60-tallet; hard-edge painting med fokus på streng geometri med klart oppdelte felt i sterke farger, og color-field maleriet med sammensmelting av figur og bakgrunn i store fargefelt.

Det abstrakte uttrykket ble liggende i dvale på den norske kunstscenen frem til begynnelsen av 50-årene, og den moderne kunsten i Norge kan på dette tidspunkt deles i to fraksjoner: Hadde verket utgangspunkt i en opplevelse med forankring i den sansbare verden eller var det den konkrete formen som sto i fokus? Maleriet som tok utgangspunkt i det opplevde fikk navnet abstraksjon. Med referanser til noe utenfor sin egen flate ble inntrykket abstrahert for å få frem essensen. Det nonfigurative maleriet på sin side bygget på en mer konstruktivistisk tilnærming med utgangspunkt i de ulike bildeelementene, komposisjonen, geometri, plan og fargebruk som det sentrale.⁷

Begge de to retningene fikk gode mottakelser, men på ulike premisser og det var først og fremst kunsten med utgangspunkt i naturinntrykk som skulle vinne frem –såkalt lyrisk abstraksjon. I 1961 ble utstillingen med Jacob Weidemanns ”skogbunnsbilder” vist på Kunstnerens hus og markerer den abstrakte modernismens gjennombrudd i Norge. Kritikerne beskrev hvordan naturen og det menneskelige følelseslivet smeltet sammen på en måte alle kunne kjenne seg igjen i.⁸ Flere kunstnere arbeidet etterhvert innen sjangeren, som Knut Rumohr og Inger Sitter. Gunnar S. Gundersen var blant kunstnerne som med sine skarpe konturer og geometriske former etablerte det nonfigurative uttrykket i norsk sammenheng. Han gjorde seg synlig gjennom en rekke offentlige utsmykkingsoppdrag, som Kunstnerforbundets fasade i 1950 og regjeringsbyggets interiør som ble ferdigstilt i 1957-58 sammen med Tore Haaland, Inger Sitter, Carl Nesjar og Odd Tandberg. Til tross for de prestisjefylte oppdragene ble Gundersens verk i første rekke anerkjent som ornamentikk. Kunstnere som Håkon Stenstadvold og Henrik Sørensen hyllet den nye moderne og dekorative stilen i anmeldelsene, men understreket i samme vending at *kunst*- det var det neppe.^{9 10} Kunsthistoriker Gunnar Danbolt foreslår at anerkjennelsen av lyrisk abstraksjon som høykunst fremfor det nonfigurative var kombinasjonen av kjente, tradisjonelle elementer blandet med det nye. Skogbunnsbildene kunne ses som en videreføringen av den norske landskapstradisjonen pakket inn i et nytt formspråk, mens det

nonfigurative ble vanskeligere å forstå med større distanse fra virkeligheten. Ved å gå helt bort fra det figurative ble det vanskelig å relatere til kunstens innhold slik man var vant til, dette sier også noe om hvor stor rolle kunstkritikkene hadde fått. I mangel på en konkret kontekst fungerer kommentarene som veileder for å forstå, og som meningsledende for andre. Kommentarene gikk inn i det pågående kunsthistoriske prosjektet, men som en naturlig del av skiftende fokus og perspektiv endres også oppfatningen av hva kunst er.¹¹

Kunstnerne med virke i etterkrigstiden representerer den abstrakte modernismen i Norge. Fra slutten av 60-tallet og frem til de siste årene av 80-tallet fikk det abstrakte mindre offentlig oppmerksomhet og fokuset skiftet til kunst med en mer utpreget politisk agenda. I utstillingsarenaene som sto for visning av den mest aktuelle kunsten, som Fellessentralen på Kunstneres Hus i 1998, Momentum i Moss, og de årlige høstutstillingene, ble andre medier prioritert over det abstrakte og nonfigurative maleriet. På slutten av 80-tallet kom kunstnerne Terje Roalkvam, Dag Skjesmo og Paul Brand sammen og dannet 3+1, et konsept hvor de inviterte internasjonale kunstnere til å stille ut eller skape samarbeidsprosjekter. Dette fikk opp interessen for det abstrakte formspråket på den norske scenen, blant annet gjestet Sol Lewitt og Richard Long Norge i forbindelse med prosjektet. Det ble i større grad bygget videre på elementer fra den nonfigurative arven fra 1960-tallets USA, den internasjonale neogeo- bølgen (neo-geometri) og elementer fra minimalisme; oppløsning av skillet mellom maleri og skulptur, fokus på materialitet og den fysiske tilstedeværelsen av et objekt. Fra 1990-tallet ble det i tillegg satset betydelig mer på teori på kunstakademiene, noe som også må ha bidratt til en langsom men voksende interesse for den moderne abstraksjonen.¹²

På slutten av 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallet begynte offentligheten igjen å snuse på det som nå ble beskrevet som ny-modernisme. Astrup Fearnley museet presenterte utstillingen *Syndige Abstraksjoner, Abstrakt kunst fra 90-tallet* i 1996, gjennom minimalistiske briller aktualisertes den abstrakte tradisjon og kunsten beskrives som abstrakt kunst *etter* modernismen (og for så vidt postmodernismen). Utstillingen vektla kunstneres bevissthet rundt egen tradisjon som en forutsetning for abstraksjonens renessanse. Greenbergs krav om flatthet og det rene, eller maleriet som action ble sett på som begrensede kategorier, og modernismens søken etter det grensesprengende nye oppleves ikke som relevant i en tid man ikke lenger var formalt kneblet. Det teoretiske grunnlaget kunstnere hadde fått med seg nærret til nye innfallsvinkler og gjennom dette ble kategoriene utvidet; det tenktes nå på innhold i forhold til tradisjon og referanser.¹³ De siste årene har kunstnere med et økt fokus på husflid- og håndverkstradisjoner inntatt visningsarenaer i stadig større grad, og interessen for materialenes egenskaper verdsettes på en annen måte en tidligere. En tolkning er at den økte interessen for husflidstradisjoner er behovet for å knytte bånd til sine omgivelser, som en slags forankring i virkeligheten vi lever i nå. En kunstner som arbeider i dette feltet – på tvers av medier, men i det abstrakte, er Aurora Passero. Hennes verk skapes av håndkolorerte nylontråder i store format og blir beskrevet som en slags symbiose mellom skulptur, tekstilkunst og abstrakt maleri -en krysning av tradisjonelle og nye elementer.¹⁴

I kunsthistorien ser man ofte på ulike tendenser med et sosialpolitisk blikk, og det argumenteres for at kunsten fungerer som et symptom på samfunnsmessige forhold. Abstraksjonen har i denne sammenheng blitt trukket frem som en måte å takle

ubegripelige situasjoner på. En slik teori om tilbaketrekning fra virkelighet har blitt brukt for å beskrive bevegelsen i sin oppstart etter første verdenskrig og i sin storhetstid etter andre verdenskrig. Ser man abstraksjonen i lys av dette kan den i dag fungerer som et skjold mot informasjonssamfunnets overeksponering, eller søken etter fast grunn i en tid preget av uro.¹⁵ Man kan så klart finne mye sannhet i dette, men en slik generell tilnærming uttrykker også behovet vi har for å kategorisere våre omgivelser. Det føles trygt å vite hvorfor tendenser dukker opp i tide og utide, og det føles trygt å vite hva det er. Kunsthistorien skapes som tidligere nevnt, av meninger, kommentarer og tolkninger som til en hver tid er i endring.

I dag over hundre år etter abstraksjonens tilblivelse, er tolkningsrammene og begrepsapparatet endret og mange faktorer spiller inn når det er snakk om det abstrakte. Kunstmarkedets etterspørsel og kommersialisering bidrar til en jungel av formale repetisjoner og man kan spørre om ikke abstraksjonen er mer en utvasket trend enn en tendens som gjenspeiler noe viktig i vår samtid. Et sikkert tegn på at vi fortsatt bærer modernismen med oss er forventningene om at kunsten skal være nyskapende og radikal. Samtidens kunstnere bryter ikke med den nå veletablerte kategorien, men jobber i en forlengelse av -og i møte med andre retninger og egne erfaringer. Dette ser allikevel ikke ut til å kjede kunstverden, tvert i mot ser det ut til at den tas i mot med åpne armer. De siste årene har abstrakte verk utgjort en vesentlig del av kunsten som har blitt tatt opp og vist på de viktigste kunstmessene og biennalene internasjonalt, Venezia- biennalen og New York Frieze er eksempler på arenaer som sitter på stor definisjonsmakt og interessen gjenspeiles også i hva som løftes frem andre steder.

Det er ikke lett å peke på helt konkrete grunner til at abstraksjonen har hatt en økende popularitet de siste årene, men det finnes allikevel noen fellesnevner som kjennetegner det abstrakte i dag; I modernismen banet den vei som et nytt radikalt og originalt alternativ til samtidens etablerte kategorier, mens dagens kunstnere arbeider fra motsatt ståsted, med forankring i tradisjonen hvor tilnærming til historien og referansene blir meningsbærende i seg selv.¹⁶ Historien om den norske abstraksjonen skapes i dag i et nytt kapittel, og renessansen fører naturligvis med seg spørsmål og tolkninger av hva som er god og viktig kunst nå. Kunstnerne i dag forholder seg til fortiden med største selvfølgelighet og den historiske distansen gjør det kanskje også lettere for publikum, kritikere og visningsarenaer å omfavne den nye gamle tradisjonen. Gjennom måten vi snakker om kunst på, skriver om eller viser frem skapes viktigheten av det vi ser - og i dag kan det se ut til at det abstrakte er viktig, enten den er gammel eller ny.

1 Leah Dickerman, *Inventing abstraction 1910-1925. How a radical idea changed art*, (New York, Museum of Modern Art, 2013), 14.

2 Randi E.V Godø ”Et stykke uendelig modernisme Aase Texmon Ryghs abstraksjon” i red. Randi E.V Godø og Marianne Yvenes. *Aase Texmon Rygh Modernisme for alltid!* (Oslo Nasjonalmuseet for kunst arkitektur og design, 2014), 18

3 Fredrikke Schrumpf, ”1920- og 1930-årenes nonfigurative maleri” i *Konkret Nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000*, red. Fredrikke Schrumpf. (Lillehammer kunstmuseum, 2002), 7-11.

4 Hilde Mørch, *Ragnhild Keyser (1889-1943)*, <http://www.lillehammerartmuseum.com/?p=4803>

5 Schrumpf, *Konkret Nonfigurativ kunst i Norge*, 11.

6 Clement Greenberg, ”Modernist painting” 1961, i red. Charles Harrison og Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990* (Blackwell, 1993), 755 og 756.

7 Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag* (Oslo, Det norske samlaget, 2009), 316.

8 Per Anker, ”Haukeland og Weidemann stiller ut” *Arbeiderbladet* 8/4-61.

9 Karin Hellandsjø, *Jacob Weidemann og Det abstrakte maleriets gjennombrudd i Norge 1945-1965* (Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1978) 96.

10 Tore Kirkhof, ”Det abstrakte maleriet som tidsbilde: kritiske perspektiver på etterkrigstidas nonfigurasjon”, i *NN-A NN-A NN-A* (Astrup Fearnley, 2014) <http://afmuseet.no/nettkataloger/katalog-nn-a-nn-a-nn-a/artikler-essays/tore-kirkholt-det-abstrakte-maleriet>

11 Danbolt, *Norks kunsthistorie*, 323.

12 Schrumpf, *Konkret Nonfigurativ kunst i Norge*, 25

13 Øystein Ustvedt, *Syndige abstraksjoner: abstrakt kunst fra 90-årene* (Oslo, Astrup Fearnley museum for moderne kunst, 1996), 7-20.

14 Hanne Beate Ueland, ”Om abstraksjon og materialitet – abstrakte uttrykk i kjølvannet av postkonseptualismen”, i *NN-A NN-A NN-A* (Astrup Fearnley, 2014) <http://afmuseet.no/nettkataloger/katalog-nn-a-nn-a-nn-a/artikler-essays/hanne-beate-ueland-om-abstraksjon-og-materialitet>

15 Øysteing Ustvedt, *Ny norsk abstraksjon etter 1990*, (Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke, 2011) 39

16 Gunnar B. Kvaran. ”NN-A NN-A NN-A – Ny Norsk Abstraksjon” i N i *NN-A NN-A NN-A* (Astrup Fearnley, 2014) <http://afmuseet.no/nettkataloger/katalog-nn-a-nn-a-nn-a/artikler-essays/gunnar-b-kvaran-nn-a-nn-a-nn-a>