

**NÅR DET USYNLIGE BLIR  
SYNLIG –  
ET MØTE MED EGON  
SCHIELES KUNSTVERK**



**HILDE SØRSTRØM**

Masteroppgave i Kunstvitenskap  
Det humanistiske fakultet – Universitetet i Tromsø  
Vår 2009



# TAKK

Takk til Svein Aamold for særdeles lærerike veiledninger, for å ha vist interesse for emnet mitt, og for å ha lært meg å tenke på nye måter.

Takk til Dag T. Andersson for å ha ledet meg til veien om Maurice Merleau-Ponty og til Michael Schmidt for kommentarer til oppgaven og viktige litteraturbidrag.

Takk til Marit Olsvik Opsahl, Tone Thørring Tingvoll og alle andre på lesesalen for faglige diskusjoner og støtte. Disse samtalene har vært til uvurderlig hjelp.

Takk til Glenn Fagervik og Ida Walenius, samt andre venner og familie for støtte og utholdenhet.

Takk til Andreas Johansen for tips og ideer til tekstens utforming, korrektur og kjærlighet.

# INNHALDSFORTEGNELSE

<b>Innledning</b>	<b>5</b>
<b>Kapittel 1. Egon Schieles verk nå og da</b>	<b>7</b>
En stolthet i Wiens museer	7
To akter	10
To landskapsverk	11
Egon Schiele 1890-1918	15
Kulturliv i Wien rundt 1900	18
Secessionen	19
Sosiale nettverk: Arthur Rössler, Galerie Miethke og Kunstschau	21
Schieles formale utvikling	22
Schiele og andre kunstnere	28
Gotisk åndelighet og antropomorfisme i landskapsverkene	30
<b>Kapittel 2. Tre kunsthistoriske eksperimenter</b>	<b>33</b>
<b>Eksperiment 1: Søken etter nye uttrykksformer</b>	<b>33</b>
Primitivisme og ekspresjonisme	34
Det groteske og spontane uttrykket	36
Kubistiske tendenser i verket Häuserbogen	38
<b>Eksperiment 2: Verk og natur</b>	<b>40</b>
Wilhelm Worringers begreper abstraksjon og innlevelse	40
Schieles hengivenhet til naturen	44
Er Worringer nyttig for dagens kunsthistoriske forskning på Schiele?	48
<b>Eksperiment 3: verk og virkelighet</b>	<b>49</b>
Kriser i Wien	50
Kritikk av en begrepsoppfattet virkelighet	52
Kroppen som metafor	56
En alternativ oppfatning av virkelighet	57
Den kunsthistoriske kontekstens betydning	59
<b>Kapittel 3. Egon Schieles verk i et nåtidsperspektiv</b>	<b>61</b>
Alois Riegls kunstvollen	61

<b>Ekperiment 4: En begrepsløs universalitet</b>	<b>64</b>
Merleau-Pontys Kritikk av den moderne vitenskapstradisjonen	65
Kritikk av en begrepsfestet verden	66
Menneskets kroppslige møte med verden	67
Maleren som suveren fortolker av verden	68
Synlighetens gåte	70
En synliggjøring av det kroppslige i Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt	74
Det kjødelige synet	75
Konturen som begrensende og frigjørende	76
<b>Konklusjon</b>	<b>79</b>
<b>Litteratur</b>	<b>81</b>
Internettkilder	83
<b>Illustrasjoner</b>	<b>84</b>

# INNLEDNING

Kunstneren Egon Schiele (1890–1918) er i dag ansett som en av Østerrikes viktigste kunstnere. Av samtiden ble verkene ofte møtt med avsky. Hans vågale fremstillinger av menneskekroppen ble ofte oppfattet som pornografiske og provoserende. Selv om verkene i dag ikke er like sjokkerende er det ingen tvil om at de fortsatt har evnen til å aktivere meg som betrakter. Stadig omtales verkene hans som formidlere av stemning. Frank Withford stemning var essensielt i Schieles studier av trær og planter.<sup>1</sup> Som så mange andre opplever jeg at verkene til Schiele rører ved noe i meg. I møtet med verkene oppstår det nærmest en dialog mellom meg og verket. En dialog av noe stille og usynlig som jeg fornemmer med sansene og som ikke lar seg uttrykke med begreper.

Schiele er en kunstner det allerede foreligger mye litteratur om. Spørsmålet som naturlig stiller seg når jeg skal tilnærme meg denne kunstneren, er: hvordan kan jeg bidra med noe nytt til denne forskningen? Hvordan kan mitt møte med verkene få betydning i et kunstvitenskapelig perspektiv? For å finne ut av dette kreves det at jeg først undersøker hvordan andre har tilnærmet seg Schiele. Kan jeg i det hele tatt tilføre noe nytt? Mitt hovedmål med denne oppgaven er altså å forsøke å fortelle noe nytt om Egon Schieles kunstnerskap. Dette vil jeg forsøke å gjøre ved å gjennomføre forskjellige eksperimenter knyttet til noen utvalgte verk.

Et psykologisk-biografisk perspektiv har ofte blitt brukt på Schiele. Med et slikt perspektiv kan man diskutere hvorvidt kunstnerens liv viser seg i verkene. Man kan også forsøke å komme frem til kunstnerens intensjon bak verket ved å ta utgangspunkt i personlige uttalelser angående prosessen. Jeg vil imidlertid heller ta utgangspunkt i kulturelle og historiske hendelser i samtidens modernisme samt tanker som preget litteratur skrevet på begynnelsen av 1900-tallet. Dette vil bunne ut i tre forskjellige eksperimenter knyttet til en historisk kontekst. Med utgangspunkt i tendenser knyttet til modernismens utvikling i Østerrike, Tyskland og Frankrike, teoretikeren Wilhelm Worringers begreper abstraksjon og innlevelse, samt språkkrisen i Wien vil jeg forsøke å forstå min opplevelse av verkene. Hvilken betydning har disse kontekstene for min opplevelse av verkene?

---

<sup>1</sup> Withford 2006:53.

I tillegg til å tilnærme meg Schieles verk i en historisk kontekst vil jeg også forsøke å ta i bruk nyere filosofi for å gjøre et alternativt eksperiment. Her har jeg valgt å undersøke hvordan den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty kan ha betydning for min forskning. Maurice Merleau-Ponty tilhører fenomenologiens område. Fenomenologi en filosofisk retning hvor ønsket om å vende tilbake til fenomenene legger grunnlaget for en filosofi angående menneskets væren i verden. Denne tilbakevendingen sikter til et møte med verden hvor den direkte kontakten med fenomenene blir satt i sentrum. Retningen blir gjerne sagt å ha hatt sitt opphav i Edmund Husserls filosofi. Senere har filosofer som Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty og Jaques Derrida blitt knyttet til knyttet til området.

Denne korte forklaringen av fenomenologien er på ingen måte en fullstendig definisjon. For å gi en fullverdig presentasjon, ville det kreve en grundig gjennomgang av de forskjellige tankene som viser seg hos de forskjellige filosofene. Jeg vil imidlertid ikke bevege meg inn på noen diskusjon angående dette. I stedet vil jeg i et fjerde og siste eksperiment, presentere min forståelse av Merleau-Ponty basert hovedsakelig på essayet *Øyet og ånden*, først utgitt i 1964, men også essayene *Cézannes Tvil* fra 1948 og *Kroppens fenomenologi* fra 1945<sup>1</sup>. Jeg tror nemlig at Merleau-Pontys tanker om menneskets væren i verden kan ha betydning for min forskning. Denne oppgaven vil dermed presentere forskjellige tilnærminger og deres utfall først i tre eksperimenter knyttet til en historisk kontekst og til slutt i et eksperiment hvor Schieles verk knyttes til et nåtidsperspektiv. Slik håper jeg å kunne bidra til å øke den kunstneriske verdien i Egon Schieles verk.

---

1 Verkenes originaltittler er henholdsvis *L'oeil et L'esprit*, *Le doute de Cézanne* og *Phénoménologie de la perception*.

# KAPITTEL 1. EGON SCHIELES VERK NÅ OG DA

---

## En stolthet i Wiens museer

---

Da kunstneren Egon Schiele døde i 1918, kun 28 år gammel, etterlot han seg en rik samling med verk i forskjellige sjangere og teknikker. Både allegorier, selvportretter, barneportretter, akt og landskaper er godt representert i produksjonen hans. I tillegg til maleri og tegning, som utgjør hoveddelen av hans verksproduksjon, finner man også grafikkarbeider, dikt og noen skulpturer. Schiele er en av Wiens store stoltheter, og på *Leopold Museum*, *Albertina*, *Österreichische Galerie Belvedere*, og *Wien Museum* kan man oppleve et stort antall verk av denne meget produktive kunstneren. Av disse er nok *Leopold Museum* det viktigste stedet for å oppleve Schieles verk. Her kan man la seg overvelde av hele 44 oljemalerier og 180 gouache- og akvareller. Dette er verdens største samling av Egon Schieles kunstverk. Samlingen har oppstått gjennom engasjementet til professoren, legen og kunstsamleren, Rudolf Leopold, som sammen med sin kone, Elisabeth Leopold, opprettet Leopold Museum i 2001. Også kunstnere som Gustav Klimt, Albin Egger-Leinz, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl, Alfred Kubin godt representert på dette museet. En hver med interesse for fin-de-siècle Wien vil trolig ha stor glede av å oppleve museets samling.

For mine eksperimenter har jeg valgt å ta utgangspunkt i verkene *Herbstbaum in bewegter Luft* (Ill. 3) fra 1912, *Der Tanzer* (Ill. 1) fra 1913, *Häuserbogen* (Ill. 4) (også kalt *Inselstadt*) fra 1915 og *Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt* (Ill. 2) fra 1917.<sup>1</sup> Alle disse eies av Leopold Museum i Wien. Tre av verkene, *Herbstbaum in bewegter Luft*, *Der Tanzer* og *Häuserbogen*, var jeg så heldig å få observert på Leopold Museum. Min opplevelse er hovedsakelig basert på observasjoner gjort på museet, men også fra bildegjengivelser i bøker.<sup>2</sup> Selv om jeg har valgt verk fra ulike tidsrom og ulike sjangrer har ikke dette vært et kriterium for utvalget. Det er først og fremst min opplevelse av verkernes evne til å kommunisere noe ubeskrivelig som har vært utgangspunktet. Ut i fra en slik ramme kunne jeg selvsagt ha valgt både flere og andre verk, men valgene falt altså til slutt på to akter og to landskaper som på forskjellig vis rører ved noe i meg.

---

1 Titlene er hentet fra Leopold Museums hjemmeside.

2 Når det gjelder verket *Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt* har jeg forholdt meg til bildegjengivelsen i Jane Kallirs bok *Drawing and Watercolours* (2006 s. 428, 429).





1. Der Tänzer, 1913. Gouache, vannfarge og blyant, 48 × 32 cm. Leopold Museum





2. Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt, 1917.  
Gouache og sort kritt, 28,7 × 44,3 cm. Leopold Museum

---

### To akter

---

I Schieles produksjon inngår det et stort antall erotiske verk. Gjennom selvportretter, akter og barneportretter fremstilles menneskekroppen i uvanlige positurer, med et uttrykksfullt kroppsspråk, helt eller halvveis avkledd og ofte masturberende. Kjønnsgorganer er gjerne fremhevet som sterkt fargede områder med mye kjønns hår. Lemmer kuttes ofte og etterlater seg kropper fremstilt uten hender og føtter. De to aktene jeg har valgt ut viser to forskjellige fremstillinger av menneskekroppen.

Verket *Der Tanzer* viser en stående mann i profil, avbildet fra lårene og opp, på hvitaktig bakgrunn. Han har spredte ben og armene er bøyde i albueene hvorav en peker opp og en peker ned. Verket er utført på papir med gouache, vannfarger og blyant. De tre materiale- ne synes å være påført nærmest i et virvar over hele den nakne figurens kropp. Konturen med krasse streker danner ujevne og urealistiske bulker i kroppen. Dette ser man særlig i overarmen til høyre på lerretet og i figurens mage hvor konturens bølgende form klart avgrensner fargene. Krasse blyantstreker danner også klotringer i alle retninger som preger figurens kropp. Enkelte steder er blyantstrekene svake, men fortsatt danner de klotringer og virvar. På armen til høyre på lerretet kan man blant annet se hvordan svake blyantstreker snurrer seg, og danner nærmest kruseduller langs den krasse konturen. De nesten tørre penselstrøkene opererer på samme vis som blyanten, med vannfarge og gouache i korte flekkvise strøk som går i alle retninger over hele figuren. Særlig ansiktet dekkes av blyantstreker og farger. Man kan ane konturer av en nese og en hake, men ingen klare trekk. Et sammensurium av korte brutale streker og penselstrøk i rødt, blått, grønt, oker og sort danner figurens hud og hår.

Verket *Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt* er utført i gouache og sort kritt på papir. Det er produsert i 1917 og viser en mer naturtro fremstilling av menneskekroppen enn figuren i *Der Tanzer*. En kvinneskikkelse ligger på alle fire hvor overkroppen presses ned mot venstre hjørne på papiret, mens underkroppen heves oppover mot papirets høyre hjørne. I størrelse dominerer underkroppen i lerretets øver halvdel. Det lange krøllede håret vikler seg rundt armene som hun støtter hodet mot. Et klesplagg krøller seg opp og skjuler kvinnens brystparti, rygg og nakke. Kvinnen har sko, men er naken på underliv og lår. Figuren er plassert på en hvitaktig bakgrunn uten romskapende elementer rundt seg. Konturene i kropp og klær er gjort i sort kritt. I dette verket er hele kroppen preget av tydelige streker, mens området i klærne er litt mer varierende i styrke. Særlig i låret er det en kontinuerlig konturlinje, men enkelte steder i kroppen, som i kneet og i skillet

mellom mageparti og lår ser man hvordan den buende konturen brytes. I området rundt armene er strekene taggete og i enkelte områder i plagget synes det nesten å være forsøkt utvisket. Der hendene knyttes er det et tomt, umodellert område og det er vanskelig å si hvordan fingeren er plassert. Rundt ankelen ser man antydninger til en strek som kunne vært ment å skille mellom sko og strømpe, men disse er også utført i samme mørkebrune farge og konturen er nesten ikke synlig. Håret er utført med gouache og preges av tydelige penselstrøk som er dratt i flere retninger. Grunnfargen i huden er lys, med skjær av gyllenbrun og med korte gjennomskinnelige penselstrøk i rødt, blått, grønt og sort spredt rundt, som hud, på den nakne kroppen. Fargen overskrider også flere steder konturlinjen. Dette ser man for eksempel ved strømpene, ved kneet og ved albueene. Knær og albuer samt kvinnens kinn er preget av tydelige, røde områder. Klesplagget er også utført med flekkete områder. Men her er det imidlertid mest blått og grønt og ikke rødt. Verket er som flere av Schieles verk signert vertikalt mens det konvensjonelt vises horisontalt.

---

### **To landskapsverk**

---

I tillegg til erotiske verker, består også Schieles produksjon av et stort antall landskapsmotiver. Her inngår både bylandskap med flere bygninger plassert i naturomgivelser, individuelle bygninger, individuelle trær, landskaper med flere trær, og blomster. Stilene varierer svært i Schieles landskapsproduksjon. I tidlige verk kan man oppleve landskaper hvor akademiske krav til lys og skygge oppfylles. Det ser man eksempel på i verket *Albrechtstrasse in Klosterneuburg*<sup>1</sup> (1906) hvor husene slår skygger ned på veien. I *Weiher mit sich spiegelnden Bäumen*<sup>2</sup> (1907) ser man antydninger til en impresjonistisk stil i fremstillingen av vann, mens man i *Blumenwiese mit Bäumen*<sup>3</sup> (1910) har et pointilistisk preg slik at verkets motiv i stor grad dannes av flekker i forskjellige farger. I senere verk finner man at formen beveger seg mot det abstrakte. I serien med verk knyttet til tittelen *Tote Stadt* ser man flere eksempler på hvordan malingen nærmest flyter inn i hverandre og gjør det umulig å skille hus og landskap fra hverandre. I senere verk derimot ser man hvordan disse beveger seg mot en mer naturtro fremstilling, men uten å følge akademiske normer fullt ut.

Maleriet *Herbstbaum in bewegter Luft* er utført med olje og bløt blyant på lerret. Verket viser et tre hvor stammen bøyer svakt mot høyre før den så buer brått mot venstre av

---

1 Nr. 5, i Jane Kallir, *The Complete Works*.

2 Nr. 48, i Jane Kallir, *The Complete Works*.

3 Nr. 178, i Jane Kallir, *The Complete Works*.





3. Herbstbaum in bewegter Luft, 1912. Olje på lerret, 80 × 80cm. Leopold Museum





4. Der Häuserbogen «inselstadt», 1915. Olje på lerret, 110 × 140 cm. Leopold Museum



billedflaten. Ut fra treets stamme strekker tynne grener seg i alle retninger. Disse både overlapper stammen, blir overlappet av stammen og likestilles med lufta som er utført i en skittenhvit farge som varierer i forskjellige gråtoner. Fargen på nedre del av treets stamme går nesten i ett med lufta, mens resten av stammen og grenene er i mørk brun. Øvre del av lerretet er mest tilskitnet, med mye grått. Bakken består av et brunt og et sort parti som strekker seg horisontalt langs lerretets nedre del. Maleriet har en grov struktur, skapt av tydelige malestrøk som beveger seg i flere retninger og hvor lerretet skinner gjennom flere steder. Særlig på lerretets nedre del, hvor trestammen er hvit, skinner lerretet gjennom. Fra der trestammen blir brun og i øvre del av lerretet er det derimot tykkere lag med maling og enda synligere penselstrøk. Treet synes å befinne seg både bak, foran og på samme plan som den skittenhvite grunnen.

Verket *Häuserbogen* er et oljemaleri fra 1915 som viser et bylandskap fremstilt fra en høy synsvinkel. En rekke med hus er plassert på et feltområde i forskjellige farger, hovedsakelig hvitt men med tynnere områder med grønt, lilla og rosa. Utenom fargefeltene preges verket preges av høstlige farger som brunt, mørk grønn og oker. Særlig på de to husene i oker er det påført flekkvise områder med rødt langs vinduslister, tak og veggskille og dørkarmen. Husrekken, fargefeltene og en rekke med trær, snor seg i en bue over lerretet fra nedre høyre hjørnet og forsvinner ut ved det øvre høyre hjørne. Trærne lengst mot høyre er en anelse mindre enn trærne til venstre i lerretet. Områdene utenfor fargefeltene er utført i mørk brun. I det lille området gjenspeiles de fire siste trærne. Der man vanligvis ville forventet å finne en horisontlinje finner man her et lignende område som fargefeltene. I husrekken ruver det siste huset i størrelse og sammen med bakkeområdet synes det nærmest å velte forover. Husene i lerretets nedre del er mye mindre enn det siste i rekken. Klare konturlinjer i husvegger og tak skiller husene fra hverandre. Også fargefeltene skilles med sorte konturer, men her med mer uklare streker som noen steder er tykke, andre steder tynne og enkelte steder er det også flere streker over hverandre. I trærne er de svært tynne konturene både å være til stede og ikke til stede. Samtidig som de skiller trærne fra hverandre beveger de seg også, enkelte steder fritt innenfor trærne. Det er ingen bruk av lys og skygge for å skape dybde i verket. Maleriet preges også av tydelige spor etter korte penselstrøk i forskjellige retninger.

Etter å ha opplevd Egon Schieles verk, enten gjennom originaler på museer eller som reproduksjoner, vil trolig opplevelsen pirre nysgjerrigheten til de fleste. Det oppstår kanskje et ønske om å lære mer om denne kunstneren? Da er spørsmålet: hva kan vi lære?

Hvilke temaer har interessert andre skribenter? Hvilke metoder har preget forskningshistorikken? Og hvordan kan dette bidra til ny forskning? Ved å gi et innblikk i hva som allerede foreligger av litteratur om Schieles kunstnerskap, vil jeg forsøke å svare på disse spørsmålene.

---

### **Egon Schiele 1890-1918**

---

Egon Schiele ble født på en togstasjon i Tulln ved Danube 12 juni i 1890, hvor hans far var ansatt som stasjonsmester. Fra barndommen hans i Tulln finnes det flere tegninger gjort av tog, som viser et tidlig utviklet tegnetalent. Etter farens død i 1905 tok onkelen og gudfaren Leopold Czihakczek oppgaven som formynder. Selv om flere i familien nok hadde håpet på at Schiele skulle ta ingeniørutdanning, ble han oppfordret av tegnelæreren sin, Ludwig Karl Strauch ved gymnaset i Klosterneuburg, til å satse på kunstutdanning. I 1906, kun 16 år gammel, bestod han inntaksprøven på akademiet for billedkunst, hvor Gustav Klimt tidligere hadde gått og hvor Oskar Kokoschka på dette tidspunkt var midtveis i sin utdanning<sup>1</sup>. De to første semestrene produserte Schiele verk som fulgte akademiets krav i tegninger fra gips, akter av menn og portretter. Etter hvert oppbygde Schiele imidlertid en misnøye rettet mot de akademiske kravene. Han begynte å bruke mer tid på maling til tross for at dette ikke var ment for andreårsstudenter. Den akademiske tradisjonen hadde normer og krav til utformingen, blant annet når det gjaldt fremstilling av lys. Dette skulle gjøres gjennom skyggelegging og skravering og med minst mulig fargebruk. I Schieles akter fra 1908 ser man imidlertid hvordan Schiele unngår den tredimensjonale skyggeleggingen som den konservative professoren Christian Griepenkerl ønsket seg<sup>2</sup>.

Kunstsalon Pisko, et kommersielt galleri, tilbød i 1909 Schiele og noen medstudenter å bidra med verk til en utstilling i desember. Men det var brudd på akademiets regler å stille ut offentlig uten professorens tillatelse. Dermed valgte Schiele å forlate akademiet i protest mot professor Griepenkerl. Schiele mente Griepenkerls konservative krav knyttet til europeisk tradisjon ødela for deres kreative utvikling<sup>3</sup>. Det akademiske kunstsynet gikk ikke overens med Schieles mer moderne holdning til kunst, og sammen med noen medstudenter (bl.a. Albert Paris von Gütersloh, Anton Faistauer, Sebastian Isepp, Franz Wiegler) forlot Schiele akademiet i 1909 for å starte Neukunstgruppe.

---

1 Withford 2006:31.

2 Kallir 2005:18.

3 Kallir 2005:23.

Kunstneren Gustav Klimt, som var 28 år eldre enn Schiele ble et viktig bekjentskap. Klimt skaffet Schiele både oppdragsgivere og modeller samt byttet eller kjøpte bilder av ham. I 1911 introduserte han Schiele for 17 år gamle Wally Neuzil som kom til å bli en av Schieles viktigste modeller. Forholdet mellom Schiele og Wally Neuzil utviklet seg også til å bli mer enn et profesjonelt kunstner-modell forhold, hvor Wally skal ha vært til stor inspirasjon for Schieles erotiske verk. Tegninger hvor Wally er modell blir gjerne sett på som uttrykk for en fysisk lidenskap der modellen både fremstår som uskyldig samtidig som hun er velvitende om at hun blir betraktet.<sup>1</sup>

Schiele arbeidet også med å portrettere barn, men dette førte til at det i 1912 oppstod uheldige rykter om hans forhold til de portrettede barna.<sup>2</sup> Han skulle angivelig ha lokket dem hjem til seg for så å ha oppfordret dem til å utforske hverandres seksualitet. Sammen med Wally Neuzil ble Schiele også beskyldt for å ha kidnappet en 13 år gammel jente. Schiele ble satt i fengsel i to uker mens etterforskningen pågikk, men da dommen falt ble han frifunnet for bortføring. Han ble imidlertid dømt for å ha oppbevart pornografiske bilder i barns åsyn. Selv om denne hendelsen ikke fikk noen fatale følger for Schieles kunstneriske karriere, sluttet Schiele nesten helt å portrettere barn etter dette. Under fengselsoppholdet produserte han flere verk hvor han dokumenterte omgivelsene rundt seg.

Egon Schiele og Wally Neuzil bodde sammen til han innledet et forhold til Edith Harms som han giftet seg med i 1915. Fire dager etter bryllupet ble han imidlertid utkommandert til Praha i forbindelse med første verdenskrig. Til tross for krigen avsluttet han ikke sin kunstneriske virksomhet. Etter hvert fikk han komme tilbake til Wien hvor han arbeidet som ledsager for russiske krigsfanger. I noen av verkene produsert under første verdenskrig, er disse fangene modeller. I 1916 ble han overført til Mühlring. Også her fortsatte han å produsere verk.

Ekteskapet med Edith Schiele blir gjerne sett i sammenheng med den formale utviklingen i verkene. De senere verkene viser en vending mot en mer naturtro fremstilling enn tidligere verk. Dette mener Jane Kallir har sammenheng med hans nye tilværelse som

---

1 Withford 2006:97

2 Arbeidet med å portrettere barn startet i 1910, sannsynligvis i byen Krumau som var Marie Schieles (Schieles mor) hjemsted. Schiele reiste ofte hit og under et opphold her i 1910 ble han fotfulgt av en skolegutt ved navn Willy Lidl som skal ha forelsket seg i kunstneren (Kallir 2006:76).

ektemann og soldat hvor nye ansvarsfelt tvang han til å bli voksen.<sup>1</sup> Større grad av naturtrohet får likevel konsekvenser for andre sider ved fremstillingen, påpeker Kallir. Hun hevder at modellene ikke fremstår som noe annet enn filledukker med maskelignende ansikter og knappeøyne i den mer klassiske fremstillingen av kvinnene<sup>2</sup>. Selv om de ofte fremstilles masturberende med spredte ben blir de, paradoksalt nok, mindre realistiske, uten personlighet og kun til delikatesseobjekter for en kikkende betrakter.<sup>3</sup> Når Kallir tolker verkene på denne måten er det et eksempel på en vinkling som preger litteraturen om Schieles verk i stor grad. Et slikt psykologisk-biografisk perspektiv er flittig brukt av forfattere som Jane Kallir og Frank Withford som legger stor vekt på hendelser i Schieles liv. Kallir er samdirektør ved Galerie Saint Etienne i New York. I tillegg til å forfatte bøker arbeider hun også som foreleser. Hun har også vært kurator for utstillinger med Schieles verk flere steder i verden. Withford er kunstkritiker for Sunday Times i London og har tidligere undervist både ved universitetet i London, Cambridge og ved Royal College of Art. Sammen med Alessandra Commini har særlig Jane Kallir vært viktig for formidlingen av biografiske detaljer om Schiele.

Som kunstner møtte Schiele ofte motgang, både økonomisk og på personlig plan. Likevel kan det virke som om han aldri tvilte på at kunstneryrket var den rette veien for han. For Schiele stod kunstnerne i en usedvanlig viktig posisjon i den store verdenssammenhengen. Kultureliten, skrev han i et brev til en av sine offiserer under krigen, kan gjenoppbygge nasjonen<sup>4</sup>. Schiele så også på sin egen kunst som banebrytende og i flere brev, blant annet til sin mor, hevdet han med stor selvsikkerhet at hans verk kom til å bli stående som mesterverker. Noe han fikk helt rett i. I 1918, samme år som Gustav Klimt døde, og ved krigens slutt punkt ble både Egon Schiele og hans gravide kone Edith Schiele smittet av influensaepidemien som herjet i Europa. Egon Schiele døde 31.oktober, tre dager etter sin kone. På dette tidspunkt var Egon Schiele i ferd med å bli den rikeste og mest berømte kunstneren i Wien.<sup>5</sup>

---

1 Kallir 2006:328.

2 Videre mener Kallir også at denne forandringen kan sees i lys av Schieles kvinnesyn og seksualmoral (Kallir 2006:277ff) .

3 Kallir 2006:390.

4 Withford 2006: 176

5 Withford 2006:195

---

### Kulturliv i Wien rundt 1900

---

I siste halvdel av 1800-tallet var Wien preget av industrialisering og økonomiske oppgangstider. Det oppstod et økende antall rike kapitalister og flere av disse involverte seg i kunstmiljøet som kunstsamlere eller mesener.<sup>1</sup> Samfunnsendringene i Wien bar med seg en stemning av en kommende krise. Dette ble også en viktig del av kunst- og litteraturutviklingen. Det utviklet seg blant annet et Kafé-miljø hvor poeter, forfattere, kunstnere og intellektuelle møttes og diskuterte utviklingen. For eksempel ble forandringene tatt opp i dikteren Hugo von Hofmannstahls *Brief des Lord Chandos*, fra 1902, hvor han utforsker det dualistiske forholdet mellom jeget og verden og det sosiale og moralske kaos som har sin motpart i oppløsningen av språket<sup>2</sup>. Sigmund Freuds psykoanalyser fikk også betydning for kunsten og litteraturen. Forfatteren Arthur Schnitzler bevegde seg i sine romaner og teaterstykker også ut i utforskede områder innen menneskets psykologi. Robert Musils skrifter, Karl Kraus' samfunnskritikk og Hermann Brochs søvngjengere er også viktige bidragsyttere innen den litterære sfære. Innen musikk var Gustav Mahler og Arnold Schönberg viktige og beundret. Arkitekter som Otto Wagner, Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich og Adolf Loos var alle viktige for utviklingen som fant sted i Wien rundt 1900.

Kunstakademiet og Genossenschaft bildender Künstler Wiens dominerte billedkunstens område på slutten av 1800-tallet. Disse praktiserte svært konservative holdninger til billedkunsten. En av de mest betydningsfulle hendelsene i Wiens utvikling var derfor oppstarten av Secessjonen i 1897. Secessjonen ønsket å gi mer plass til moderne kunst. Secessjonen og åpnet blant annet for europeiske innovasjoner innen kunst, da med særlig interesse for art nouveau<sup>3</sup>. Slike hendelser som preget Wien rundt 1900 har også satt sitt preg på litteraturen om Egon Schiele. Schieles allegoriske verk blir gjerne knyttet til samtidens økende interesse for psykologi. Fremstillingene av lidelser og død viser klare slektsbånd både med den litterære ekspresjonismen hvor interessen for psykologi hadde satt tydelige spor.<sup>4</sup> Også Schieles stadige vektlegging av gestikulering i verkene knyttes til andre områder i kulturen. I dans og teater fungerte kroppspråket som metafor. Schieles venn Erwin Osen var skuespiller og kjent for sitt eksentriske kroppsspråk. Schiele brukte

---

1 Kallir 2005:13.

2 Vergo 2003:12.

3 Schorske 1981:84.

4 Vergo 2003:216.



han som modell i flere tegninger hvor det teatraliske er tydelig. I tillegg til biografiske forhold finner man altså flere eksempler på hvordan Schiele plasseres i kontekst med Wiens kulturliv, samt politiske og historiske hendelser i Wien. Jeg vil imidlertid ikke gå nærmere inn på politiske forholdene i Wien rundt århundreskiftet. Disse endringene kan man sette seg inn i ved hjelp av god forskning gjort særlig av Carl E. Schorske i hans bok *Fin-de-siècle-Vienna. Politics and culture*, først utgitt i 1961. Boka gir et grundig blikk på samfunnsendringene i Wien og har hatt stor betydning for andre forfattere, men når det gjelder å plassere Schiele i denne konteksten er det mer å hente hos forfattere som Peter Vergo. I boka *Art in Vienna*, først utgitt i 1975, presenteres en god beskrivelse av kultursamfunnet i Wiens ungdomstilperiode. Schiele presenteres her, sammen med Gustav Klimt, Oskar Kokoschka og Richard Gerstl som en av de ledende billedkunstnerne i Fin-de-Siècle-Wien. Vergo legger særlig vekt på hendelser i samtiden som involverte kunstinstitusjonene. Utstillingsarenaens oppturer og nedturer i den kulturelle situasjonen mellom 1898 og 1918 diskuteres grundig. Både Secessionen og Kunstschau er godt representert. Vergo støtter seg ofte på skrivelser fra samtiden for eksempel fra Herman Bahr og Gustav Klimt. Historiske fakta om de utvalgte kunstnerne er også godt presentert i hans arbeid. I tillegg til Vergo har også Kallir og Withford plassert Schiele inn i kontekst med samtidens hendelser i kulturlivet. Ved hjelp av deres kontekstmetoder kan Schieles kunstneriske virke forstås i lys av modernismens utvikling i Wien.

---

### **Secessionen**

---

Schieles venn og forbilde, Gustav Klimt, var første president i Secessionen, og dermed en av pionerene for framveksten av den moderne kulturen i Wien. I forbindelse med oppstarten beskrev han dens intensjon i et brev til Genossenschaft bildender Künstler Wiens. Secessionen skulle spre moderne kunst til folket, skape kontakt mellom kunstutviklingen i Wien og verden utenfor og å øke interessen for moderne kunst i offentlige sirkler.<sup>1</sup> Secessionen ville gi kunstnere med nye ideer en sjanse til å utstille verkene for et offentlig publikum. Dette var noe som ikke var mulig gjennom Genossenschaft bildender Künstler Wiens. Den første utstillingen i 1898 ble en stor suksess, noe som blant annet førte til at det ble bygget et eget utstillingslokale for gruppen. Secessionsbygget ble designet av Josef Maria Olbrich og stod ferdig i 1898. Med en moderne tempelform skulle bygget symbolisere hvordan kunstnerisk virksomhet kunne fungere som religionserstatning

---

<sup>1</sup> Kallir 2002:19.

for den borgerlige intellektuelle elite<sup>1</sup>. Secessionen utgav også tidsskriftet *Ver Sacrum*. Navnet betyr hellig vår og kan sammen med Secessionsbygget sies å bygge opp under Secessionens eget slagord «for tiden er det kunst for kunst er det frihet». Sammen viser disse hvordan holdningene i Secessionen utfordret den rådende historismen som blant annet preget Ringstrasse<sup>2</sup>.

Det forelå ingen program for styringen av Secessionen og alle stilarter var velkomne. Medlemmene bestod av både impresjonister, naturalister og modernister. Det var også stor variasjon i de forskjellige kunstartene som var representert. Malere, arkitekter, designere, grafikere og typografer kunne alle utvikle seg i Secessionen. I motsetning til avant-garden i Frankrike, Tyskland og Italia hvor et nye formale løsninger stod i sentrum ser man at østerrikerne var mer opptatt av innhold enn form<sup>3</sup>. Symbolister som Ferdinand Hodler, Fernand Khnopff, Max Klinger, Franz von Stuck, Jan Toorop, Vincent van Gogh og Edvard Munch var alle populære utstillere i Secessionen. Men til tross for at Secessionen ikke skilte mellom høy og lav kunst, og mente at all kunst var god kunst, oppstod det i 1905 en splittelse innad i Secessionen. Dette førte til at Klimt og en gruppe kunstnere valgte å forlate. Secessionen oppnådde aldri samme suksess som den hadde hatt i oppstartsårene. Likevel kan institusjonen regnes som en av de viktigste hendelsene innen Wiens kulturliv. Institusjonen introduserte byens kunstnere for mange nye og viktige utenlandske impulser. Japansk kunst som siden Manet hadde hatt stor betydning for kunstutviklingen i Frankrike, ble presentert for det wienske publikum gjennom Secessionen og *Ver Sacrum*.<sup>4</sup> På den sekstende utstillingen var et helt rom avsatt til japanske tresnitt av blant annet Hokusai og Utamaro. Denne utstillingen har blitt stående som en av de viktigste utstillingene av impresjonisme og post-impresjonisme i Østerrike. Her var store navn som Manet, Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Cézanne, Van Gogh, Toulouse-Lautrec og Gauguin representert.<sup>5</sup>

---

1 Schorske 1981:84

2 Ringstrasse betegner et arkitekturprosjekt som man møter resultater av i Wien den dag i dag. I 1858 ble det satt i gang en konkurranse som gikk på designe en regulering og utsmykningsplan av byens sentrumsområde. Historismen satte et sterkt preg på prosjektet som endte med et sammensurium av arkitektur i klassisk-, gotisk-, renessanse- og barokk-stil (Vergo 2003:88). Jeg vil imidlertid ikke gå nærmere inn på Ringstrasseprosjektet i denne sammenhengen.

3 Kallir 2005:14.

4 Withford 2002:141.

5 Vergo 2003:78.

---

**Sosiale nettverk: Arthur Rössler, Galerie Miethke og Kunstschau**

---

Sin første utstilling hadde Schiele i 1908, mens han fremdeles var student ved akademiet. Her møtte han Heinrich Benesch som i ettertid viste seg å bli en viktig mesen og venn.<sup>1</sup> Schieles forhold til mesener fikk en videre utvikling i 1909. Da møtte han sin viktigste støttespiller, kunstkritikeren og kunstsamleren Arthur Rössler, sannsynligvis på en utstilling i Gustav Galleri Pisko ved Schwarzenbergplatz i Wien. Dette var den første utstillingen Neukunstgruppe arrangerte i et kommersielt galleri.<sup>2</sup> Her stiftet Schiele også flere andre viktige bekjenskaper blant annet med kunstsamlerne Carl Reininghaus og Oskar Reichel samt forleggeren Eduard Kosmack.<sup>3</sup> Som kunstkritiker i *Arbeiter Zeitung*, hadde Rössler opparbeidet seg et godt kontaktnettverk og god foretningssans. Han hadde en liberal holdning til kunstutviklingen og ble svært fasinert av Schieles verk. Rösslers vennskap med Schiele ble opprettholdt bl.a. gjennom brevveksling. Rösslers har dermed kunnet bidra med erindringer og anekdoter om Schiele som har blitt viktig for ettertidens forskning. Mellom 1912 og 1923 produserte han hele fem bøker om Schiele. Rösslers opplevelse av Schieles verk blir ofte sitert av andre forfattere<sup>4</sup>. Både Rössler og Benesch var viktige økonomiske støttespillere for Schiele. I 1905 overtok Rössler styringen av Galerie Miethke hvor han arbeidet for å utstille verker av Klimt. Gallerie Miethke ble en viktig arena for det wienske kunstpublikum som blant annet ble introdusert for fransk post-impresjonisme her.<sup>5</sup> Det var også i Gallerie Miethke at Schiele, i 1911, holdt sitt første separatutstilling.

I 1908 og 1909 ble det arrangert to viktige utstillinger kjent som Kunstschau, hvor Gustav Klimt var en av de viktige drivkreftene. I åpningstalen presenterte Klimt formålet, som var å skape et ideelt kunstnersamfunn både for kunstnere og kunstnytere<sup>6</sup>. I 1909 ble Schiele invitert av Klimt til å delta. Sannsynligvis var tanken at Kunstschau skulle oppnå samme suksess som Secessionen. Klimt hadde i forbindelse med Secessionens oppstart beskrevet dens intensjon om å spre moderne kunst til folket, samt å skape kontakt mel-

---

1 Withford 2006:42.

2 Kallir 2006:49.

3 Vergo 2003:212.

4 Jeg har dessverre ikke hatt tilgang til Rösslers tekster selv, annet enn det som er blitt brukt i andres forskning.

5 Withford 2006:62.

6 Schorske 1981:269.

lom kunstutviklingen i Wien og verden utenfor.<sup>1</sup> Kunstschau skulle også vise revolusjonerende kunst, men viste seg likevel å bli en økonomisk skuffelse og det ble dermed med disse to utstillingene.

De forskjellige kunstinstitusjonene fikk stor betydning for kunstneres økonomiske tilstand. Da Schiele forlot akademiet i 1909 tok Wiener Werkstätte<sup>2</sup> han inn i varmen og var klar for å hjelpe han slik de tidligere hadde hjulpet Kokoschka. Arbeidene Schiele gjorde for Wiener Werkstätte ble riktignok ingen suksess. Postkortene Schiele produserte ble aldri trykt og et glassmaleri han produserte for Josef Hoffmanns Palais Stocklet ble avvist.<sup>3</sup> Fra den første utstillingen til sine siste, og mest suksessfulle, i 1918 rakk Schiele å stille ut verkene sine sammen med kunstnere som blant annet Munch, Kubin, Khnopff, Matisse, Van Gogh, Gauguin, Kirchner, Nolde og Klee. Og med god hjelp av byens institusjonsliv med Secessionen, Kunstschau, Gallerie Miethke og Wiener Werkstätte knyttet Schiele bekjentskap med samtidens offentlige kunstliv. Alle disse nye impulsene som de forskjellige institusjonene tilførte Wien fikk stor betydning for byens kunstnere fra århundreskiftet og fremover<sup>4</sup>.

---

### **Schieles formale utvikling**

---

De fire verkene av Schiele som ble utstilt på Kunstschau 1909, viser mange likhetstrekk med Klimt. Tendensen til å kopiere Klimts motivvalg dukker opp flere steder i Schieles oeuvre. *Wasserschlangen* og *Danae* er motiver man finner først hos Klimt og som dukker opp hos Schiele senere. Det er for øvrig ikke bare Klimts motivvalg som dukker opp igjen hos Schiele. Jane Kallir påpeker tydelige jugendstiltrekk i Schieles tidlige verkproduksjon.<sup>5</sup> Jugendstilen, som i stor grad preget illustrasjonsarbeider og plakater i Tyskland

---

1 Kallir 2002:19.

2 Wiener Werkstätte var et kunsthåndverkssted, grunnlagt av Josef Hoffmann og Koloman Moser, som arbeidet med forskjellige områder innen design.

3 Kallir 2002:135.

4 I tillegg til kunstinstitusjonene var også private samlere, som Carl Reininghaus og Oskar Reichel, viktige. Hos Reichel kunne man f.eks. oppleve verk av Manet, Gauguin, Lautrec, Van Gogh, Munch og Khnopff i tillegg til kunstnere fra Wien (Withford 2006:64)

5 Jugendstilen regnes som den tyske varianten av Art Nouveau og gjorde sitt inntog i Wien gjennom Secessionen, og ble etter hvert kalt Sezessionsstil i Østerrike fordi Secessionen raskt ble tilknyttet denne stilen (Withford 2006:21.)

og Østerrike, hadde også stor betydning for Klimts stilutvikling. Noen vanlige kjennetegn for denne stilen er blant annet enkle, klare konturlinjer, lyse farger, dekorative mønster og en bearbeiding av flaten som fremhevet det todimensjonale. Schieles tidlige landskapsverk viser ofte tilknytning til jugendstilen i den stiliserte formen. Også Schieles verk fra Kunstschau-utstillingen i 1909 kan regnes for å være parafraseringer av Klimts jugendstilverk. I Kunstschau-utstillingen fra 1908 hadde Klimt et helt utstillingsrom for sine verker. Portrettet av *Fritza von Riedler*, som ble utstilt her, viser dekorative mønster og bearbeiding i flaten som også dukker opp i Schieles portretter av Anton Peschka og Hans Massmann som ble utstilt på Kunstschau i 1909. Begge verkene er utført med enkle, elegante konturlinjer. Fravær av skygge tydeliggjør det todimensjonale der bakgrunn og forgrunn fremstår som like komponenter. Komposisjonen er bygd opp med de portretterte sittende og omgitt av geometriske, dekorative ornamenter. I noen av Schieles jugendstilinspirerte verk ser man hvordan han benytter seg av et krusedullaktig ornament gjort med våt fargeblyant. Denne fargebruken ligner Klimt overfladisk i ornamental forstand, men de tilfører også mer tekstur og taktilt nærvær.<sup>1</sup> Jugendstilen kommer altså særlig til syne hos Schiele i fraværet av skygge for å skape todimensjonalitet og i de enkle og elegante konturlinjene. Det er ikke så mye som skiller Schieles jugendstilverk fra 1908 og 1909, men som Jane Kallir observerer, utvikler Schiele heretter gradvis en egen stil.

Jane Kallir har gjennom flere bøker om Schiele presentert grundig forskning av hans kunstneriske utvikling. Boka *Egon Schiele: The Complete Works*, først utgitt i 1990, har blitt et nyttig verktøy for andres forskning på Schiele da denne avslører viktige detaljer om spørsmål om både datering og teknikk. Visse formale egenskaper i verket, som konturlinje, farge, komposisjon og også forskjellige bruk av medium og teknikker som dukker opp i Schieles oeuvre er blitt nøye gjennomgått av Kallir. I boka *Egon Schiele. Drawings and Watercolours*, først utgitt i 2003, gir hun også en kronologisk, og meget grundig, gjennomgang av hans formale utvikling. Her trekker hun blant annet frem nakenstudiene fra 1910 som bevis på at Schiele eksperimenterer med fremstillinger av menneskekroppen på en måte hvor det ikke er subjektet i seg selv som er viktigst, men heller den formale fremstillingen.<sup>2</sup>

---

1 Kallir 2006:47.

2 Kallir 2006:74.



I verkene fra 1910 er jugendstilen fortsatt til stede, men nå viser Schieles verk en mer egenartet stil. Selvportrettet er det mest brukte motivet i Schieles verkproduksjon og i verket *Sitzender männlicher Akt* (Ill 5.) fra 1910 ser man fremdeles likhetstrekk med Klimt blant annet i bearbeidingene i flaten. Man ser imidlertid også tydelig at Schiele beveger seg i en annen retning. I 1910 får Schiele tillatelse til å observere hos en gynekolog og fra nå av blir nakenstudier både av han selv og kvinnelige modeller en viktig del av hans arbeid. I *Sitzender Männlicher Akt* fremstiller Schiele seg selv naken, frontalt med spredte ben. Kropp og kroppshår er malt i fargene rødt, brunt, gult, brunt og sort med sterk markering av rødt i kjønnsorgan, navle, brystvorter og øyne. Det som skiller Schiele mest fra Klimt i denne fremstillingen er mangelen på dekorative elementer. Bakgrunnen i dette verket består kun av en gråhvit flate, uten møbler eller andre romskapende elementer. Oljemalingen i verket er påført med tette lag i bakgrunnen, med gjennomskinnelighet til lerretet enkelte steder. I kroppen er malestrøkene mer synlige. I armene, og i benet til høyre ser man tydelig at strøkene strekker seg opp langs billedflaten, mens i resten av kroppen beveger strøkene seg i forskjellige retninger. Den tynne, skarpe konturlinjen i sort som skiller mellom menneskekropp og bakgrunn minner om den markerte linjebruken i jugendstil, slik man ser det bl.a. i Oskar Kokoschkas illustrerte bok *Die Traumende Knaben* som ble utstilt i Kunstschau i 1908.

Sammen med Max Oppenheimer utviklet Kokoschka en ny stil i fremstillingen av portrett hvor den dekorative jugendstilen ble byttet ut med dystre farger og overflater hvor penselens skrapinger var tydelig. Dette førte til at de verkene fremsto som en psykologisk presentasjon av den portrettertes indre sjel.<sup>1</sup> Denne tilknytningen til psykologi i den formale fremstillingen kan også knyttes til Schieles bevegelse bort fra den dekorative jugendstilen. Dermed kan Schiele, sammen med Kokoschka og Oppenheimer, sies å representere fremkomsten av ekspresjonisme i Østerrike. Schieles elegante linjebruk oppstod imidlertid i hans tidlige jugendstilverk hvor han fokuserte på konturen til subjektene.<sup>2</sup> Konturlinjene forblir viktige i Schieles formale utvikling, noe man kanskje særlig kan se i aktene hans.

Schiele utvikler også en egen fargebruk som fjerner seg både fra naturtro realisme, jugendstil og også fra Max Oppenheimer og Oscar Kokoschka. Fargeleggingen forbehol-

---

1 Kallir 2006:73.

2 Kallir 2006:73.



5. Sitzender männlicher Akt, 1910. Olje og gouache, 152,5 × 150 cm. Leopold Museum

des ofte til figurene mens bakgrunnene forblir hvitaktige. Aktene fra 1910 viser hvordan komplementære farger som rødt og grønt er mye brukt. Og som Kallir bemerker var fargene ofte klare, grelle og lite preget av tredimensjonal modellering.<sup>1</sup> Barneportrettene derimot, tenderer i en annen retning. De skiller seg fra de grelle aktene og viser mer likhet med Kokoschka og Oppenheimer. I barneportrettene ser man også at fargebruken har endret seg fra de mer Klimt-inspirerte verkene til å bli mørkere og dystre. Blått, sort og brunt blir av hyppig brukt både i barneportrettene og i andre verk. I 1911 eksperimenterte Schiele i det hele tatt mye med forskjellige farger. Til å begynne med brukte han ofte sterke kontraster som sort, hvitt og oransje, for så å gå over til en blanding av blått, sort og lilla mens han mot slutten av året benyttet mye klare pasteller.<sup>2</sup>

Den tykke teksturen og de tydelige malestrøkene som man finner både hos Kokoschka og Schiele, skiller seg fra den glatte, dekorative overflaten i jugendstilen. Schiele utvikler i 1910 en teknikk som gir han mer kontroll over den våte malingen. Han brukte tykkere gouache eller han blandet syntetisk lim med pigment. Malekosten brukes for å forme malinga slik at det passer inn i det kompositoriske rommet.<sup>3</sup> Kallir trekker også frem et annet viktig element i Schieles maleteknikk, nemlig hvordan han flere steder balanserer verket ved å plassere områder med tykk gouache mot lettere behandlede områder med vannmaling.<sup>4</sup> Slike kontraster skapt i verkenes tekstur er viktige i flere av Schieles verker gjennom hans virke. Tykkere maling i hår og klesplagg fremstår ofte som en kontrast til mer utvannede områder f.eks. i hud.

Selv etter å ha forlatt Jugendstilen fortsetter Schiele å benytte seg av negativt rom. Jugendstilens måte å eliminere rom på, bryter i stor grad med Griepenkerls akademiske tradisjon. Schiele lot ofte figurene stå alene mot en hvitaktig bakgrunn. Flere av verkene med tilsynelatende liggende figurer er også signert som stående. Slike grep skaper romlig forvirring og får nærmest figurene til å sveve rundt i et tomt rom. I 1911 ser man imidlertid at Schiele i enkelte verk ikke lar bakgrunnen være helt hvitaktig men putter inn noen abstrakte former som kan minne om puter, pledd og lignende. Likevel er det, som Kallir også påpeker, fortsatt lite som minner om tredimensjonalt rom og volum i Schieles verk fra 1911.

---

1 Kallir 2006:73.

2 Kallir 2006:139.

3 Kallir 2006:78.

4 Kallir 2006:78.

Schiele benyttet seg ikke bare av maling og tegning men eksperimenterte også med andre medium og teknikker som fotografi, litografi<sup>1</sup> og radering. Fotografiinteressen utviklet han sammen med Anton Trčka som tok en rekke fotografier av Schiele. Selv om Schiele var modell på disse fotografiene signerte han dem ofte som sine egne verker og arbeidet videre med fotoene ved for eksempel å tegne på negativene eller på det ferdige fotografiet.<sup>2</sup> Eksperimenteringen med forskjellige raderingsteknikker foregikk i en heller kort periode. Röessler betalte for materiell, men etter å ha laget seks raderinger ga Schiele opp, sannsynligvis grunnet utålmodighet og ga bort alt materialet<sup>3</sup>.

En økende bruk av geometriske former i enkelte verk har fått flere til å knytte Schiele til kubisme. I verk som *Sthender weiblicher Beinakt mit grünem Gewand*<sup>4</sup> fra 1913 ser man hvordan partiet rundt figurens ben er klart delt opp internt i geometriske deler. Denne typen inndelinger mener Kallir ble vanlig i 1913 da også Schiele sannsynligvis hadde oppdaget forskjellige utviklinger i fransk stil, indirekte gjennom dens innflytelse på tyske kunstnere og på reproduksjoner i magasiner.<sup>5</sup> Også i bylandskapene, hvor bygninger og omgivelser preges av geometriske former kan det være mulig at Schiele har latt seg inspirere av kubismens utvikling i Europa. Forsøkene på å forsone tredimensjonale motiv med en todimensjonal flate kan sees som en syntese av Klimts dekorative stil og kubismens utvikling med Picasso og Braque, hevder Withford.<sup>6</sup>

I 1913 skjer det flere viktige endringer i Schieles formale utvikling. Han bruker uvanlige kompositoriske vinkler og legger mer vekt på kompliserte stillinger. Det blir også mer dynamikk i verkene. Flere steder i verkene fra 1913 ser man også at tredimensjonalt rom og volum blir viktigere. Konturlinjen bidrar til å fremheve en mer håndgripelig kropp mot det flate lerretet ved at det dras bleke fargeslør fra det mørkeste i konturlinjen, og et stykke over objektene. Effekten blir at figurene ser ut til å heve seg fra bakgrunnen. Kallir trekker frem hvordan vekslende farger mellom oker, rødt og grønt brukes for å foreslå

---

1 Schiele gjorde noen litografier på befaling fra det tyske kunstnersamfunnet Sema (Kallir 2006:275)

2 Withford 2006:139.

3 Schiele skal ha uttalt at han i løpet av den tiden det tok å etse en plate, lett kunne gjøre hundre tegninger (Kallir 2006:275.)

4 Nr. 1368 i Jane Kallir, Complete Works

5 Kallir 2006:222ff

6 Withford 2006:170.

fordypninger og hevelser i figurenes kropp. Disse fargene er også påført tykkere enkelte steder og fremhever områder som kinnbein, albuer og knokler.<sup>1</sup> Arbeidet med volum fortsetter gjennom hele Schieles verksproduksjon. Dette tilfører de senere verkene mye mer naturtrohet enn Schieles tidligere verk hvor han i større grad eksperimenterte med farger. Tendensen til å signere verk med liggende figurer som stående fortsetter, og kontrasten mellom den naturtro fremstillingen og figurene plassert svevende i et tomt rom fremstiller figurene som sommerfugler festet til lerretet.<sup>2</sup>

---

### **Schiele og andre kunstnere**

---

Det er trolig at Schiele opprettet stor kjennskap til kunstnerisk utvikling utenlands på en reise til München i august 1912. Jane Kallir påpeker at notatboken han hadde med seg hjem etter denne reisen inneholdt blant annet navn som Marc, Klee, Kirchner, Jawlensky, Pechstein og Beckmann. Hun hevder også at Kandinskykatalogen og *Der Blaue Reiter-almanacken* som han fikk tilsendt på eget ønske åpnet for nye måter å se på for Schiele.<sup>3</sup> Sammenligninger med Klimt og Kokoschka utgjør en stor og viktig del av forskningshistorikken om Schiele. Men også komparative analyser av Schiele og andre kunstnere både i og utenfor Østerrike er godt representert. Både Peter Vergo, Frank Withford, Jane Kallir og flere andre gir eksempler på hvordan Schieles verk viser innflytelse fra andre kunstnere.

På Secessionsutstillinga i 1903 ble Vincent van Gogh vist for første gang i Wien. Han var også representert i en utstilling i Galerie Miethke i 1906, hvor Rössler skrev katalogen. Van Gogh er kanskje den kunstneren utenfor Wien som Schieles verk oftest blir sammenlignet med. På Kunstschau i 1909 ble det utstilt verker både av Vincent van Gogh og Edvard Munch og begge disse hadde trolig stor innflytelse for den ekspresjonistiske utviklingen i Wien. Vergo mener Schieles verk *Tote Mutter* (Ill. 6) kan sees i sammenheng med Munchs behandling av samme tematikk.<sup>4</sup> Schieles portretter av Eduard Kosmak<sup>5</sup> og Poldi Lodzinsky<sup>6</sup>, begge fra 1910, viser også klare referanser til Munchs verk pubertet

---

1 Kallir 2006:223.

2 Kallir 2006:390.

3 Kallir 1998:163.

4 Vergo 2003:216.

5 Nr. 165, i Jane Kallir, *Complete Works*.

6 Nr 162, i Jane Kallir, *Complete Works*.





6. Tote Mutter, 1910. Olje og blyant på tre, 32,4 × 25,8 cm. Leopold Museum



fra 1895. Munchs velkjente verk viser en naken jente med kryssende hender plassert i fanget. Også Schiele fremstiller de portretterte frontalt, sittende, med begge hendene i fanget. Både Munch og van Gogh benyttet seg av hverdagsobjekter i motivene for å fremstille menneskelige tilstander.<sup>1</sup> Under Kunstschau 1909 ble Van Goghs *Soverom i Arles* fra 1888 utstilt. Schieles verk *Das Zimmer des Künstlers in Neulengbach* (Ill 7) viser tydelige referanser til dette. Også solsikke-motivet som dukker opp både hos Klimt og Schiele minner om van Goghs solsikker.

Interessen for kvinnens psyke som viser seg i Schieles verk, hevder Withford, kan være arvet fra den franske maleren Henri de Toulouse-Lautrec som utstilte verker blant annet på Galerie Miethke i 1909.<sup>2</sup> I samlingen til Carl Reininghaus hadde Schiele mulighet til å betrakte verk av Ferdinand Hodler. Withford trekker også frem hvordan Hodlers arbeid med å uttrykke stemning i maleri skal ha vært en viktig inspirasjonskilde for Schiele. Schiele skal også ha eid Fritz Burgers bok *Cézanne und Hodler* utgitt i 1900.<sup>3</sup> Slik vi har sett noen eksempler på her er sammenligninger av motiv ofte vektlagt i disse komparative metodene.

---

### **Gotisk åndelighet og antropomorfisme i landskapsverkene**

---

Schieles landskapsverk blir ofte sett på som antropomorfe i måten hus og trær minner om mennesker. Bygningsfasadene i bylandskapene beskrives som menneskehoder, ofte døde, hvor vinduene er øyne. Trær beskrives som metaforer for menneskekroppens ankler, knær og hofter. Slike beskrivelser bygger gjerne på uttalelser fra Schiele selv. I et brev til sin mesen, Franz Hauer, skal Schiele, i 1913, ha uttalt at han nå for det meste observerte den fysiske bevegelsen i fjell, trær og blomster. Disse mente han minte om lignende bevegelser i menneskekroppen.<sup>4</sup> I tillegg til det antropomorfe aspektet blir også Schieles landskapsverk, og da særlig bylandskapene, knyttet til en gotisk åndelighet. Dette er temaer som blir grundig behandlet i Kimberly Smiths bok fra 2004 *Between ruin and renewal. Egon Schieles landscapes*. Kimberly Smith er professor ved avdelingen for kunst ved Southwestern University i Georgetown, Texas, og presenterer en alternativ tilnærming til Schieles verk. Hun forsøker å se Schieles landskapsverk i den intellektuelle og kulturelle

---

1 Kallir 2005:30.

2 Withford 2006:60.

3 Withford 2006:109.

4 Smith 2004:140.



7. Das Zimmer des Künstlers in Neulengbach, 1911. Olje på tre, 40 × 31,7 cm.  
Historisches Museum der Stadt Wien

konteksten de var en del av. Dette gjør hun ved å ta utgangspunkt i nyere teorier knyttet til estetikk, nasjonalisme og identitet. Hun benytter seg av tanker fra filosofer som blant annet Kant, Nietzsche, Wittgenstein og Derrida. Dette bringer frem en forskning hvor verkene ikke fremstår som resultater av Schieles biografi. Smith fokuserer på Schieles valg som kunstner og formale aspekter i verkene selv. Hun hevder hun vil stille spørsmål om hvorvidt landskapsverkene kan bidra til ny viten om ekspresjonismen i Wien i stedet for kun å fremstå som en enkel overføring av psykologiske og subjektive aspekter.<sup>1</sup> Dette fører frem en kontekst hvor verkene sees i forhold til både politikk, epistemologi, psykologi og filosofi.

Forfattere som Peter Vergo, Jane Kallir, Frank Withford og Kimberly Smith er et utvalg av mange forfattere som har gjort et grundig arbeid med å plassere Schieles kunstnerskap både ved hjelp av en psykologisk-biografisk metode, komparative metoder og ved å plassere Schiele i kontekst med samtiden. Deres arbeid har kartlagt likheter og forskjeller, både motivrelaterte og i formspråket, hos Schiele og andre kunstnere i Fin-de-siècle-Wien. Til sammen kan man ut i fra disse forfatternes grundige arbeid forstå Schieles kunstneriske virke i sammenheng med modernismens utvikling i Wien. Forskningshistorikken er derfor viktig for videre arbeid hvor den historiske konteksten diskuteres. Kimberly Smiths alternative metode hvor hun tar i bruk filosofer som ikke har direkte tilknytning til Schiele, verken tidsmessig eller tematisk, er en spennende måte å tilnærme seg verk på. I det videre arbeidet mitt vil jeg starte med å utforske mine utvalgte verk i lys av enkelte aspekter i den historiske konteksten. Her vil selvsagt forskningshistorikken slik den er oppstått fra de ovennevnte forfatterne, men også fra andre forfattere, stå sentralt. Kan jeg med en slik tilnærming bidra med noe nytt i forskningen om Schieles kunstnerskap?

---

<sup>1</sup> Smith 2004:7.

# KAPITTEL 2. TRE

## KUNSTHISTORISKE

### EKSPERIMENTER

Hvordan kan verkene jeg har valgt ut forstås i forskjellige kunsthistoriske kontekster? Jeg vil starte med et eksperiment hvor jeg forsøker å plassere noen av Egon Schieles verk i lys av enkelte modernistiske tendenser i Frankrike og Tyskland, og Østerrike. Her vil primitivisme og ekspresjonisme stå sentralt, men jeg vil ikke gå inn i lengre diskusjoner når det gjelder definisjoner eller andre forhold knyttet til disse begrepene. Mitt mål i det første eksperimentet er å undersøke hvordan noen utvalgte verk av Schiele kan sees stilistisk i lys av andre modernistiske kunstneres verk. I det neste eksperimentet vil jeg forsøke å se hvordan Schieles verk kan sees i lys av kunsthistorikeren Wilhelm Worringers begreper abstraksjon og innlevelse. Til slutt vil jeg gjøre et eksperiment hvor jeg lar debatten angående språkets begrensninger som foregikk i Wien rundt 1900-tallet være utgangspunkt for min forståelse av to av Schieles verk. Den såkalte språkkrisen var et fenomen som hovedsakelig rammet litteraturfeltet, men jeg tror det også er mulig å se Schieles verk i lys av dette fenomenet. Særlig tror jeg dikteren Hugo von Hofmannsthal's tekster kan være aktuelle i denne sammenhengen. Kan en tilnærming gjort gjennom tre forskjellige eksperimenter bringe frem ny kunnskap om Schieles verk? Og hvilken rolle spiller den historiske konteksten i det hele tatt for min forskning?

---

#### **Eksperiment 1: Søken etter nye uttrykksformer**

---

Impresjonismen oppstod som en del av en selvsikker og positivistisk tankegang i Frankrike på 1800-tallet. Rasjonalitet og vitenskap opptok både intellektuelle miljøer og kunstnerne. I realismen og impresjonismen ble derfor verden møtt gjennom en interesse for persepsjonen som en optisk synsprosess. Impresjonistene utviklet egne maleteknikker for å fremstille dette møtet og beveget seg dermed mot en moderne naturalisme. Men etter hvert som psykologien blir møtt med mer interesse i Europa ser man imidlertid at de impresjonistiske maleteknikkene forsvinner til fordel for en mer personlig stilutvikling blant kunstnerne hvor også innflytelsen fra primitive områder og ikke-vestlig kunst ble særdeles viktig. Kontrastene mellom klassisk-akademisk tradisjon og moderne kunst var store på begynnelsen av 1900-tallet. Samtidens kunstneres forbilder var ikke de samme som akademiene tidligere hadde båret frem. Naturen spilte ikke samme rolle som før.



Det er i mye større grad menneskenes indre liv som betyr noe for kunstnerne. Moderne kunstnere ville fjerne seg fra den klassisk-akademiske tilknytningen til den visuelle verden og plasserte derfor seg i slekt med den såkalt usofistikerte primitivismen. Her søkte kunstnerne det autentiske ved følelser og uttrykk som skjulte seg bak fremstillingen av det ytre.<sup>1</sup> Impresjonismens forsøk på å gjenskape en optisk opplevelse av den visuelle verden ble dermed byttet ut med forsøk på å gjenskape en individuell opplevelse.

---

### **Primitivisme og ekspresjonisme**

---

«Etter femten år med kamp begynner vi å fri oss fra akademiets innflytelse» sier Paul Gauguin i sitt brev til André Fontainas i 1899.<sup>2</sup> Allerede i 1888 oppfordret han kameraten og kunstneren Emile Schuffenecker til å ikke være for opphengt i å arbeide ut i fra naturen. Gauguin mente man heller burde se kunst som en abstraksjon. Med det mente han en forenkling og overdrivelse av former og farger samt komposisjonen av disse.<sup>3</sup> For Gauguin hadde altså denne befrielseskampen startet flere år tidligere. En stor interesse for det primitive mennesket førte til en helt spesiell uttrykksform i maleriene hans. I 1891 ytret han et ønske om å fjerne seg fra sivilisasjonens innflytelse for å skape enkel kunst.<sup>4</sup> Dermed valgte han samme år å reise til Tahiti. Denne reisen fikk stor betydning for den moderne avant garden før første verdenskrig. Det ser man blant annet i hvordan kunstnere, etter Gauguin, ofte tok i bruk motiv hentet fra primitive områder utenfor Europa, eller samlet på primitive gjenstander. Interessen for det primitive viste seg også sterkt i manifeste og teoretiske tekster som ble skrevet på begynnelsen av 1900-tallet. Denne holdningen til det primitive som Gauguin uttrykte, og som man ser at vokste videre hos andre kunstnere, var en reaksjon mot det han regnet som et korrumpert samfunn og kunsten som ble skapt der.<sup>5</sup>

Det primitive ble også viktig for det som ble ekspresjonismens brudd med impresjonismen på 18- og 1900-tallet. Erfaringen av verden varierer fra menneske til menneske. Derfor er det også naturlig at det oppstår forskjellige måter å fremstille disse erfaringene på. Disse forskjellige fremstillingene kommer tydelig frem i ekspresjonismens mangfold av stiluttrykk. Herman Bahr valgte i 1914 å se både Matisse, Picasso, Pechstein, Kokoschka, Kan-

---

1 Harrison og Wood 1993:16.

2 Gauguin, Paul. Letter to Fontainas. I Art in theory 1900-1990 ed. Harrison og Wood. 1993:26.

3 Roskill 1997:188.

4 Roskill 1997:189.

5 Golding 1988:50.

dinsky, Marc og italienske futurister som eksempler innen samtidens ekspresjonisme. Han hevder at selv om de selv ikke ønsker å bli satt i samme bås, viser deres motstand rettet mot impresjonismen til et felles ønske om å forlate fortiden.<sup>1</sup> Den første gruppeutstillingen av ekspresjonistiske kunstnere fant sted i 1911 som en del av XXII Berliner Sezession hvor 11 franske kunstnere deltok. Kunstnerne representerte sammen både post-fauvistiske verk og før-kubistiske verk. Ekspresjonismen som stil kan betraktes som en motreaksjon til impresjonismen slik den representerer åndelig erfaring og personlige følelser. Herman Bahr, som forsvarte ekspresjonismen, påpekte imidlertid at det fantes unntak. Kunstnere som Gustav Klimt og Hodler, mente han, benyttet seg av flere av impresjonismens teknikker men verkene deres var likevel uttrykk for personlige vilje.<sup>2</sup> I 1894 fikk Gustav Klimt og Franz Matsch i oppdrag å dekorere universitetstaket i Wien. Klimts oppdrag var å produsere malerier som skulle allegorisere fakultetene filosofi, medisin og rettslære. Tidligere hadde Klimt og Matsch bidratt med malerier til offentlige bygninger som Burgtheater og Kunsthistorisches Museum<sup>3</sup>. I disse maleriene finner man spor av klassisk og antikke elementer som var godt likt av publikum. Da Klimts bidrag til filosofifakultetet utstilt i Secessionen i 1900, ble de imidlertid møtt med avsky. Universitetsverkene inneholdt obskure og personlige fremstillinger med mye seksualitet og nakenhet. Fremstillingen av kjønnsår skapte blant annet store reaksjoner i den offentlige instans.<sup>4</sup> I disse verkene ser man hvordan den sterke tilknytning til tradisjonen ved Rubens, Titian og Veronese tok nye veier med kunstnerne i Østerrike på 1900-tallet. Den nye skaren identifiserte seg ikke lengre med det aristokratiske og velstående samfunnet, men søkte noe annet. Etter hvert vendte imidlertid Klimt seg til bysantinsk stil for å finne nye former som kunne neddempe instinktene han hadde villet uttrykke tidligere. Han beveget seg dermed bort fra fremstillingen av direkte psykologiske erfaring til en formal symbolisering.<sup>5</sup> Bysantinske former tilførte Klimts verk abstrakte preg som kan sees i sammenheng med primitivismen som også viste seg blant andre moderne kunstnere. Inspirasjon fra ikke-vestlige områder var viktig fordi det åpnet for nye måter å erfare verden på. I Klimts verk ser man flere antydninger til en holdning angående forholdet mellom menneske og verden som skiller seg både fra akademiske normer og impresjonistiske fremstillinger.

---

1 Bahr, Herman. From Expressionism. I *Art in theory 1900-1990* ed. Harrison og Wood. 1993:117.

2 Smith 2004:94.

3 Vergo 2003:25.

4 Withford 2006:21.

5 Schorske 1981:266.

I Picassos og Braques verk kommer også inspirasjonen fra det primitive til syne gjennom fascinasjonen for kunst lagd i ikke-vestlige samfunn<sup>1</sup>. Picasso skal blant annet ha stiftet bekjentskap med afrikanske skulpturer gjennom Matisse. I verket *Les Femmes d'Alger* fra 1907 ser man hvordan hodene til de to figurene til høyre særlig minner om skulpturer fra primitive områder.<sup>2</sup> Fascinasjonen for det primitive kan sies å ha fått en konseptuell betydning for den tidlige kubismen til Picasso og Braque, der motivene viser direkte tilknytning til objekter fra ikke-vestlige områder. Hvordan kan Egon Schieles akt *Der Tänzer* og bylandskapet *Häuserbogen* forstås i lys av dette ønsket om å bryte med tradisjonen som preget både Gustav Klimt og kunstnere fra andre steder i Europa? Selv om også Egon Schiele hadde stor interesse for primitive samfunn og samlet på håndverk lagd av urfolk, som for eksempel afrikanske skulpturer og javanesiske skyggedukker,<sup>3</sup> vises ikke dette direkte i disse verkene sine motiver.

---

### **Det groteske og spontane uttrykket**

---

Schieles motiver enten det var fremstillinger av kroppar i ekstreme posisjoner, kompliserte gestikuleringer eller rare grimaser brøt disse radikalt med akademiske normer. I *Der Tänzer*<sup>4</sup> ser man hvordan den akademiske tradisjonens strenge krav til en ytre likhet erstattes med et virvar av malestrøk og nærmest en grotesk fargebruk. Figurens hud med røde og blå nyanser ser forslått og skadet ut. Verkets tydelige spor etter en pensel som synes å ha beveget seg vilt og uhemmet over lerret tilfører verket et preg av spontanitet. Det groteske og det spontane i dette verket viser tilknytning til tendenser som også viste seg blant kunstnere i Tyskland og Frankrike.

På begynnelsen av 1900-tallet ble det dannet to viktige grupper som representerer det vi i dag kjenner som ekspresjonisme. De to gruppene var Die Brücke, opprettet i 1905 i Dresden blant annet av Ernst Kirchner, og den tyske utstillingsforeningen Der Blaue Reiter, dannet i 1911 i München. Kunstnerne i Die Brücke og Der Blaue Reiter var opptatt

---

1 Den engelske termen tribal art brukes gjerne om slik kunst.

2 Riktignok hevdet Picasso selv at han ikke ble kjent med urfolksskulpturer før etter at dette verket var ferdig. Verket blir likevel ofte knyttet til innflytelse fra det primitive, og det kan godt være at Picasso husker feil (Golding 1988:45.)

3 Rössler skal ha bidratt med flere objekter til denne samlingen (Kallir 1998:164.)

4 Schiele pleide vanligvis ikke å skrive titler på selve verkene sine. Dette verket er et av unntakene hvor «Der Tänzer» er skrevet nede ved siden av signaturen.

av å bryte med naturalistisk stil og med impresjonismens optiske tilknytning til verden. «Enhver som gjensker det som driver han til skapelse med spontanitet og autentisitet tilhører oss» skrev Ernst Ludwig Kirchner i Die Brückes program først utgitt i 1906.<sup>1</sup> Die Brücke-kunstnerne ønsket å bryte med den etablerte tradisjonen. Dermed så de, i likhet med Gauguin, primitiv kunst som en reaksjon mot, og frigjørelse fra, rasjonalismen som hadde preget impresjonismen. Die Brücke-kunstneren Emil Nolde mente at grunnen til fascinasjonen for det primitive kanskje lå i det primitive folks arbeidsmetode. Det primitive folk skapte sine verk uten å tegne skisser først. De skapte verkene ved hjelp av materialet og sine egne hender. Verkenes originalitet lå i de enkle formenes intense og ofte groteske uttrykk for kraft og liv.<sup>2</sup>

I Frankrike kom interessen for det primitive til syne i fauvenes forsøk på å oppnå en direkte og spontan uttrykksform. Navnet ble gitt av en fransk kritiker Louis Vauxcelles som ville beskrive de fargede landskapene, portrettene og genremaleriene til en gruppe kunstnere sentrert rundt Henri Matisse i 1905 og 1906.<sup>3</sup> Gruppen kan sees som en videreutvikling fra Munch, Gauguin og Van Gogh. Mens Die Brücke-kunstneres tilknytning til Gauguin befant seg mest på en intellektuelt plan, var fauvene mer formalt tilknyttet. I fauvenes verk ser man blant annet hvordan Gauguins innføring av polynesisk spontanitet og dekorative rytme viser seg. Matisse og André Derain, som også var et sentralt medlem, tilførte rytme ved hjelp av arabesker i bl.a. i landskapsverkene sine. Når Matisse og Derain lar seg inspirere av stammeskulpturenes formale proporsjoner er også det eksempel på fauvenes interesse for den visuelle fremtoningen i primitiv kunst.<sup>4</sup> Maurice de Vlamincks verk *Bougival* fra 1905 er eksempel på fauvistisk fargebruk. Her fremstiller Vlaminck et bylandskap fra samme by som Monet og Renoir oppholdt seg i sommeren 1869. Vlamincks verk viser imidlertid tydelig innflytelse fra Paul Gauguins fargebruk og Vincent van Goghs maleteknikk.<sup>5</sup>

Fargebruken i Schieles *Der Tanzer* er riktig nok ikke like intens som den man kan se i

---

1 Kirchner, Ernst Ludwig. Program of Die Brücke. i Art and Theory 1900-1990. ed. Harrison and Wood 1993:67.

2 Nolde, Emil. 'On Primitive Art' i Art in Theory. ed Harrison and Wood 1993:101.

3 Brett 1999:29.

4 Golding 1988:51.

5 Brett 1999:30.



fauvistiske verk eller verk av Die Brücke-kunstnerne<sup>1</sup>, men jeg vil likevel påstå at verkenes groteske fargebruk og spontane malestrøk og blyantstreker, tilfører verket noe av den samme effekten som man finner i disse gruppene. Verket fremstår med en stil med et sterkt subjektivt preg som skiller seg fra den klassisk-akademiske fremstillingen av menneskekroppen. Hverken Schieles verk, fauvenes verk, Die Brücke-kunstnerens verk eller Der Blaue Reiter-kunstnerens verk fremstår som forsøk på å oppnå likhet med en ytre verden. Gjennom bruken av formale virkemidler det er dermed mulig å se dette verket i forhold til modernismens utvikling i Tyskland og Frankrike.

---

### **Kubistiske tendenser i verket Häuserbogen**

---

Da ekspresjonismens kunstnere vendte seg bort fra impresjonismen, hadde dette sammenheng med forandringer i menneskets måte å se verden på. I Egon Schieles bylandskap *Häuserbogen* kan bearbeidingene i verkets flate, slik det viser seg blant annet i den høye synsvinkelen, sies å utfordre synsopplevelsen. Dette er et område som også opptar andre modernistiske kunstnere. I Wien ser man bl.a. hvordan Gustav Klimt forlot den tradisjonelle fremstillingen av perspektiv. Og selv om Schiele beveger seg bort fra Klimt og jugendstilen, fortsetter også han å fjerne romfølelsen enkelte steder i verkene sine. Klimt benyttet seg imidlertid gjerne av en lav synsvinkel i landskapene sine. Schieles verk preges, som nevnt, ofte av en ekstremt høy synsvinkel. Kimberly Smith<sup>2</sup> mener at Schieles bruk av høy synsvinkel kanskje kan sees som en moderne modell av Cézannes bruk av høye synsvinkler.<sup>3</sup>

Kubistene så sin kunstutvikling som begynnelsen på noe nytt. Deres måte å se på verden på, midlene de benyttet seg av for å gjenskape sine ideer om den og i det hele tatt deres forståelse om hva et maleri var, skilte seg fra tradisjonell akademisk tradisjon.<sup>4</sup> Cézannes kunst var særlig viktig for kubismens utvikling. Verkene hans presenterte nye tanker for

---

1 Jane Kallir mener grunnen til dette kan være at Schieles tilgang til verkene fra disse kunstnerne ofte besto av sort-hvitt reproduksjoner (Kallir 1998:164.)

2 Smith hevder imidlertid også at den høye synsvinkelen kan sees i lys av gotisk åndelighet. For mer om gotisk åndelighet i Schieles verk, se Kimberly Smiths *Between Ruin and Renewal. Egon Schiele's Landscapes* og Mai Britt Gulengs artikkel *De tause ting – og deres tale. Egon Schieles landskap. I Munch-Museets katalog om Egon Schiele.*

3 Smith 2004:83.

4 Golding 1988:61.

hvordan farge og form kunne brukes på måter som brakte maleriet på nye veier. Man kan finne spor av han i flere av kunstnerne etter ham og det er tydelig at de har lagt vekt på forskjellige sider ved han. Det var blant annet særlig Cézannes arbeid med konstruksjonen av det formale og strukturen i verkene som fikk betydning for kubistene. Cézanne formet slik broen mellom det gamle og det nye hos kubistene.<sup>1</sup>

Hos Braque ser man inspirasjon fra Cézanne bl.a. i komposisjonen med flater arrangert over hverandre. I hans *l'Estaque* ser man blant annet hvordan todimensjonaliteten i flaten fremheves ved at betrakterens blikk ikke får lov til å forsvinne bak fjellene, byggene og trærne, da disse nettopp er fremstilt som flater som bygger oppover heller enn å gi en illusjon av dybde. Dette er også tydelig i Picassos landskap. I verk som *Horta de san juan: Fabrique* fra 1909 ser man eksempel på hvordan komposisjonen bygger oppover. Bygningene ser ut til å være plassert over hverandre i stedet for bak hverandre. Dette bryter med den tradisjonelle metoden for å skape perspektiv med forsvinningspunkt. I stedet oppstår det flere perspektiv i et og samme verk. Dette er en tendens man finner både i Picassos og i Braques tidlige kubistiske verk.

Som mange har påpekt kan Schieles bruk av geometriske former i bylandskapene sees i lys av den tidlige kubistiske utviklingen. I bylandskapene er gjerne husvegger og tak markert med sterke konturlinjer som skiller fra og fremhever de geometriske formene. I *Häuserbogen* bidrar den høye synsvinkelen, og fraværet av horisontlinje, til at det siste og største huset i rekken, samt bakkeområdet øverst på lerretet, nærmest synes å tippe forover mot oss som betraktere. Det er også vanskelig å si hva som er jord, hav eller evt. himmel. Sammen med fraværet av lys og skygge-effekter for å skape dybde fremstår verket med komplekse bearbeidninger i flaten. Slik avvises den klassisk-akademiske fremstillingen av dybde og gjør det mulig å se verket i sammenheng med både Cézannes og den tidlige kubismens nye utviklinger av perspektivbruk.

Den groteske og spontane fremstillingen av *Der Tanzer*, og *Häuserbogens* klare brudd med akademisk perspektiv, er eksempler på hvordan Schieles verk kan sies å nærme seg abstraksjon. Denne tendensen gjør det altså mulig å se disse verkene i lys av de stilistiske utviklingene med primitivisme og ekspresjonisme i Frankrike og Tyskland.

---

<sup>1</sup> Golding 1988:60ff.

Verken Schieles, kubistenes, fauvenes eller Die Brücke kunstneres verk lar seg beskrive gjennom den rasjonalistiske verdensoppfatningen som hadde vært gjeldende helt siden René Descartes. Disse verkene fremstår ikke som forsøk på å imitere den visuelle verdens ytre likhet. I stedet møter vi verk som viser til kunstnerens subjektive erfaring av verden. Verkene skapt av kunstnerne i Schieles generasjon, viser til en søken etter nye uttrykksformer. Det oppstår nye holdninger til hva som er virkelighet og hvordan dette kan formidles gjennom maleri. Schieles verk antyder et annet forhold til naturen enn man finner i klassisk-akademisk tradisjon. Teoretikeren Wilhelm Worringer ser nettopp denne tendensen til abstraksjon, og innflytelsen fra det primitive, i lys av andre måter å oppfatte verden på. Dermed vil jeg nå bevege meg videre til neste eksperiment hvor jeg skal forsøke å forstå Schieles verk i lys av Worringers tanker om innlevelse og abstraksjon.

## **Eksperiment 2: Verk og natur**

I 1908, ett år etter at Picasso malte *Les Femmes d'Alger*, ble Wilhelm Worringers bok *Abstraktion und Einfühlung*<sup>1</sup> utgitt. Denne teksten tar opp sentrale problemer i moderne estetikk tidlig på 1900-tallet. Skillet mellom klassisk-akademisk kunst og modernismens primitive kunst blir, hos Worringer, behandlet gjennom de to begrepene innlevelse og abstraksjon og disses tilknytning til psykologi. Selv om boken ikke oppnådde noen berømmelse blant datidens teoretikere, ble den svært populær blant enkelte kunstnere og innen enkelte kretser. Allerede i 1910 kom tredje utgave av boken og populariteten økte med årene. Worringers tekst redegjør for en primitivisme som ikke er oppstått gjennom primitive kulturer, men fra menneskets psyke. Primitivismen som fremstår hos han er derfor heller ikke begrenset til en bestemt tidsepoke. Slik åpnes det også for nye måter for kunsthistorikere å behandle kunsthistorien på. I den videre teksten vil jeg konsentrere meg om Worringers begreper innlevelse og abstraksjon for å se hvordan Schieles bylandskap *Häuserbogen* stiller seg i forhold til disse.

---

### **Wilhelm Worringers begreper abstraksjon og innlevelse**

---

Worringer påpeker at dersom noen skulle skrive om psykologien som ligger bak behovet for å skape kunst ville denne teksten blitt stående på lik linje med religionshistorie. En slik tekst ville omhandlet menneskets psykiske relasjon til kosmos gjennom dets tilknytning til

---

<sup>1</sup> Jeg vil heretter bruke de norske oversettelsene abstraksjon og innlevelse.

fenomenene i den eksterne verden.<sup>1</sup> Menneskets psykologiske tilstand, med livserfaringer, behov og ønsker, preger også den kunstneriske prosessen. Og det er disse psykologiske tilstandene som må bli utgangspunkt for den moderne estetikks forskningsarbeid. Begrepene abstraksjon og innlevelse representerer forskjellige holdninger rettet mot de stilistiske skillene i modernismens kunstutvikling, men også forskjellige psykologiske holdninger til menneskets eksistens. Worringers utgangspunkt i psykologien gjør det mulig å spore teorien hans tilbake til sensualistene Friedrich Vischer og sønnen Robert Vischer. Deres sensualisme<sup>2</sup> fikk stor betydning for Theodor Lipps og senere Wilhelm Worringer.<sup>3</sup> Også Alois Riegls *kunstwollen*, hvor noe utenforstående og åndelig, eller ideer om fenomener som står over enkeltmennesket og styrer kunstutviklingen gjennom historien, viser seg i Worringers teori. Worringer selv omtaler både Riegl og Lipps som viktige i hans eget arbeid, men i denne sammenhengen er det hovedsakelig Worringer som vil bli vektlagt.

Innlevelsesbegrepet dukket først opp hos Robert Vischer i 1872. Han tar utgangspunkt i betrakterens forhold til former som ikke selv har en sjel og hvordan betrakteren overfører sine egne følelser til disse. Han beskriver innlevelsen med referanse til et annet selv og mener at innlevelsen adresserer seg til det som befinner seg bak fremstillingen. Hos Vischer fremstår også avsløringen av innlevelsesprosessen som mulig årsak til kunstnerisk virksomhet.<sup>4</sup> Sammen med Theodor Lipps representerer Vischer en side i kunsthistorien hvor følelser og sanser står sentralt. Det er imidlertid Theodor Lipps innlevelsesteori som er utgangspunkt for Worringers forståelse av innlevelsesbegrepet. Det er særlig Lipps behandling av tingenes indre liv og hvordan disse påvirker menneskets estetiske opplevelse,<sup>5</sup> som viser seg å ha hatt betydning for Worringers innlevelsesbegrep.

Hos Worringer blir innlevelsesbegrepet forklart særlig i lys av naturalistiske fremstillinger. I naturalismen skulle verket være mulig å spore tilbake til den visuelle verden. At

---

1 Worringer 1997:13.

2 Sensualisme er en filosofisk retning som er opptatt av sansningens forhold til kunnskap og erkjennelse.

3 Mundt 1959:289.

4 Mundt 1959:291ff.

5 Lipps refererer til de to situasjonene som positiv og negativ innlevelse. Henholdsvis opplevelsen av noe som vakkert eller stygt (Worringer 1997:6).



det hadde sitt opphav i den virkelige verden var også garantien for dens autentisitet.<sup>1</sup> Hos Worringer forholder naturalismens kunstnere seg til den visuelle verden i et kunstnermodell-forhold, hvor den visuelle verden fungerer som modell. Dette er et forhold hvor også kunstneren hever seg over naturen. Kunstneren fungerer som en slags mester over den visuelle verdens eksterne ting, som han tar nytte av.<sup>2</sup> Naturen og kunstverket befinner seg dermed på to parallelle plan uten å være i dialog. I dette forholdet kommer også Worringers innlevelsesebegrep frem. For å gjenskape en estetisk nytelse må det betraktende subjektet, ved hjelp av sine egne livserfaringer, leve seg inn i et annet objekt.<sup>3</sup> Innlevelsen dreier seg altså hos Worringer om å leve seg inn i noe annet, eller i noen andre, som ikke er en del av en selv. Og det er nettopp dette som skjer når man, i naturalismen, sporer verket tilbake til den visuelle verden. For å gjøre dette kreves det at man benytter sine egne erfaringer for å forstå verket.

Worringer påpeker imidlertid at imitasjon og naturalisme ikke er det samme. Å skape en imitasjon av naturen har ingen ting med estetikk å gjøre.<sup>4</sup> Imitasjonen er styrt av menneskelige ferdigheter og har alltid eksistert i en eller annen form. Likevel ser man blant annet at forskningen på antikken og renessansen ikke skiller mellom disse. Den intellektuelle majoritetens tendens til å sette imitasjon og naturalisme i samme bås, mener Worringer, er en viktig årsak til at holdningen til kunst har tatt en feil vending.<sup>5</sup> Hos Worringer dreier estetikens område seg om å la subjektets adferd komme i fokus. Opplevelsen av det fysiske kunstverket og dets formale egenskaper skjer altså på grunnlag av betrakterens eksistensielle holdninger. På mystisk vis overføres disse holdningene til verket, hevder Worringer.<sup>6</sup> Slik blir subjektets adferd stående som utgangspunkt og krav for estetisk nytelse. Behovet for innlevelsen er altså ikke et behov for imitasjon, men heller et psykologisk behov forankret i forholdet mellom menneske og verden.

Worringer mener imidlertid at innlevelsesebegrepet alene ikke kan føre kunsthistorien videre.<sup>7</sup> Problemet med å vektlegge innlevelsen i en kunsthistorisk kontekst er at man

---

1 Harrison & Wood 1993:15.

2 Worringer 1997:34.

3 Worringer 1997:5.

4 Worringer 1997:11.

5 Worringer 1997:11.

6 Worringer 1997:14.

7 Worringer 1997:4.

da gjerne bare tar utgangspunkt i én side ved kunsthistorien. Psykologien viser seg på forskjellig vis i menneskene. Det er blant annet forskjellige verdier som styrer menneskene og det er disse forskjellige verdiene som må bli utgangspunkt i kunsthistorisk forskning. Dermed antyder Worringer at det kreves andre retninger. Tradisjonelle krav til form, komposisjon og innhold må vike for en tilnærming til verden hvor menneskets psykologiske relasjon får større betydning. Dette er nødvendig for å forske på moderne kunst, hvor nettopp de tradisjonelle kravene brytes. Naturalismens kunstverk forholder seg alltid til den visuelle verden i den formale fremstillingen. Dette viser hvordan behovet for innlevelse finner sin tilfredsstillelse i det organiske. Worringer hevder at til grunn i et slikt forhold ligger en nærmest uproblematisk holdning til den visuelle verden, basert på trygghet. En slik holdning hevder han vil føre menneskene til en naiv antropomorfistisk panteisme eller polyteisme, og kunsten til en gledelig, høyaktet naturalisme.<sup>1</sup> I Worringers teori presenteres det derfor et behov for det motsatte av innlevelse. Dette behovet kommer til uttrykk i abstraksjonsbegrepet og må også tas i betraktning i den videre forskningen av moderne estetikk. Abstraksjon styres av andre psykologiske prosesser enn innlevelsen. For å oppnå abstraksjon kreves at kunstverket ikke forholder seg til naturen som modell. Disse forskjellige holdningene til naturen gjør abstraksjonen og innlevelsen til to motpoler. For å føre kunsthistorien videre kreves det altså at man skiller mellom de forskjellige holdningene og verdiene som styrer menneskeheten.

Blant primitive folkeslag, i primitive kunstepoker og i enkelte kulturelt utviklede orientalske folkegrupper, hevder Worringer å finne tendenser til et behov for abstraksjon.<sup>2</sup> Her ser man at holdningene til verden ofte preges av en indre uro og usikkerhet i forhold til verden. Altså en motsetning til innlevelsens trygghetsfølelse. I kunstverkene kommer dette til uttrykk ved at kunstnerne fjerner seg fra den klassisk-akademiske fremstillingen som behovet for innlevelse hadde ført frem. Hos de primitive sto menneskets primærbehov sterkest. Å leve seg inn i verket er ikke et primært menneskebehov. Deres holdning til verden kom derfor heller til syne i kunsten gjennom ikke-naturalistiske former, hvor særlig den tredimensjonale romlige illusjonen avvises. Rommet er fienden til alle som streber etter abstraksjon og derfor det første til å bli undertrykket i representasjonen, hevder Worringer.<sup>3</sup> Det gjelder ikke lengre å fremstille tingene i verden slik de forholder seg

---

1 Worringer 1997:4.

2 Worringer 1997:15.

3 Worringer 1997:38.

til hverandre. I klassisk-akademisk stil fremstilles dette forholdet mellom tingene i verden ved hjelp av tredimensjonalt rom. For å oppnå abstraksjon var det derfor nødvendig å befri de sanselige objekt fra falske og usanne fremstillinger skapt av tredimensjonalt rom. Worringer viser til bysantinsk mosaikkens livløse former som han mener beviser at det finnes et slikt behov for abstraksjon. Her er det ikke et behov for innlevelse som ligger til grunn for fremstillingen.<sup>1</sup>

Behovet for å uttrykke seg gjennom abstraksjon kan altså sies å vise seg flere steder i modernismen. Utviklingen i Paris, blant annet Picasso og Braques tidlig kubistiske verk, viser tydelige eksempler på hvordan kunstnerne på forskjellig vis brøt med den tradisjonelle akademiske stilen. Blant Blaue Reiter-kunstnerne skal Worringers bok ha vært studert med stor interesse.<sup>2</sup> Egon Schiele, som for øvrig fikk Worringers bok i gave fra Arthur Rössler i 1910<sup>3</sup>, utvikler også en egen stil som bryter med de klassisk-akademiske kravene.

---

### **Schieles hengivenhet til naturen**

---

*«Jeg må se nye ting og undersøke dem. Jeg vil smake mørkt vann og se raslende trær og ville vinder. Jeg vil se med forundring på forslitte hagegjerder. Jeg vil oppleve dem alle, høre unge bjørkerisplantasjer og skjelvende løv, se lys og sol, nyte grønn-blå daler om kvelden, fornemme gullfisk glitre, se hvite skyer bygges opp i himmelen, å snakke med blomster».*<sup>4</sup>

Dette ønsket om å se mer uttrykte Schiele i et brev til Anton Peschka allerede i 1910. Schiele selv uttrykte altså på ingen måte noe behov for å bryte med naturen. Men utsagnet tyder også på at han ikke ønsker å oppleve verden, som impresjonistene, i en optisk forbindelse. Hans opplevelse av verden involverer både å høre, se, nyte, fornemme og snakke. Dette er et møte med verden som involverer sansene og kan kanskje betraktes som et ønske om å erfare verden med hele kroppen, slik den er sammensatt av alle sine sanser.

---

1 Worringer 1997:14.

2 Kramer, Hilton. Introduction. I *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*. Av Wilhelm Worringer (1997:vii).

3 Smith 2004:66

4 Withford 2006:69.

Jane Kallir påpeker at verkene Schiele gjorde under fengselsoppholdet i 1912 viser en ny interesse for en tradisjonell og akademisk tilnærming til objektene. Verkene ble fremstilt nærmest som dokumentasjon av møbler og objektene i fengselet. Dette tyder nettopp på en større interesse for den synlige verden. Kallir påpeker også at det er interessant at han som ikke syntes å ha hatt noen interesse for spesifikke steder eller tredimensjonale objekter vektlegger nettopp dette når han maler i fengslet.<sup>1</sup> Etter 1913 ser man tydelig at Schiele beveger seg i en retning mot mer naturtrohet enn tidligere. Denne tilknytningen til den synlige verden gjør det mulig å se Schieles verk i lys av Worringers innlevelse. Men Schieles verk innehar også klare elementer, som den stadige avvisningen av rom, som trekker han mot abstraksjonsbegrepet. Fordi Schieles verk kan sies å både forholde seg til naturen og avvise de normene som ligger til grunn for en klassisk-akademisk fremstilling, oppstår det umiddelbart problemer om man vil plassere verkene i lys av Worringers to poler. Verket *Häuserbogen* er et godt eksempel på dette. Schiele var nært knyttet til byen Krumau som ofte ble brukt som modell for bylandskapene hans. *Häuserbogen* er verk nummer to i en serie av tre verk som alle bygger på en skisse gjort i 1914.<sup>2</sup> Schiele fremstilte ofte skissene ute og gjorde dem ferdige inne i atelieret. Dette var en arbeidsmetode han hadde fra akademiet.<sup>3</sup> Selv om Schiele også gjorde store forandringer i veien fra skisse til maleri, bryter ikke verkene helt og holdent med naturen. Hvis man sammenligner verket *Häuserbogen* med tidligere bylandskap i *Tote Stadt*-serien ser man hvordan dette verket fremstår med mye større grad av naturtrohet.

Jordfargene i *Häuserbogen* er mer harmoniserende enn den sterke kontrasten mellom det skjellethvite og bekmørke som preger *Tote Stadt III*. (Ill. 8) Den harmoniserende fargen i *Häuserbogen* tilfører verket en jevnere belysning mer lik det klassisk-akademiske landskapet. I de sterke kontrastene i *Tote Stadt III* skaper den hvite fargen nesten et blendende lys.<sup>4</sup> Verkene fra *Tote Stadt-serien* preges av en maleteknikk med grov og røff tekstur. Penselens arbeid er tydelig til stede i disse verkene hvor den stadig setter skrapende spor. I *Häuserbogen* er fortsatt malestrøkene tydelige og man ser penselens bevegelser i forskjellige retninger. Men penselstrøkene er kortere og lagene med maling er også tyn-

---

1 Kallir 2006:191.

2 Leopold 2005:158,160

3 Guleng, Mai Britt. De tause ting – og deres tale. Egon Schieles landskap. I Egon Schiele. Katalog ved Munch-Museet. 2007: 75.



nerer i *Häuserbogen*. Dermed får ikke teksturen den samme rå effekten som i *Tote Stadt III*. I *Häuserbogen* er konturlinjene tydelige og avgrensede særlig i hustakene, noe som gjør det lett å skille husene fra hverandre. Nok en motsetning til *Tote Stadt*-verkene hvor husene nærmest flyter inn i hverandre. Det er også antydninger til dybde i verket når fargefeltene blir tynnere i det de forsvinner ut av lerretet. Også trærnes gjenspeilinger i vannet antyder noe romfølelse. Trærne blir også noe mindre, men ikke mye, jo lengre mot høyre de befinner seg. I 1913 begynte Schiele å bruke oker og brunt som underlag i aktene for så å legge rødt, grønt og blått over for å skape volum i form av nærmest håndgripelige bulker.<sup>1</sup> I *Häuserbogen* ser man også denne tendensen til å skape volum i fargebruk. Når underlagsfargene skinner gjennom mørkere farger i husene, skaper dette vibrasjoner som kan minne om volum. Blant annet i det blå huset ser man antydninger til at den nedre etasjen fremstår som konveks og bulker utover. Til tross for disse noe vage antydningene til dybdeforhold mellom en forgrunn og en bakgrunn, og gjennom volum, fremstår verket som fjernt fra det man er vant til i klassisk-akademiske normer. Avvisningen av rom er fortsatt tydelig til stede i *Häuserbogen*. Dette gjelder heller ikke bare dette verket, men gjennom hele Schieles kunstneriske virke står dette sentralt som et formalt prinsipp. I Schieles akter ser man hvordan han som regel lar bakgrunnen være hvitaktig slik at figurene nærmest svever rundt i et tomt rom. I tillegg fortsetter han gjennom hele sin kunstneriske karriere å signere horisontale verk vertikalt.

Abstraksjonsbegrepet som hos Worringer betegnet det motsatte av innlevelsesbegrepet, ble gjerne brukt om modernistiske verk som brøt med klassisk-akademiske fremstillinger. Tidligere har vi også sett hvordan Schieles avvisning av rom, kan sees som eksempel på hvordan han nærmer seg abstraksjonen slik også kunstnere som Cézanne, Picasso og Braque gjorde det. Dermed beveger verket seg også i retning av Worringers abstraksjonsbegrep. Worringer påpekte også at innlevelsen knyttet til naturalistiske verk bygget på en trygghetsfølelse. Dette kommer av at verkenes imitasjon av en synlig verden gir et inntrykk av en verden som allerede er gitt. En verden man kan forholde seg til. Schieles verk derimot fremstiller ikke en imitasjon av en slik gitt verden. De andre verkene som tilhører samme serie som *Häuserbogen*, samt skissen fra 1914, fremstiller den samme husgruppen i byen Krumau. Likevel er fremstillingene veldig forskjellige. I skissen og i det første verket i serien fremstilles blant annet en bro over elva og noen hus som hører til andre siden. Dette er utelatt i de to neste verkene. Også fargene varierer sterkt i disse

---

1 Kallir 1998:520.



8. Tote Stadt III, 1911. Olje og gouache på tre, 37,1 × 29,9 cm. Leopold Museum

fremstillingene. Det siste verket i serien som ble lagd i 1918, har mye sterkere farger som fremheves av området rundt huset som her er helt mørkt. At fremstillingene varierer så mye kan kanskje også sees som forskjellige oppfatninger av verden. Sammen med den stadige spenningen mellom naturtrohet og avvisning av rom som preger Schieles verk, kan man si at verkene bygger mer på primitive holdninger til verden.

For kunstneren Henri Matisse dreide det seg ikke nødvendigvis om å fjerne seg fra naturen. Det dreide seg mer om å tilnærme seg den på nye måter. Han insisterte også på at den primitive uttrykksformen var nært tilknyttet naturen. Naturen skulle representeres, men ikke kopieres. Kunstnerens kreative prosess ble derfor som et mellomledd mellom natur og bilde.<sup>1</sup> Kanskje er det en lignende tilknytning til naturen man finner i Schieles verk? Verkene forholder seg til naturen, men samtidig som en annen innlevelse enn den man finner hos Worringer. Innlevelsen i Schieles verk skjer først og fremst gjennom sansene, gjennom opplevelsen av verkets formale aspekter. Det er en innlevelse som forholder seg til menneskets primitive opplevelse av verden og som ikke krever å bli forstått av tanken på samme måte som for eksempel et historiemaleri. Det er mer en innlevelse basert på en kroppslig erfaring, enn en innlevelse basert på en kognitiv erfaring.

---

### **Er Worringer nyttig for dagens kunsthistoriske forskning på Schiele?**

---

Som vi har sett er det problematisk å plassere Schieles verk på kun én av polene til Worringer. Dette kan imidlertid ha sammenheng med Worringers skrivemåte. Boka slo først og fremst gjennom blant kunstnere. Disse hadde trolig først og fremst nytte av den som inspirasjon. På et teoretisk plan er boka ofte vanskelig å forstå. Både Schieles verk og Worringers tekst oppsto i en tid da kunstnerindividet og følelseslivet sto sterkt. Dette kan være en grunn til at man finner at Schieles verk passer inn i enkelte sammenhenger. Boken får dermed først og fremst betydning i en historisk sammenheng, men kanskje kan den også ha betydning for dagens bruk? Hos Worringer fremstår blant annet psykologien som en vei med nye krav til den kunsthistoriske forskningen. Ved å sette subjektets persepsjon av verket i sentrum, flytter han også oppmerksomheten fra estetisk objektivisme til estetisk subjektivisme.<sup>2</sup> Og åpner slik for mulighet for forskningen som benytter nye metoder. For eksempel vil kanskje ikke tradisjonelle forskningsmetoder gi en tilstrekkelig forståelse av Schieles verk. Derimot vil verkene kunstneriske verdi

---

1 Donald E. Gordon: 1966:370.

2 Worringer 1997: 4.

kanskje komme bedre frem om man tar i bruk metoder hvor man, som Worringer åpner for, lar betrakteren ta utgangspunkt i sin egen opplevelse av verket? Dette eksperimentet, hvor jeg forsøkte å forstå min opplevelse av verket i lys av begrepene abstraksjon og innlevelse, førte imidlertid ikke frem så mye nytt om Schieles verk. Det var i det hele tatt litt vanskelig å forstå verkene i lys av disse begrepene. Jeg vil derfor bevege meg videre til en annen historisk kontekst.

### **Eksperiment 3: verk og virkelighet**

Selv om Schieles verk ofte blir knyttet til hans biografi er det ikke nødvendigvis noe i selve verket som gir grunn til en slik tilknytning. I verk som *Herbstbaum in bewegter luft* fra 1912 og *Der Tanzer* fra 1913 er det for eksempel ingenting i motivet som tyder på at disse kan knyttes til hans biografi. I disse verkene er også det maleriske hele tiden klart til stede i de synlige penselstrøkene. Hva formidler disse verkene når den klassisk-akademiske imitasjonen av virkeligheten forsvinner? Hvilken virkelighet formidler slike verk? Problematikken rundt språkets rolle som formidler av virkelighet fikk stor plass blant skribentene i Wien, og byen er derfor blitt stående som sentral for ettertidens forfattere, kunstnere og filosofer som har møtt på problemer med det verbale språket. Bak den såkalte språkkrisen som preget kulturmiljøet i Wien rundt 1900-tallet, lå en mistro til språkets evne til å kommunisere etiske meninger om verden og tingenes sanne substans.<sup>1</sup> Det viste seg å være deler av menneskets erfaringer som ikke kunne forklares med ord og folk ble mer og mer bevisst begrensningene når det gjaldt å uttrykke seg gjennom språket. Denne bevisstheten til språkets begrensninger kan sees som en kritisk holdning til den rådende oppfatning av virkeligheten.

Så vidt jeg vet har ikke Schiele selv uttalt seg om språkkrisen. Michael Huter mener likevel det er sannsynlig at Schiele var godt oppdatert i de estetiske debattene i tiden.<sup>2</sup> Jeg tror det er mulig å se Schieles verk i lys av språkkrisen. Blant annet presenterer Hugo von Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos* tanker angående menneskets tilknytning til

---

1 Smith 2004:61.

2 Huter, Michael Body as Metaphor: Aspects of the Critique and Crisis of Language at the Turn of the Century with Reference to Egon Schiele. I ed. Werkner, Patrick. Egon Schiele. Art, Sexuality and Viennese Modernism 1994:129.



verden som kan knyttes til Schieles malerier. Hos Hofmannsthal fremmes persepsjonen som kilde for å forstå virkeligheten. Og maleriet fremstår som en av de kunstartene med mulighet til å formidle en alternativ oppfatning av virkeligheten.

---

### **Kriser i Wien**

---

Modernismen sent på 1700-tallet og tidlig på 1800-tallet var preget av en politisk og sosial frigjøring av individet. Med Nietzsche og Schopenhauer ble imidlertid individets sykdommer og illusjoner trukket frem og tatt med i deres kritiske analyser som kom til å prege både kulturens, psykologiens og sosiologiens område i skiftet mellom 1800- og 1900-tallets modernisme. Individets krise, opplevd som en identitetskrise, er hjertet til alle spørsmål i litteratur og humanvitenskap, hos Hofmannsthal like mye som hos Freud, skriver Jacques Le Rider.<sup>1</sup> Tilliten til en positivistisk basert forskning der sanseinntrykk spiller stor rolle ble etter hvert erstattet av en mer pessimistisk holdning. I billedkunsten hadde, som en variant av dette, impresjonismen basert seg på øyets erfaring av optiske inntrykk. Nå vendte den nye generasjonen kunstnere og intellektuelle seg i stedet til sin egen psyke for å finne åndelige sannheter som forskning og politikk ikke kunne finne.<sup>2</sup> Slik ble interessen både for det offentlige liv og menneskelig psykologi også en viktig del av forfatternes og dramatikerens litteratur.

Store forandringer innen politikk, kunst og kultur, samt en økende interesse for menneskets psyke er en viktig del av utviklingen av Wiens modernisme, eller Wiener Moderne. Rundt 1890 samlet forfatteren Herman Bahr en gruppe diktere og intellektuelle sammen til en litterær bevegelse, kalt Jung-Wien, som utfordret det moralske ståsted datidens litteratur syntes å ha. Sammen med Bahr var også Arthur Schnitzler, Hugo Von Hofmannsthal, Stefan Zweig og Robert Musil viktige medlemmer. Gruppen gikk i bresjen for en litteratur som skulle bevege seg i områder innen sosiologi og psykologi. Særlig ville de ha mer åpenhet rundt temaet seksualitet i litteraturen. Interessen både for det offentlige liv og menneskelig psykologi viste seg i mye av litteraturen hos forfatterne og dramatikerne. Disse skildret ofte livets mørke side. I litteraturen skrevet i årene før første verdenskrig ser man hvordan hallusinasjoner, visjoner, fantasi og drøm preger litteraturen.<sup>3</sup> Bahr hadde sett seg lei av samtidens syn på verden, hvor liv og sjel ble skilt

---

1 Le Rider 1993: 1.

2 Smith 2004: 93.

3 Vergo 2003:13.

fra hverandre. Han mente menneskene hadde mistet den enhetlige forståelsen. Tiden var kommet for forandring, og Bahr mente menneskene må riste av seg fortiden, for å oppleve nåtiden med åpne sanser.<sup>1</sup> Dette viser en misnøye rettet mot den rasjonalistiske virkelighetsoppfatningen. Denne misnøyen ble dermed starten for Jung-Wien. Medlemmene av gruppen bevegde seg først og fremst på litteraturens område og språkets muligheter og begrensninger ble et viktig tema for flere av Wiens skribenter og intellektuelle. De ustabile tidene i Østerrike og et ønske om nye tider påvirket en stadig debatt angående språkets evne til å fremme mening om verden. Hugo Von Hofmannsthal, Ernst Mach, Karl Kraus og Wittgenstein er noen av de sentrale aktørene i debatten om språkets muligheter og begrensninger kjent som språkkrisen i Wien.

Karl Kraus kritiserte imidlertid medlemmene av Jung-Wien og mente at de var rammet av narsissistisk selvdyrkelse. Deres dyrkelse av teatersjangeren, hvor de selv oppførte seg som skuespillere på en scene, ble en flukt fra den virkelige verden inn i drømmenes og kunstens forfinede virkelighet.<sup>2</sup> Gjennom tidsskriftet *Die Fackel* presenterte Kraus sin enmannskamp mot det han mente var samtidens dumhet. Hans holdning til språket var også mer positiv enn den man fant blant annet hos Hofmannsthal. Mens Kraus mente at språket kunne kommunisere tilstrekkelig hvis forfatteren eller den som talte var våken i sitt bruk av det, mente Hofmannsthal at språket bare ga mening i en sosial kontekst. I litterære sammenhenger var det ikke i stand til å formidle sannhet om verden.<sup>3</sup> Hans anmeldelse av en bok om Friedrich Mitterwurzer, en av datidens sentrale skuespillere, er et av de første dokumentene angående språkkrisen man kjenner til. Anmeldelsen retter et negativt blikk mot ordene som han hevder er blitt sterkere enn mennesket selv og dets opprinnelige evne til å formulere erfaringer.<sup>4</sup> Hofmannsthal så kunstens rolle i relasjon med ustabile forhold ført frem av politiske styresmakter og angsten dette førte til blant befolkningen. Som Arthur Schnitzler ønsket han å orientere seg i den liberale

---

1 Vergo 2003:11ff.

2 Danbolt, Gunnar. Egon Schiele: En modernist med menneskelig ansikt. I Egon Schiele. Katalog fra Munch-Museet. 2007: 37.

3 Kovach :93.

4 Huter, Michael Body as Metaphor: Aspects of the Critique and Crisis of Language at the Turn of the Century with Reference to Egon Schiele. I ed. Werkner, Patrick. Egon Schiele. Art, Sexuality and Viennese Modernism (1994:119).

kulturens krise. Han ville formulere en forståelse av forholdet mellom politikk og psyke.<sup>1</sup> Også Ernst Mach henvendte seg til menneskets psyke når han hevdet at individet selv som snakkende subjekt ikke var til å stole på og dermed kunne man heller ikke stole på språket.<sup>2</sup> Særlig Hofmannsthals litterære verk *Brief des Lord Chandos* fra 1902, fikk stor betydning blant annet for filosofen Ludwig Wittgenstein og senere også Jaques Derridas dekonstruksjon. *Brief des Lord Chandos* blir ofte trukket frem som grunnleggende for forståelsen av språkkrisen i Wien. Bokverket indikerer nettopp at noe er gått galt i forholdet mellom språk og virkelighet.

---

### **Kritikk av en begrepsoppfattet virkelighet**

---

*Brief des Lord Chandos* er utformet som et fiktivt brev fra den engelske forfatteren Lord Chandos til hans patron Francis Bacon i 1603. Det presenteres som et svar på et tidligere brev hvor Bacon har uttrykt bekymring for Lord Chandos psykiske tilstand. Chandos forsøker å beskrive stadiene som har ledet han til den uheldige tilstanden, men oppdager at det filosofiske språket og den moralske abstraksjonen blir problematisk. Chandos forsøker å beskrive hvordan han har forandret seg, fra en som så på språket som nøkelen til eksistensen til en som nå så på kommunikasjon basert på ord som umulig. Slik representerer Chandos det moderne menneskets opplevelse av en virkelighet som går i oppløsning.

Chandos hevder begreper smuldrer opp i munnen, som råttten sopp, og kun leder han inn i en avgrunn. I følge Arne Melberg bruker Lord Chandos ordet råttten sopp (modrige Pilze på tysk) for å vise hvordan ordene generelt og spesielt abstrakte begrep ser ut til å ha mistet sin mening.<sup>3</sup> Den latinske prosas struktur som med sin plan og orden engang hadde gledet Chandos mer enn monumentene i Palladio og Sansovino, oppleves nå som umulige for Chandos. Problemet med å sette begreper på virkeligheten kommer også frem når Chandos uttrykker hvordan »...alt faller fra hverandre, og disse delene faller igjen fra hverandre, og ingenting kan lengre rommes i et begrep [...]».<sup>4</sup> Gjennom Chandos

---

1 Schorske 1981:5ff.

2 Smith 2004:158.

3 Melberg, Arne. Adorno's Prose. I red. Larsen, Bente. Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk. (2006:107).

4 Sitert i Danbolt, Gunnar. Egon Schiele: En modernist med et menneskelig ansikt. I Egon Schiele. Katalog fra Munch-Museet. 2007:38.

presenteres man altså med problemene ved å strukturere og ordne verden med begreper. Problemets grunn kan synes å ligge i den tradisjonelt rasjonalistiske oppfatningen av verden som forutbestemt. Dette kommer også frem i Chandos veksling mellom pronomene ich (jeg) og dativformen mir som fører til at Chandos opererer både som subjekt og objekt.<sup>1</sup> En slik veksling skaper spenning mellom selvet som deltakende og kontrollerende i verden og selvet som en del av verden. Chandos er mennesket som møter verden, men som samtidig også blir en del av andre menneskers møte med verden. Man kan dermed si at mennesket, gjennom Chandos, presenteres som seende og synlig på samme tid. Den rasjonalistiske oppfatningen av en forutbestemt virkelighet som preget vitenskapen etter Descartes godtas ikke av Chandos. Det finnes ikke én sann virkelighet som ligger der og venter på å bli forstått og strukturert. Det finnes ingen fasit, dermed er det også umulig å strukturere virkeligheten med ord. Umuligheten ved å snakke logisk er forfulgt av umuligheten til å tenke logisk. Når språket ikke kan kommunisere virkeligheten oppstår også problemer med å fatte virkeligheten og å få rede på om det finnes en universell virkelighet som kan fungere som basis i kommunikasjonen.<sup>2</sup> Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos* kan dermed sees som en kritisk kommentar til en forståelse av virkeligheten som baserer seg på kognitive forhold.

Chandos kommer frem til at et høyere liv kan oppnås gjennom å persipere hverdagsobjekter som en vannkanne, en havre, en hund i solen, en kirkegård og en hytte. Dette fordi den persiperte tingen er overfylt med mening der hvor språket forblir svekket.<sup>3</sup> For Chandos kan ikke språket lengre sees som en inngang til verdens mening, heller ikke for å forklare sannheten om verden. Han forteller hvis han noen gang skal uttrykke seg igjen, vil det skje gjennom språket til disse såkalt stille objektene. Et språk hvor ingen ord er kjent og hvor døde ting snakker. Kimberly Smith ser dette som eksempel på hvordan det materielle nærværet til objektene erstattet Chandos skrevde ord.<sup>4</sup> Her ser man hvordan den umiddelbare opplevelsen av verden slik man opplever den gjennom persepsjonen fremmes. Verden kommer til syne for mennesket gjennom sansningen av objektene, og i denne persepsjonsprosessen oppleves noe som ikke kan forklares med ord. Gjennom en umiddelbar opplevelse av objektenes farge og lukt, åpner persepsjonen en dør til men-

---

1 Morton 1988:518ff

2 Kovach 88ff.

3 Smith 2004:62.

4 Smith 2004:62.





9. Selbstbildnis mit gesenktem Kopf, 1912. Olje og gouache på tre, 42,2 × 33,7 cm.  
Leopold Museum





10. Die Frau des Künstlers, sitzend, 1917. Gouache og sort kritt 46,1 × 29,7 cm  
Grapische Sammlung Albertina

neskets opplevelse av verden som ikke språket kan åpne. Richard Sheppard påpeker at beskrivelsen av hverdagsobjektene i *Brief des Lord Chandos* understreker en pessimistisk holdning til hvorvidt det er mulig å gjenopplive språket. Objektene foreslår tretthet, hjelpeløshet, forfall, og patos.<sup>1</sup> Chandos behandling av hverdagsobjekter kan dermed sies både å representere det retoriske språks begrensninger når det gjelder å beskrive tilstander, og samtidig, de stille kunstartenes (som dans, musikk og maleri) muligheter når det gjelder å trenge inn i tingene for å beskrive det ubeskrivelige. Maleriet kan for eksempel med sine farger, linjer og former sies å tale på en annen måte enn språket kan.

Hofmannsthal var av den oppfatning at de såkalt stille kunstartene var de eneste med mulighet til å uttrykke det som ikke kunne uttrykkes i tale eller skrift, nettopp det usigelige.<sup>2</sup> I et annet fiksjonsbrev som ble utgitt i 1907 beskriver Hofmannsthal sitt møte med et verk av van Gogh. Han beskrev hvordan han først måtte kjempe for å se verkens helhet da de først fremsto som rare og fremmede. Så, i et glimt så han naturen og sjelens ubeskrivelige kraft. Han ble så oppmerksom på fargene hvor den sterke blåfargen kom til syne igjen og igjen, det grønne som fremsto som smeltede smaragder og gult som ble til oransje. I denne opplevelsen av fargene mente han å sanse tingenes indre liv som om en ukjent sjel av utrolig styrke hadde svart han.<sup>3</sup> Det vi ser er at Hofmannsthal tillegger maleriet en evne til tale på en annen måte enn språket. Selv om maleriet er flertydig, åpner det for en annen måte å uttrykke noe usigelig på. Det åpner slik også for en ny forståelse av individets forhold til verden. Dermed kommer språkkrisens negative holdning til en begrepsfestet virkelighet til syne særlig hos Hofmannsthal.

---

### **Kroppen som metafor**

---

Kroppen var en viktig del av de såkalte stillestående kunstarter som dans og teater, og fikk derfor også betydning for språkkrisen. I disse kunstartene ble kroppsspråket en metafor for det usigelige. I Schieles verk er det flere eksempler på hvordan menneskefigurene fremstilles med gestikuleringer. *Selbstbildnins mit gesenktem Kopf* (Ill. 9) fra 1912 er eksempel på hvordan Schiele ofte fremstilte seg selv med fingrene i v-tegn. Hender vektlegges i det hele tatt i flere av Schieles verk. Både i størrelse og i farger dominerer de ofte verkene. Også

---

1 Sheppard. I *Modernism 1890-1930*. ed Bradbury Malcom og McFarlane, James. 1978: 324.

2 Smith 2004: 62.

3 Krapf-Weiler, Almut. *The Response of Early Viennese Expressionism to Vincent van Gogh*. I ed. Werkner, Patrick. *Egon Schiele. Art, Sexuality, and Viennese Modernism* 1994:35.

kroppsholdninger vektlegges. I verket *Die Frau des Künstlers, sitzend* (Ill 10). fra 1917 portretteres Schieles kone sittende med nedsunkne skuldrer. Her ser man også hvordan kvinnens synlige kroppsdel, hendene, ansiktet og hår, er nøye vektlagt med farger, mens kjolen først og fremst dannes av blyantstreker og noen antydninger til fargelegging.

Michael Huter mener at Schieles bruk av gestikulering og pantomime kan sees i lys av språkkrisen nettopp fordi han i maleriene benytter kroppen på samme måte som i dans og skuespill.<sup>1</sup> Schieles malerier uttrykker slik et stille språk som formidler noe usigelig. Kimberly Smith støtter Michael Huters tanker. Hun hevder kroppen i seg selv er bærer av noe førspråklig.<sup>2</sup> Schieles bruk av pantomime og gestikulering i sine selvportretter og portretter kan dermed sees som et forsøk på å løse problemet med språkets mangler. Smith hevder imidlertid at også trelandskapene kan sees i lys av språkkrisen. Hun mener disse er i stand til å skape dialog med verden. Hun trekker her frem både Kant, Nietzsche og Wittgenstein i en lengre diskusjon angående kunst og virkelighet, men jeg vil ikke gå nærmere inn på dette i denne sammenhengen.<sup>3</sup> For både Michael Huter og Kimberly Smith fremstår Schieles verk som eksempler på den stille kunstens mulighet til å føre en alternativ kommunikasjon. I lys av språkkrisen ser de Schieles bruk av kropp som en metafor for noe ubeskrivelig.

---

### **En alternativ oppfatning av virkelighet**

---

I de akademiske «reglene» for maleriet var blant annet likheten med det ytre viktig. Det klassisk-akademiske verket hadde en viktig funksjon som titteskap mot verden. Måten Schiele insisterer på bearbeidninger i flaten, romlige forvirringer eller ekstreme positurer fremstår for meg som noe annet enn en imitasjon av den visuelle verden. I verkene *Herbstbaum in bewegter Luft* og *Der Tanzer* ser man tydelig at Schiele har revet seg løs fra de akademiske reglene for en ytre likhet. Kanskje kan også disse verkene sees som en kommentar til debatten angående verbalspråkets begrensninger?

Når jeg betrakter verket *Herbstbaum in bewegter luft* vet jeg ikke riktig hva som er forgrunn eller bakgrunn, eller om det eksisterer et skille mellom disse i det hele tatt.

---

1 Huter Michael. I Patrick Werkners Egon Schiele. Art, Sexuality and Viennese Modernism (1994:128).

2 Smith 2004:62.

3 Se Smith (2004). Between Ruin and Renewal. Egon Schiele's Landscapes. Kapittel 2: Work and World.

Enkelte steder synes treet å være i forgrunnen, mens andre steder er det i bakgrunnen. Grenene som strekker seg i alle retninger overlapper stammen enkelte steder, mens andre steder overlapper stammen grenene. Grener og den gråhvite luften sammenstilles og fremhever slik flate partier i verket. Variasjoner mellom tykke og tynne malingslag, kan virke dybdeskapende da tykkere og mørkere områder med mye tekstur kan fremstå mer som forgrunn enn der lagene er tynne. I betraktningen blir jeg i det hele tatt stående å undre over hvordan verkets bearbeidninger i flaten skal forstås. Verket viser ingen klare akademiske tegn, som for eksempel bruk av lys og skygge, for å skape rom. De formale aspektene i verket gir oss ingen entydige svar. Det er først og fremst opp til meg som betrakter hvordan dette verket kan oppleves.

En lignende opplevelse får jeg når jeg betrakter verket *Der Tanzer*. Schiele var ofte sin egen modell i verk hvor mannlige figurer fremstilles. I *Der Tanzer* er det imidlertid ingen klare tegn til at dette er Schiele selv. Når ansiktet dekkes med flere forskjellige farger og med malestrøk og blyantstreker i alle retninger er det umulig å gjenkjenne personen. Verken øyne, munn eller andre særtrekk viser seg. Figuren fremstår som en hvilken som helst naken mann. At man ikke får se hele figuren gjør det også vanskelig å bestemme figurens posisjon. Det kan synes som om han står, men det er ingen klare tegn på det. Kanskje sitter han på knærne? Også de løse, ujevne linjene og malestrøkene gir en effekt hvor kroppen nærmest synes å vris i forskjellige retninger. Også de dynamiske armene, hvor en peker opp og en peker ned, understreker en slik bevegelse. Figuren ser ut til å vingle rundt i rommet. Jane Kallir påpeker hvordan det i enkelte av Schieles tegninger ser ut som om figurene suser gjennom rommet. Hun påpeker også at den uvanlige bruken av komposisjonsvinkler og positurer er særlig synlig fra 1913.<sup>1</sup> Om dette er en kropp i bevegelse, som jo tittelen danseren kunne tilsi, er det ikke lett å si i hvilken retning figuren beveger seg. Jeg kan heller ikke påstå at alle andre som betrakter dette verket vil oppleve det på samme måte som meg.

Huter hevder Schieles verk kan sees som kritikk av et hvert maleri som baserer seg på begreper, fordi ord ikke kan gi en tilfredsstillende beskrivelse av Schieles verk.<sup>2</sup> Både

---

1 Kallir 2006:222.

2 Huter påpeker også at det ikke bare var i maleri Schiele benyttet seg av kroppen som metafor, men også i fotografi. Huter Michael. I Patrick Werkners Egon Schiele. Art, Sexuality and Viennese Modernism (1994:129)



*Der Tanzer* og *Herbstbaum in Bewegter Luft* befinner seg fjernt fra klassisk-akademisk tradisjon og særlig fjernt fra det narrative historiemaleriet. Disse verkene har ikke sitt opphav i en gitt virkelighet. Verkene forteller meg ikke hvordan de skal oppleves. Det er gjennom meg selv og med min persepsjon av verket at jeg opplever verket. Og det er ingen garanti for at jeg opplever verket slik andre opplever det. I disse verkene, hvor tid og rom er ubestemmelig, finnes det ingen fasit. Lignende tendenser til å fjerne historien fra maleriet finner man også i bylandskapene. Schiele fremstilte nærmest aldri mennesker her. Et unntak er *Krumau Häuserbogen III* fra 1918. Her ser man antydninger til mennesket, men disse er formet nesten som strekmenn og er på ingen måte gjenkjennbare individer. Mai Britt Guleng ser denne tendensen til å utelate mennesker som brudd med den klassiske tradisjonen. I den klassiske lære var menneskene nødvendig for å tillegge verket kvaliteter som gjorde innlevelsen lettere for betrakteren<sup>1</sup>

Det vi utsettes for i disse verkene er ikke en historie som kan gjenfortelles med ord og festes i tid og rom. Det er ikke en avbildning av virkeligheten slik man kjenner den fra klassisk akademisk tradisjon, men heller en opplevelse av noe ubeskrivelig angående menneskets væren i verden. Man sitter igjen med en fornemmelse av å ha betraktet en side ved menneskets eksistens som ikke lar seg beskrive med ord. Hos Hofmannsthal så man hvordan språket ikke var i stand til å presentere sannheter om verden, fordi det ikke var mulig å beskrive verden med begreper. Persepsjonen derimot, kunne gi mennesket en riktigere opplevelse av verden. Når det ikke finnes noe i verket som gir en bestemt forståelse, åpnes det for en kommunikasjon som skjer på et annet plan enn i historiemaleriet og i klassisk-akademisk maleri. Og som vi har sett her kan også disse verkene sies å formidle en alternativ måte å oppfatte virkeligheten på hvor opplevelsen av verket er helt og holdent knyttet til betrakterens persepsjon av verket.

---

### **Den kunsthistoriske kontekstens betydning**

---

Alle disse tre eksperimentene med modernismens søken etter nye uttrykksformer, Wilhelm Worringers begreper abstraksjon og innlevelse, og språkkrisen i Wien, danner en kunsthistorisk kontekst til Schieles verk. Det er interessant å se at min opplevelse av verkene som formidlere av noe ubeskrivelig angående menneskets væren i verden også

---

<sup>1</sup> Guleng, Mai Britt. De tause ting – og deres tale. Egon Schieles landskaper. I Egon Schiele. Katalog ved Munch-Museet. (2007: 69)

kan forstås i lys av en slik kontekst. Gjennom konteksten kan verkene presenteres som brudd med klassisk-akademiske normer og som kritikk til en begrepsfestet virkelighet. Jeg finner at det er både spennende og lærerikt å knytte Schieles verk til stil og begreper som preget kunstnerens samtid. Likevel er jeg ikke helt fornøyd.

Jeg vet allerede at Schieles verk brøt med klassisk-akademiske normer. Jeg vet også at dette bruddet også kan sees i lys av andre modernistiske kunstnere. Bruddet taler også om endringer i måten å oppfatte verden på, og kan derfor også sees i lys av språkkrisen i Wien. Dermed viser det seg at selv om disse eksperimentene er interessante på et historisk grunnlag, bringer de ikke noe stort nytt til forskningen om Schiele. Det er for eksempel vanskelig å bevise et direkte årsak-virkning forhold mellom den kunsthistoriske konteksten og Schieles verk. Jeg har også problemer med å forstå kontekstens grunnlag i forhold til resepsjonen av verket. Det er klart at konteksten kan fungere som en kunnskaplig basis, men det var ikke det jeg var ute etter. Mitt møte med verkene førte med seg en undring angående selve opplevelsen av verkene. Med utgangspunkt i konteksten kom imidlertid selve opplevelsen i bakgrunnen for de kunsthistoriske faktaene.

Jeg tror at min opplevelse av verket også kan formidle noe annet og mer avansert enn det som kommer frem gjennom den historiske konteksten. Allerede før jeg undersøkte omstendighetene rundt verkene var min opplevelse av verket til stede. Er det slik at min opplevelse av verkene i dag kan tilføre noe nytt til forskningen av Schieles kunstnerskap? Hva skjer hvis jeg velger bort den historiske konteksten og lar min egen her-og-nå-opplevelse av verket være utgangspunkt? For å finne ut dette kreves det at jeg flytter perspektivet bort fra den kunsthistoriske konteksten og inn i nåtiden. Jeg vil derfor i det neste, og siste, eksperimentet la min opplevelse av verket her og nå være grunnlag for en alternativ tilnærming til Schieles verk. Inspirasjonen til å gjøre et slikt eksperiment har jeg fått fra den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty.

# KAPITTEL 3. EGON SCHIELES VERK I ET NÅTIDSPERSPEKTIV

«Om verkene aldri er definitive, er det ikke bare fordi de, som alt annet, er forgjengelige, men også fordi de har nesten hele sitt liv foran seg».<sup>1</sup> Slik avslutter den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty essayet *Øyet og ånden*. For meg inspirerer dette til et møte med verkene hvor opplevelsen av verkene her og nå først og fremst åpner til videre diskusjon. Ikke kunstnerens biografi eller samtidens samfunnsutvikling. Merleau-Ponty hevder også at verkenes betydning er noe man tillegger det i ettertid, hentet i dem selv. «Det er verket selv som har åpnet det feltet der det vil fremstå i en ny belysning [...]».<sup>2</sup> Denne tankegangen hvor det tas utgangspunkt i verket slik det viser seg for betrakteren finner man imidlertid også hos tidligere kunsthistorikere, blant annet er dette sentralt både hos Alois Riegl og Heinrich Wölfflin.

---

## **Alois Riegls kunstwollen**

---

Alois Riegl (1858-1905) var særlig opptatt av stilutvikling og gjennom sine hovedverk *Stilfragen* (1893), *Die Spätromische Kunstindustrie* (1901) og *Das holländische Gruppenporträt* (1902) presenteres nye ideer som fikk stor betydning for både filosofer og kunsthistorikere i ettertiden. Riegl vektla kunstverkets formale side og dets evne til å appellere til sansene våre gjennom disse.<sup>3</sup>

Det mest sentrale begrep i Alois Riegls kunsthistoriske metode er *kunstwollen*. Begrepet kan forklares som en intensjon eller vilje brukt for å vise til hva som ligger bak den kunsthistoriske stilutviklingen og produksjonen av et verk. Lars Olof Larsson mener Riegl var kritisk til tanken om at ornamentenes stil kan utledes av materialet og teknikken. Han benyttet seg derfor av begrepet for å presentere en faktor som han mente var

---

1 Merleau-Ponty 2000:83.

2 Merleau-Ponty 2000:56.

3 Olin 1989:294.

vesentligere enn disse.<sup>1</sup> Ved å avsløre *kunstwollen* kunne man skaffe ny viten om hvordan en epoke ble til, hvordan et folkeslag tenkte og hvordan de erfarte verden. I dette begrepet ser man også tydelige spor etter Hegels historiesyn hvor en mystisk verdensånd, kalt *Weltgeist* beveger seg gjennom historien. Hegels *Weltgeist* gjør det mulig for flere fenomener, deriblant kunst, å bli skapt. *Kunstwollen* kan sies å ha en lignende tilknytning til kunstutviklingen.

For å avsløre *kunstwollen* ved en tidligere epoke må man se de stilistiske fenomenene genetisk, rekonstruere deres slektstre, og finne deres slektninger og deres avkom. Da kan man se kunstverket som stoppested mellom fortid og fremtid og dets egen kunstneriske intensjon blir klarere.<sup>2</sup> *Kunstwollen* fremmer et syn hvor kunst tydeliggjør stillestående verdier og forutsetninger som strukturerer menneskets erfaring av verden, mener Margarete Iversen.<sup>3</sup>

Riegl tyr altså til en persepsjonsteori i sin formalanalyse hvor han også skiller mellom begrepene haptisk og optisk, og en objektiv og subjektiv erfaring knyttet til betrakteren<sup>4</sup>. Systemet med haptisk og optisk forklares ut fra kunstverkets effekt på sansene våre og hvorvidt det er berøringssansen eller synssansen som påvirkes i erfaringsprosessen. De haptiske egenskapene kjennetegnes av deres evne til å appellere til berøringssansen vår, mens for eksempel valører i tredimensjonal kunst, skapt av lys og skygge, ikke kan identifiseres gjennom berøring. Disse regnes derfor av Riegl som optiske, impresjonistiske og subjektive.<sup>5</sup> Hos Riegl fremtrer kunstverket, både gjennom haptiske og optiske kvaliteter og gjennom *Kunstwollen*, som en del av en større utviklingsprosess, hvor forandring i stil uttrykker forandring i menneskets erfaring av verden. Iversen mener denne utviklingen av *kunstwollen*-konseptet må sees i sammenheng med samtidens utvikling innen epistemologi og psykologi, som vektla tankens aktivitet med å forme vår erfaring.<sup>6</sup>

---

1 Larsson 1997:22.

2 Pächt 1963:190.

3 Iversen 1993:8.

4 Termene kan sees i sammenheng med Adolf Von Hildebrands termer nær og fjern fra essayet *The problem of Form in the Visual Arts*. Først publisert i 1893 (Iversen 1993:9).

5 Minor 2001:105ff.

6 Iversen 1993:8.

Det er flere likhetstrekk mellom Merleau-Pontys og Riegls tanker. Begge fjerner seg fra fokuset på det biografiske og legger mer vekt på selve persepsjonen av verkene. Men der Riegl skiller mellom haptisk og optisk erfaring tar Merleau-Ponty utgangspunkt i en kroppslig erfaring hvor man ikke skiller mellom subjekt og objekt. Dermed ser man at Riegls metode er knyttet til form og stil, mens Merleau-Ponty heller setter fokus på menneskets kroppslige væren i verden. Kroppslige erfaringer er også noe man finner hos Wölfflin, som i likhet med Riegl går ut fra iaktakelses-psykologiske teorier med særlig en interesse for formproblemer.<sup>1</sup>

Når man tar utgangspunkt i det faktiske møtet med verket på museet eller i bildegjengivelser er dette nettopp et møte som involverer betrakteren kroppslig. Heinrich Wölfflin mente det var kroppslige erfaringer som lærte oss å fylle visuelle inntrykk med et følelsesmessig innhold. I lys av Wölfflin kan begrepet forstås i forhold til verkets evne til å skape harmoni eller ubehag i betrakterens kropp. En buet linje vil for eksempel skape mer behag enn en siksak-linje, fordi buen harmonerer bedre med hvordan øyet og dets muskler er bygget.<sup>2</sup> Hos Wölfflin er det dermed også i verket selv, med sine formale løsninger at forskningen starter. For eksempel bruker han selv ofte sammenligninger mellom malerier eller skulpturer fra 1400- og 1500-tallet i sine metoder. Wölfflin mener også kunstutviklingen ikke har sammenheng med at kunstnerne blir flinkere, men heller at det skjer endringer i måten å se på.<sup>3</sup> Han snakker da om en persepsjon som først og fremst tar utgangspunkt i synet som en funksjon ved øyet og bevisstheten.

For Merleau-Ponty står kroppslige erfaringer sentralt gjennom hele hans produksjon. Men for han får det kroppslige en annen rolle i forhold til kunst enn hos Wölfflin som legger stor vekt på formale virkninger i verket. Dette er også viktig i Merleau-Pontys estetiske filosofi hvor farge, lys og rom har spesielle egenskaper. Hos Merleau-Ponty fremstår likevel det kroppslige mer som måte å forstå menneskets forhold til verden på. Persepsjonen er også mer enn bare en optisk-fysisk opplevelse, og maleren har en helt spesiell rolle når det gjelder å formidle sannhet om verden. Wölfflin og Riegl presenterer en metode hvor stilutvikling og formale løsninger knyttet til oppfatning gjennom bevisst-

---

1 Larsson 1997:24.

2 Guleng, Mai Britt. De tause ting – og deres tale. Egon Schieles landskaper. I Egon Schiele. Katalog ved Munch-Museet (2007: 71).

3 Larsson 1997:25.



heten er viktigst. Selv om persepsjonen også er viktig hos dem er det andre tanker som ligger til grunn for Merleau-Pontys forståelse av persepsjonen. Både Wölfflins og Riegls tanker kan, og har bidratt, med nyttig forskning av Schieles kunstnerskap. Kimberly Smith har blant annet brukt Riegl for å se Schiele i lys av en gotisk åndelighet. Likevel vil jeg bevege meg til nyere tid og forsøke å gjøre nytte av Merleau-Pontys filosofiske tekster. For selv om Merleau-Ponty ikke presenterer en metode for kunsthistorisk forskning, tror jeg likevel hans filosofiske tekster med fordel kan brukes som verktøy for å forstå mitt møte med Schieles verk.

### **Eksperiment 4: En begrepsløs universalitet**

Med etterkrigstiden oppstod det en økende interesse for eksistensfilosofi, særlig i Paris. Interessen viste seg både blant billedkunstnere, forfattere, kritikere og filosofer. Filosofen Jean-Paul Sartre var uten tvil viktig for kunstens utvikling i Paris. Han involverte seg også sterkt i kulturmiljøet og viste stor interesse for enkelte kunstnere. Bl.a. hadde han nær kontakt med kunstneren Giacometti som han skrev katalogtekster for. Sartres filosofiske avhandling *Væren og Intet* ble utgitt i Paris i 1943. To år senere holdt han foredraget *Er eksistensialisme humanisme?* ved Club Maintenant. Her skal flere av publikummerne ha besvimt av ekstase.<sup>1</sup> Med Sartre oppstod det nye holdninger til filosofi. Med sin eksistensfilosofi engasjerte han ikke bare kritikere og andre filosofer, men også folk flest.

Det var også i Paris at eksistensfilosofen og fenomenologen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) holdt til. Sammen med bl.a. Jean-Paul Sartre og Simone de Beauvoir var Merleau-Ponty redaktør for det venstrepolitiske tidsskriftet *Les Temps Modernes*, utgitt første gang i 1945. Merleau-Ponty tok imidlertid sterk avstand fra det franske kommunistpartiets teori og praksis og i 1952 forlot han *Les Temps Modernes* på grunn av politiske uenigheter i redaksjonen.

*La Structure du Comportement* fra 1942 og *Phénoménologie de la perception* fra 1945 regnes for å være Merleau-Pontys hovedverk. Hans hovedmål gjennom arbeidet synes å ha vært å forstå forholdet mellom bevissthet og natur slik det fungerte gjennom orga-

---

<sup>1</sup> Morris 1993:17.

niske, psykologiske og sosiale aspekter.<sup>1</sup> Denne forskningen førte til at forståelsen av menneskets persepsjon fikk stor betydning for hele Merleau-Pontys filosofiske produksjon. Merleau-Ponty ville ikke godta den dualistiske forståelsen av menneskekroppen hvor sjel og kropp ble behandlet på hvert sitt område. Dette hadde vært den dominerende holdningen i filosofien og vitenskapen etter René Descartes. Merleau-Ponty mente i stedet at menneskekroppen, som en enhet av kropp og bevissthet, måtte forstås som utgangspunkt for menneskets persepsjon av verden. Hovedtanken i Merleau-Pontys filosofi er at menneskekroppen ikke er et objekt. Menneskekroppens forhold til omgivelsene er ikke et objektivt forhold i betydningen av noe entydig, gitt og målbart, slik Descartes hevdet.<sup>2</sup> I essayene *Øyet og ånden* og *Cézannes tvil* gir Merleau-Ponty malerkunsten en helt spesiell rolle i denne sammenhengen.

---

### **Merleau-Pontys Kritikk av den moderne vitenskapstradisjonen**

---

Merleau-Ponty åpner essayet *Øyet og ånden* med å kritisere utviklingen innen vitenskapsforskningen, hvor kartesiansk dualisme har vært en hovedtendens siden Descartes. Dualismen er knyttet til begrepene *res cogitans* og *res extensa* som kan oversettes til den tenkende ting og den utstrakte ting. Begrepene har fått stor betydning for utviklingen av naturvitenskapens dualistiske holdning til forholdet mellom mennesket som tenkende og verden som den utstrakte tingen utenfor. Forståelsen av forholdet mellom kropp, tanker og følelser, i det hele tatt menneskets adferd og psyke stod imidlertid også sentralt i Descartes filosofi. Han var blant annet den første til å vektlegge forholdet mellom kropp og psyke. Han mente også at menneskets sjel måtte forenes tettere med kroppen for å kunne konstituere et sant menneske.<sup>3</sup> Men Descartes så menneskets forhold til verden med en teori som gikk ut fra at påvirkning av sanseorganene overføres rent mekanisk til muskelaktivitet.<sup>4</sup> Descartes søkte dermed et svar på hvordan vi kan sanse og forstå en rent mekanisk verden. For eksempel ble synet forstått som en reflektert stråle som stod i en lovbestemt forbindelse med tingene i verden, som en prosess hvor bildet av tingen blir rekonstruert på grunnlag av lysets mekaniske påvirkning av øyet. Descartes forstår altså synet som en fysisk påvirkning utenfra som må rekonstrueres i bevisstheten. Mens menneskets møte med tingene, slik det oppleves i kroppen, blir ikke tatt hensyn til i like stor

---

1 Gille, Vincent. The Writers. I Paris Post War. Art and Existentialism. 1993:209.

2 Østerberg, Dag. Innledning. I Kroppens Fenomenologi, Merleau-Ponty 1994:VI.

3 Kirkebøen 1996, Descartes bak karikaturen.

4 Kirkebøen 1996 Descartes bak karikaturen.

grad. Dette ble kritisert av Merleau-Ponty som hevdet at «Fremstillingen gjelder mindre det lyset vi ser, enn det som utenfra trenger inn i øynene våre og fremkaller synet.»<sup>1</sup>

Merleau-Ponty beskylder den kartesianske vitenskapsforskningen for ikke å berøre den virkelige verden. Hvis man skiller mellom kropp og sjel slik Descartes, og hans kartesianske etterfølgere gjør, oppnår man en usann verdensoppfatning hvor mennesket kun fremstår som en nærmest maskinell gjenstand i verdensbildet. Den moderne vitenskapstradisjonen og forskningsmetodene som finnes innenfor de forskjellige feltene, har en tendens til å bli benyttet på kryss og tvers innen forskjellige vitenskaper. Dette er noe Merleau-Ponty mener er uheldig for forståelsen av menneskets forhold til verden, fordi det gir et kunstig bilde av virkeligheten. I *Øyet og ånden* kritiserer han hvordan kybernetisk forskning også benyttes i andre vitenskapsteorier og forskningsfelt for eksempel i psykologi. Han mener at når man benytter seg av forskning som bygger på en bestemt vitenskap på et annet felt, uten å ta hensyn til individets historiske og konkrete kroppslige kontakt med verden, behandles mennesket som kun en gjenstand i alminneligheten, som en maskin. Noe som igjen fører til at mennesket blir et manipulandum.<sup>2</sup> Mennesket blir fremmedgjort for sin egen eksistens og hindres i å oppleve den virkelige verden, som den faktisk er en del av. Mennesket blir en kropp uten indre og uten et selv, og dermed også et menneske som ikke har evne til å reflektere over seg selv og sin væren. For å hindre dette må man kvitte seg med denne dualistiske verdensoppfatningen og heller bevege seg mot en verdensoppfatning hvor kropp og sjel ikke skilles fra hverandre.

---

### **Kritikk av en begrepsfestet verden**

---

Det mekaniske forholdet mellom mennesket og verden som oppstod med Descartes fremstiller en verden som er gitt en gang for alle. Tingene behandles som om de var uten betydning for oss og som om de var forutbestemte som gjenstander for våre påfunn.<sup>3</sup> I *Meditasjonene* fra 1640 bruker Descartes et stykke voks som eksempel på en materiell ting. Det vesentlige med materielle ting er at de er utstrekke. Ikke at de har en bestemt størrelse eller form, for slikt kan endre seg under vekslende temperatur. Det man erfarer om voksen gjennom sansing er ikke klart og distinkt og må derfor settes i parentes

---

1 Merleau-Ponty 2000:33.

2 Merleau-Ponty 2000:11.

3 Merleau-Ponty 2000:9.

eller sees bort fra.<sup>1</sup> Det vil si at selv om fasing, lukt og smak skulle endre seg er denne materien fortsatt å regne som voks. Det er det faktum at den uansett fremtoning fortsatt er utstrakt, som betyr noe. Voksens utstrekning er dermed dens vesentlige egenskap. Eksemplet med et stykke voks sier noe om hvordan forholdet mellom menneske og verden fungerer hos Descartes. At voks er voks uansett form det befinner seg i, kan sees som eksempel på hvordan det tenkende mennesket kan gripe verden ved hjelp av begreper. Mennesket fremstår her som mester overfor en materiell verden når det styrer den med sine begreper. Ved å navngi verdens gjenstander, kategorisere dem og plassere dem med begreper gjennomtrenger mennesket verden. Vokseksemplet kan altså sees som eksempel på hvordan tingene behandles som gjenstander i alminneligheten. De befinner seg foran oss, klargjort for vitenskapelig forskning.

For Merleau-Ponty er ikke verden noe forutbestemt som er gitt engang for alle. Oppfatningen av verden som gitt en gang for alle, mener han, er en måte å ignorere de mange veiene mennesket er tilknyttet verden på, det er å ignorere sykdom, galskap og andre aspekter ved menneskelig tilstand.<sup>2</sup> For Merleau-Ponty oppleves verden som gitt umiddelbart. Den oppstår igjen og igjen idet man møter den gjennom kroppslige erfaringer. Descartes presenterer en filosofi hvor det er tankens syn som ligger til grunn for vår forståelse av verden. Men hos Merleau-Ponty eksisterer ikke verden som noe mennesket tar del i gjennom en kognitiv tilnærming hvor alt må rekonstrueres av tanken for å bli forstått. Merleau-Ponty fremmer en filosofi hvor kropp og bevissthet må komme sammen, slik at persepsjonen igjen kan bli forskningsfelt.

---

### **Menneskets kroppslige møte med verden**

---

Merleau-Ponty tar utgangspunkt i hvordan den konkrete og handlende menneskekroppen, knyttes til den synlige verden gjennom sin evne til å se og føle. Kroppen består av samme stoff som verden og har samme kohesjon som en ting, men den utgår også fra et selv.<sup>3</sup> Ved hjelp av vår evne til både å betrakte og berøre får kroppen også et selv og må regnes som mer enn bare en tilfeldig del av tingverdenen. Samtidig som kroppen fremtrer som en synlig del av verden spiller den en like viktig rolle som seende. Og på grunn av denne posisjonen, som sansende og en del av det sansede på samme tid, kan

---

1 Hellesnes 1999:130.

2 Moran 2006:423.

3 Merleau-Ponty 2000:16ff.

man ikke behandle kroppen som kun en maskinell gjenstand i verden. Og det er ved å ta utgangspunkt i den konkrete kroppen vår, slik den opererer som vaktpost for våre ord og handlinger og slik den omgås andre, de som deler samme nærværende væren som oss selv, at vitenskapen kan bli filosofi igjen.<sup>1</sup>

Merleau-Ponty understreker i *Kroppens fenomenologi* hvordan fornemmelsen av et fantomledd tyder på at den maskinelle oppfatningen av forholdet mellom kropp og verden ikke holder mål. Det faktum at fantomleddet verken lar seg forklare fysiologisk eller psykologisk viser behov for et forskningsområdet hvor kropp og sjel forstås som ett.<sup>2</sup> Dermed ser man også et behov for å forstå menneskets tilknytning til verden på nytt. Menneskets kropp, er hos Merleau-Ponty en sammensetning mellom kropp og sjel. Og dens tilknytning til verden skjer ikke gjennom menneskets kognitive forståelse alene. Kroppen er ikke i rommet, den bebor rommet, hevder Merleau-Ponty, og kroppens bevegelse er et eksempel på hvordan mennesket deltar i verden. Han hevder at opplevelsen av vår kroppsbevegelse ikke utgjør noe særtilfelle av erkjennelse, men er en måte å få adgang til verden og gjenstanden på.<sup>3</sup> Som nevnt innledningsvis reflekterer Descartes filosofiske arbeid også over kroppslige erfaringer. Diskusjonen om hans oppfatning av forholdet mellom kropp og sjel vil imidlertid ikke bli diskutert i denne sammenhengen. Merleau-Ponty kritiserer først og fremst vitenskapens utvikling etter Descartes. «Vitenskapen har fritatt seg selv for den omveien om metafysikken som Descartes tross alt hadde gjort en gang i sitt liv: Den tar sitt utgangspunkt i det som var Descartes' endepunkt<sup>4</sup>».

---

### **Maleren som suveren fortolker av verden**

---

For Merleau-Ponty tyder særlig malerkunsten på at man må ta kroppens aktivitet i betraktning for å forstå menneskets forhold til verden. Han trekker særlig frem Cézannes kunstneriske virke hvor han mener å finne en fascinasjon for nettopp det området hvor selvet og verden smelter sammen i et legemliggjort sammenstøt. I essayet *Cézannes tvil*, utgitt i 1945, trekker han frem Cézannes paradoksale måte å arbeide frem verkene sine på.

---

1 Maurice Merleau-Ponty 2000:13.

2 Merleau-Ponty *Kroppens fenomenologi* 1994:12ff.

3 Merleau-Ponty. *Kroppens fenomenologi* 1994:94.

4 Merleau-Ponty 2000:49ff.



*«Hans maleri skulle være et paradoks: at stræbe efter virkeligheden uden at opgivesansningen, uden at lade sig lede af noget andet end naturen i dens umiddelbare udtryk, uden at stramme konturerne, uden at indramme farven ved hjælp af tegningen, uden at komponere perspektivet eller maleriet.»<sup>1</sup>*

Cézanne søkte å fremstille en forståelse av verden hvor man ikke skiller mellom intelligens og sansing, men heller forankrer dem. Cézanne har aldri villet male som et vilt dyr, men bringe intelligensen, ideene, vitenskapene, perspektivet og tradisjonene tilbake i kontakt med den naturlige verden, som det er deres bestemmelse å forstå, som han sier, med naturen å konfrontere de vitenskaper som er oppstått av den.<sup>2</sup> Malerkunst blir her stående som eksempel på en endeløs oppgave. «Om verden så består i millioner av år, vil den, for malerne, hvis det ennå vil finnes malere, fremdeles vente på å bli malt, verden vil ende uten å være blitt malt ferdig.»<sup>3</sup>

Også Descartes tar for seg malerens oppgave. I *Dioptrique* reflekterer han kort om kobbersticket og hvordan det kan gjengi skoger, byer, mennesker, slag og stormvær uten å ligne dem.<sup>4</sup> Gjengivelsen på kobbersticket er flatet ut i ett plan og med deformerte former. Likevel oppfatter vi likheten mellom kobbersticket og den virkelige tingen. Grunnen til at vi oppfatter likheten er, i følge Descartes filosofi, fordi vi rekonstruerer synet av kobbersticket for så å danne en idé om tingen. Descartes bruker dermed kobbersticket som eksempel på hvordan maleriet ansporer vår tanke til å fatte på samme måte som tegn og ord gjør det.<sup>5</sup>

*«For Descartes sier det seg selv at man ikke kan male annet enn eksisterende ting, at deres eksistens består i å være utstrakt, og at tegningen muliggjør malerkunsten fordi den muliggjør en gjengivelse av utstrekningen.»<sup>6</sup>*

Descartes maler, forholder seg til naturen som «gjenstand i alminneligheten», en for-

---

1 Merleau-Ponty Cézannes tvivl 1994:16.

2 Merleau-Ponty Cézannes tvivl 1994:19.

3 Merleau-Ponty 2000:81.

4 Merleau-Ponty 2000:36.

5 Merleau-Ponty 2000:36.

6 Merleau-Ponty 2000:39.

utbestemt modell. Slik blir maleren en mester over naturen når han tilnærmer seg den gjennom tanken for å gjenskape bildet av den i verket sitt.

Men Merleau-Ponty mener Descartes *Dioptrique* kun er et mønster for en tanke som ikke lenger vil omgå det synlige.<sup>1</sup> Merleau-Ponty mener Descartes presenterer en malerkunst som ikke er annet enn en projeksjon for våre øyne. Persepsjonsprosessen fremstår bare som en mekanisk forbindelse mellom tingene i verden og det seende mennesket. Malerkunstens oppgave blir da kun å fremstå som en representasjon av tingene og verden slik vi allerede ser den.<sup>2</sup> Dette fører frem en tilnærming til kunst som ikke tar den sanselige kroppens opplevelse av verden i betraktning. I følge Merleau-Ponty er det ikke malerens oppgave å presentere for oss en verden som kopierer og imiterer den daglige velkjente verden. Det er ikke snakk om å skape kunst som fastholder gjenstandenes form og fremstiller tingenes ytre slik Descartes mener, og liker, at kobberstikkene gjør.<sup>3</sup> Merleau-Ponty påpeker for øvrig at Descartes ikke sier mye om malerkunsten og at det kanskje er uberettiget å gjøre så mye ut av det han sier på to sider om kobberstikkene. Likevel mener Merleau-Ponty også at det at han sier så lite, gir grunn til kritikk. En mer grundig studie av malerkunsten ville nemlig ha ført frem en annen filosofi.

*«Hvis han hadde undersøkt den andre og dypere adgangen til tingene som de sekundære egenskapene, og især fargen åpner for oss, ville han ha støtt på problemet med en begrepsløs universalitet og en åpning til de begrepsløse tingene [...]»<sup>4</sup>*

Man kan ikke forstå verden ut i fra begreper slik vitenskapen forsøker. Det finnes aspekter ved menneskets forhold til verden som ikke lar seg beskrive med begreper. Og maleren besitter en helt egen evne når det gjelder dette. Med sine øyne og sine hender er maleren ubestridelig suveren i sin fortolkning av verden, mener Merleau-Ponty.<sup>5</sup>

---

### **Synlighetens gåte**

---

Det er gjennom synet vi orienterer oss og identifiserer verden rundt oss. Vi ser tingene og

---

1 Merleau-Ponty 2000:33

2 Merleau-Ponty 2000:39.

3 Merleau-Ponty 2000:38.

4 Merleau-Ponty 2000:39.

5 Merleau-Ponty 2000:14.

plasserer dem i forhold til hverandre og i forhold til oss selv. Vi ser bevegelse og vi ser lys. Dette er egenskaper som påvirker vår dagligdagse opplevelse av verden uten at vi nødvendigvis tenker så mye over det. Fenomenologen Merleau-Ponty tar utgangspunkt i verden slik den ligger foran oss. Hos han er opplevelsen av sekundære egenskaper sentral for vår forståelse av verden. Disse egenskapene er for eksempel lys, belysning, skygger, gjenskinns og farge. Han kaller disse egenskapene, som er en del av vår væren, for sekundære egenskaper fordi de ikke egentlig eksisterer men bare har en visuell eksistens.<sup>1</sup> De er ikke håndgripelige egenskaper som viser seg i utstrekning og form, men egenskaper som oppleves gjennom en kroppslig erfaring. Det er egenskaper som er uunnværlige i vår opplevelse av verden rundt oss. Ved hjelp av de sekundære egenskapene ser vi, og forstår vi, verden.

«Malerkunsten feirer aldri noe annet enn synlighetens gåte.»<sup>2</sup> Dette gjelder uansett hvilke trosretninger og motiver, hvilke tanker eller seremonier som ledsager den eller om det er figurativt eller ikke. Maleren spør hvordan ting blir til ting og verden til verden, ved å forsøke å avsløre hvordan de sekundære egenskapene gjør at vi ser verden slik vi gjør. For til tross for sin usynlighet og uhåndgripelighet oppleves både lyset, skyggene og fargene av oss. Spørsmålet om hvordan ting viser seg for oss er derfor også et spørsmål som gjelder tingenes tilblivelse i vår kropp. Et spørsmål om hvordan vi fatter den visuelle verden gjennom en kroppslig erfaring av den. Når maleren maler, griper han eller hun fatt i den aktive handlingen som finner sted i menneskets møte med verden. Maleren gjør slik det usynlige synlig.

Gjennom synet, som en del av den kroppslige erfaringen av verden, kan maleren avsløre hvordan egenskaper som lys, skygge og farge bidrar til vår opplevelse av verden rundt oss. Linjen i seg selv er ikke synlig. Man ser ikke egentlig eplets kontur.<sup>3</sup> En vitenskap som bygger på Descartes filosofi kan ikke forklare hvordan kroppen opplever de sekundære egenskapene. Malerkunstens styrke, derimot, ligger nettopp i muligheten den har til å beskjeftige seg med den konkrete verden gjennom sitt arbeid med de sekundære egenskapene. Muligheten til å vise hvordan fargen av seg selv og for seg selv skaper

---

1 Merleau-Ponty 2000:26.

2 Merleau-Ponty 2000:23.

3 Merleau-Ponty 2000:63.

identiteter, forskjeller, en tekstur, en materialitet et noe.<sup>1</sup>

*«Fire århundrer etter renessansens løsninger og tre århundrer etter Descartes er dybden fremdeles ny, og den krever at man søker den ikke en gang i livet men et helt liv igjennom»<sup>2</sup>*

Hva er lys og dybde? Spørsmålet om hvordan de sekundære egenskapene virker, ikke adskilt fra kroppen, men i et sammenstøt mellom kropp og verden, og ikke bare for ånden men også for seg selv, må stilles på nytt, mener Merleau-Ponty. For det er ikke vi som med våre begreper gjennomtrenger universet, universet gjennomtrenger også oss. For Merleau-Ponty finnes det noe ubeskrivelig i vår opplevelse av verden. Noe som ikke lar seg bestemme av begreper, men som bare kan oppleves gjennom kroppen. Det er dette området som maleren oppsøker når han utforsker verdens tilsynekomst på lerretet. «[...] ikke når han uttrykker sine meninger om verden, men idet hans syn blir til gest, når han, med Cézannes ord, tenker i maleri.»<sup>3</sup>

*«...våre kjødelige øyne gjør langt mer enn bare å motta lys, farger og linjer: De fremstiller en verden fordi de besitter det synliges gave, slik man sier om et inspirert menneske at det besitter talens gave.»<sup>4</sup>*

Han mener det er like umulig å sette opp en liste over det synlige som over de mulige anvendelsene av et språk, eller bare over dets ordforråd og vendinger. Nok en gang uttrykker han problemet med å behandle forholdet mellom mennesket og verden som en mekanisk handling hvor en bestemt verden overføres via synet. Det finnes ikke ét korrekt syn på verden. Hos Merleau-Ponty oppleves verden forskjellig i hvert møte mellom mennesket og verden. Og som Cézanne skrev i et brev til Emile Bernard; «Kunst er en personlig oppfattelse».<sup>5</sup> Riktignok utløses også Descartes syn i kroppen. Men han mener at den synlige verden først blir virkelig når den er rekonstruert av ånden.<sup>6</sup> Merleau-Ponty

1 Merleau-Ponty 2000:59.

2 Merleau-Ponty 2000:57.

3 Merleau-Ponty 2000:51 ff.

4 Merleau-Ponty 2000:22.

5 Merleau-Ponty i Cézannes tvil, 1994: 18.

6 Tin. Etterord i Øyet og ånden 2000:98.

mener synet er kroppslig og må behandles som det en kroppslig erfaring heller enn som en rent fysisk-optisk forbindelse til verden. Sammenstøtet mellom øyet og verden setter øyet i bevegelse for så å la det leve av seg selv. Det styres ikke av tanken, men er en del av hele det sanselige møte med verden. Synet er forutsetningsløst og ser verden i dens første tilsynekomst.<sup>1</sup>

Når renessansen tilførte malerkunsten sentralperspektivet med sine teknikker i utforming av rom og dybde var dette på ingen måte en feiltakelse. Men selv om det kan regnes som en viktig utvikling i malerkunstens historie, har det også ført med seg et viktig faremoment. Problemet ligger i tanken om de perspektiviske teknikkene som løsning på malerkunstens rom- og dybde-problem. Noe som fører til stillstand i utviklingen. Merleau-Ponty trekker fram hvordan Panofsky har vist at teoretikere forsøkte å glemme de gamles sfæriske synsfelt og vinkelperspektivet som knytter den tilsynelatende størrelse ikke til avstanden, men til den vinkelen vi ser gjenstanden i. De ville glemme perspektiva naturalis (naturlig eller vanlig perspektiv) til fordel for perspektiva artificialis (kunstig perspektiv).<sup>2</sup> Utviklingen kan ikke stoppe ved sentralperspektivet. Renaissanceens perspektiv er ikke endepunktet i malerkunstens fremstillinger av dybde. Vi må forstå det maleren allerede har forstått. Det dreier seg ikke lengre om å tilføre en tredje dimensjon til lerretets to.<sup>3</sup> Den kartesianske dualismen har ført til en misforståelse av rom og dybde. Dybden er ikke synlig. Den eneste grunnen til at vi oppfatter dybde er det faktum at vi opplever den gjennom kroppen vår. Rommet oppleves fordi vi er en del av det. Verden er ikke foran meg den er rundt meg, sier Merleau-Ponty.<sup>4</sup>

Modernismens kunstnere har forstått at det ytre blikket på verden ikke holder mål lengre. Særlig Cézanne, men også kunstnere som Klee og Matisse blir i *Øyet og ånden* betraktet som kunstnere som beveger seg i en retning hvor tingenes indre besjeling spiller en viktig rolle for kunstverket. I moderne tids malerkunst ser man i det hele tatt flere eksempler på hvordan de sekundære egenskapene behandles på nye måter. For eksempel har tanken om maleriet som en spatial kunstart hvor bevegelse ikke er mulig å fremstille blitt bearbeidet på nytt av kunstnere som Rodin og Duchamp som viser det motsatte. «Det dreier seg ikke

---

1 Tin. Etterord i *Øyet og ånden* 2000:88.

2 Merleau-Ponty 2000:43.

3 Merleau-Ponty 2000:60.

4 Merleau-Ponty 2000:51).



lenger om å tale om rommet og om lyset, men om å få det eksisterende rommet og lyset til å tale».<sup>1</sup> Det er slike problemer som opptar billedkunsten. Og kunstnerens arbeid med dette problemet fremstår altså hos Merleau-Ponty som tegn på at det kognitive alene ikke kan være konstituerende for menneskets erfaring av verden. Det finnes en annen aktivitet som Descartes ikke har tatt høyde for. Nemlig sansningens aktivitet. Og det er nettopp dette som får meg til å tro at Egon Schieles verk kan sees i lys av Merleau-Ponty. Egon Schieles verk har en helt særegen evne når det gjelder å aktivere meg kroppslig.

---

### **En synliggjøring av det kroppslige i *Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt***

---

Kvinnens positur i verket *Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt*, fra 1917, er oppsiktsvekkende fremdeles den dag i dag. Komposisjonen med den svulmende formene i lår og rumpe som preger store deler av lerretet, understreker den nakne underkroppens tilstedeværelse. Konturen fremhever de fyldige formene i underkroppen og ved å danne en vinkel i skillet mellom rygg og rumpe, understrekes også kvinnes ekstreme positur. Vinkelen får det til å virke som om kvinnen presser underkroppen så langt opp hun klarer og byr seg fram. At kvinnen er tildekket på overkroppen understreker nakenheten på underkroppen. Nakenheten blir også understreket av fargedifferansene i hud og klesplagg. Selv om det er svake farger skapes det en kontrast mellom det kalde blågrønne i klesplagget og den varmere gyldende hudfargen som forsterker opplevelsen av hud. Plaggets kalde farge oppleves mer dødt enn hudens varme farge. Områder som kjønnsorgan, knokler og lepper er ofte understreket med tydelige rødfarge i Schieles verk, og i denne akten understreker rødfargen hvordan knær og albuer, som til tross for mangelen på interiør og romfølelse, synes å være i press mot et underlag. De røde områdene bidrar til å tilføre en opplevelse av kroppens tyngde som ligger på knærne og albuene når man inntar en slik stilling som dette. Også komposisjonen av hendene som er knyttet sammen og plassert mellom håret og mot hodet understreker følelsen av kroppens tyngde som støttes av hendene.

Kroppslig tyngde gjenskapt av røde knær og albuer, den nakne huden og den ekstreme posituren frembringer en noe uforklarlig dialog mellom verket og min kropp. Man kan kanskje si at verket vekker en følelse av å være i kroppen. Det sier jeg fordi jeg opplever at jeg gjenkjenner følelsen av kroppstynge når jeg betrakter denne akten. Jeg gjenkjen-

---

<sup>1</sup> Merleau-ponty 2000:51.

ner også min egen kropps evne til å strekke, bøye, vri og innta forskjellige positurer. Dermed klarer verket å gjenskape en følelse av aktivitet i min egen kropp. Jeg gjenkjenner stillingen uten å fysisk plassere meg i den, og jeg kan gjennom betraktningen av verket leve meg inn i kroppens positur og nakenhet. For meg blir altså dette verket et eksempel på hvordan en opplevelse av kroppslighet fremstilles ved hjelp av formale virkemidler som farge, form og komposisjon. Det er et bevis på at disse virkemidlene besitter en evne til å frembringe opplevelsen av menneskekroppens evne til å bebo rommet, og ta del i verden. Det er som om verket besitter en evne til å skape dialog med min kropp i det jeg betrakter det. At kroppen min «vekket» gjør opplevelsen av verket nærmest til et møte med meg selv. Jeg blir, med et, bevisst min egen kropp og min deltakelse i verden rundt meg. Dermed tror jeg også Merleau-Pontys filosofi kan være til hjelp i denne sammenhengen. For i det jeg opplever å bli bevisst min egen kropp i betraktningen av verket, sier dette at verket besitter en annen evne enn bare å imitere verden. Det at det skjer en slik kroppslig «vekkelse» i det jeg sanser verket, beviser at opplevelsen av verket ikke bare dannes av verket selv, men også i meg. Min erfaring av verket kan dermed forstås som kroppslig erfaring slik Merleau-Ponty mener mennesket forholder seg kroppslig til verden. I slike erotiske verk av Schiele spiller menneskekroppen en viktig rolle som motiv, og det blir kanskje enklere å leve seg inn i slike verk. I *Häuserbogen*, som i de aller fleste landskapene til Schiele, er det ingen mennesker til stede i motivet. Likevel klarer også dette verket å aktivere meg som betrakter.

---

### **Det kjødelige synet**

I Schieles verk *Häuserbogen* ser man eksempel på hvordan det fremstilles dybde samtidig som bearbeidningene i verkets todimensjonale flate tydelig fremheves. Man aner volum i husene og i fargefeltet som blir mindre mot høyre, aner man dybde. Likevel synes motivet å tippe forover. Dette skaper en tvetydighet som er viktig for hele Schieles kunstneriske virke. Den er til stede både i landskap, akter og portretter. Man ser det også i verket *Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt* hvor bl.a. den hvitaktige bakgrunnen og mangelen på romskapende elementer rundt figuren fremhever det todimensjonale. Denne tendensen gjør at synet stadig utfordres. Jeg opplever at jeg tvinges til å ta stilling til verkene som illusjon av dybde samtidig som jeg blir påminnet lerretets faktiske flate.

Når det gjelder å aktivere synet, er *Häuserbogen* særlig viktig fordi det her også skapes en opplevelse av bevegelse i verket. Komposisjonen av husrekken, trærne og feltetområdet som alle snor seg over lerretet drar også mitt blikk med seg på denne ferden. I det

lignende verket *Stadtende (Krumau Häuserbogen)* fra 1918 stopper husrekken opp midt på lerretet og forsvinner ikke videre ut av lerretet slik den synes å gjøre i *Häuserbogen*. Dermed flyter ikke blikket like lett heller som det gjør i *Häuserbogen* hvor blikket følger husrekken, trærne og feltområdet. At feltet med hus oppleves som om det beveger seg gjennom lerretet, tyder på en opplevelse som ikke er styrt først og fremst av tanken. Verket avbilder ikke et motiv som jeg kan tillegge en innbilt bevegelse fordi jeg er vant til å se det i bevegelse. Det er ikke løpende hester eller mennesker. Det er hus. Opplevelsen av bevegelse må dermed være knyttet til noe annet enn tanken. For meg oppleves dette verket som eksempel på hvordan det kjødelige synet, som Merleau-Ponty kaller det, settes i aktivitet av verkets formale oppbygning. For som Cézanne, maler heller ikke Schiele som et vilt dyr. Den komplekse konstruksjonen av verkenes formale virkemidler som møter oss både i akten og i bylandskapet synes å være strengt gjennomtenkt. Schieles verk fremstår slik med en særegen effekt når det gjelder å aktivere kroppen i persepsjonsprosessen. Dermed kan man spørre seg om Schieles verk kanskje kan fremstå, slik Cézannes verk gjorde for Merleau-Ponty, som en suveren fortolkning av verden? Kan verkene sies å fremstille et møte med verden slik den viser seg for oss gjennom kroppslige erfaringer?

---

### **Konturen som begrensende og frigjørende**

---

Det er likevel noen problemer som oppstår om man forsøker å anvende Merleau-Pontys tekster på Schieles verk. Dette problemet ligger i Schieles bruk av konturlinjen. Både i *Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt* og i *Häuserbogen* er konturen tydelig, og har helt klart en begrensende effekt. Schieles bruk av kontur skiller seg dermed fra Cézanne som lar fargene skille områdene fra hverandre. Merleau-Ponty hevder at ingen linje er synlig i seg selv, og dette er noe malerne vet. Verken eplets kontur eller grensen mellom åkeren og engen er her eller der, skriver han i *Øyet og ånden*.<sup>1</sup> I Cézannes verk fremstår objektene tydelige, uten å være knyttet til en avgrensende kontur. Men Merleau-Ponty mener likevel ikke at man må utelukke konturlinjen.

*«Det det dreier seg om, er å frigjøre den, gjengi dens konstitutive kraft, og det er ingen selvmotsigelse når man ser den dukke opp igjen og triumfere hos malere som Klee eller Matisse som mer enn noen trodde på fargen».*<sup>2</sup>

---

1 Merleau-Ponty 2000:63.

2 Merleau-Ponty 2000:64.

Kanskje kan man se Schieles konturlinje i lys av dette? For til tross for sin begrensende faktor, opplever jeg Schieles konturer, som vibrerende og ustabile, nærmest med noe nervøst i seg. Dette tilfører konturen en egen kraft og har en frigjørende effekt.

I *Häuserbogen* skaper konturen klare grenser mellom husene. I trærne og bakkeområdet er den mindre synlig noen steder, mens andre steder er den helt klar. I akten er konturen sterk og tydelig på kvinnens underkropp, mens den er mer ujevn, litt utflytende og hakkete i klærne. I det konturen fungerer som begrensning, fremstår den som en del av objektet, noe den i virkeligheten ikke er. En begrensende kontur kan sees som en måte å fremstille objektet i dets utstrekning, men Schieles kontur har noe ved seg som gjør at den ikke begrenser. Blant annet i trærne i *Häuserbogen* synes strekene å flyte i flere retninger. Slik Schieles kontur i *Häuserbogen* er både til stede og ikke til stede, fremstår den både som frigjørende og begrensende på samme tid. I akten *Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt* fremstår konturlinjen i kroppen som kraftig og begrensende, men enkelte steder i kroppen ser man likevel tendenser til at strekene fremstår som brutte. I armene ser man blant annet hvordan korte blyantstreker stekker seg fra konturlina og innover armen. I låret og underlivet på kvinnen ser man eksempel på hvordan konturen fremstår begrensende og hvordan den fremhever form. Likevel har konturen her også en grad av frigjøring i seg. I stedet for kun å være strengt begrensende, har den buer og svingninger som gjør at jeg ikke oppfatter figurens former som anatomisk korrekte. I *Der Tanzer* ser man enda tydeligere hvordan den buende konturen danner ekstreme former i figurens arm som ikke tilfredsstillende den konvensjonelle oppfatningen av form. Også bruken av flere konturlinjer lagt over hverandre og påført med forskjellig trykk på blyanten er tydelig i *Der Tanzer*. I Schieles verk lever konturen sitt eget liv. Den synes ikke å være der for å begrense, den synes å være der for seg selv. Dens oppgave er mer å være strek, enn en begrensning av objektet.

Det samme kan man si om fargen. Også denne synes å leve sitt eget liv. I *Der Tanzer* har vi sett hvordan fargen tilsmusser hele figurens kropp og gjør figuren anonym. Til tross for at verket *Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt* fremstår med mye mer naturtrohet enn *Der Tanzer*, ser man hvordan den røde fargen på knær og albuer beveger seg utover konturlinjen. Fargen lar ikke konturen være en begrensende faktor, men beveger seg fritt over strekene. I Schieles verk ser man også ofte eksempler på hvordan fargen har andre funksjoner enn å være dekorasjon. Verket *Herbstbaum in bewegter Luft* preges ikke av en like tydelig bruk av kontur, som de nevnte verkene, men de forskjellige tonene

av grått som fremstiller lufta utstråler her et spesielt lys. Også i andre verk av Schiele ser man at fargen besitter denne evnen til å utstråle lys. Jeg har tidligere nevnt hvordan den skittenhvite fargen i *Tote Stadt III* gir et blendende lys. Om man betrakter verket *Tote Stadt III* i Leopold museum vil man se hvordan det hvite i verket lyser gjennom hele lokalet. Dette til tross for at verket kun er 37,1 × 29,9 cm. I verket *Häuserbogen* er det påført røde flekkvise områder rundt vinduer, ved taklister og steder på de to husene i øker. Også fargefeltene med lilla, grønt og hvitt er eksempler på hvordan fargen ikke er der for å imitere den visuelle verden.

Som Merleau-Ponty påpekte besitter de sekundære egenskapene i maleriet en særegen evne til å åpne for en begrepsløs universalitet.<sup>1</sup> For meg er det som om Schieles verk viser meg noe angående det å se. Med deres evne til å røre ved noe i meg blir jeg påminnet at det å se er mer enn en fysisk-optisk prosess. Det er en prosess som involverer hele kroppen. Verden oppleves ikke bare som ytre gjenstander foran meg. Jeg opplever den også inni meg. Slik blir erfaringen av verkene også en påminnelse om hva det vil si å være menneske. Det er også en slik opplevelse av verden maleren bringer til lerretet når han eller hun maler. Verkene med sine farger, former, komposisjoner og konturer kan dermed formidle dette ubeskrivelige og usynlige angående menneskets kroppslige omgang med verden. Hver gang jeg betrakter Schieles verk blir dette begrepsløse synliggjort. Schieles verk gjør slik, for å bruke Merleau-Pontys ord, det usynlige synlig.

---

<sup>1</sup> Merleau-Ponty 2000:39.



# KONKLUSJON

Etter å ha gjennomført de tre første eksperimentene hvor tre kunsthistoriske kontekster var utgangspunktet, satt jeg igjen med en anelse av at dette ikke var nok. Kontekstene førte ikke frem til noen store nye sannheter angående Egon Schieles kunstnerskap. Som lærdom kunne de fungere metodisk, noe som gjorde det mulig å presentere Schieles kunstverk i lys av historiske hendelser. Grunnen til at jeg likevel ikke var fornøyd var rett og slett at min opplevelse av verkene ikke hadde fått den plassen den fortjente.

Med hjelp av Merleau-Pontys filosofi derimot, kom muligheten nettopp til å la min opplevelse av verkene få stå i sentrum. Selv om Merleau-Ponty ikke legger frem noen konkret metode for kunsthistorisk forskning, gjorde hans vektlegging av menneskets kroppslige møte med verden det lettere å forstå min egen opplevelse av Schieles verk. I det fjerde og siste eksperimentet ble det bevist at min opplevelse, uten å være avhengig av konteksten, kunne formidle en forståelse av Schieles verk som en fremstilling av noe usynlig.

Selv om vi hele tiden forsøker å begrepsfeste verden, er det også klart at det finnes noe annet og ubeskrivelig i vår omgang med verden. Dette ubeskrivelige er det som gjør seg til kjenne gjennom vår kroppslige kontakt med verden. Fordi alle menneskene er forskjellige og har sine egne erfaringer som påvirker deres opplevelse av verden, kan man heller ikke påstå at verden er gitt en gang for alle. Den oppleves forskjellig fra menneske til menneske og fra gang til gang. Dette har selvsagt også betydning når man tilnærmer seg kunstverk. En hver opplevelse av et kunstverk er unik fordi den alltid bygger på betrakterens erfaring av verden. Jeg vil selvsagt ikke si at konteksten angående verkene samtidig er uten betydning, men når det gjelder kunstnere som Schiele er det kanskje vanskelig å komme opp med noe nytt i denne sammenhengen. Kontekstens funksjon blir mer å gi svar til min nysgjerrighet enn å tilføre forskningen noe nytt. Verkenes mening er ikke festet til den historiske konteksten. Det er ikke slik at det i verket allerede har et svar iboende i seg. Meningen oppstår i møtet med verket. Og selv om verket er det samme nå som for hundre år siden er opplevelsene nye. Hvert møte gir en ny mening. Dermed kan man si at det er gjennom her og nå-opplevelsene at kunstverket lever videre. Og det er ved å la disse møtene være utgangspunkt for forskningen at det åpnes for nye historier og nye tolkninger. Med mitt møte fikk Schieles verk en annen verdi enn i et historisk perspektiv. Mitt møte gav verkene verdi også i et nåtidsperspektiv. Gjennom disse fire

eksperimentene var det altså min opplevelse som kunne tilføre forskningen av Schieles kunstnerskap noe nytt.

# LITTERATUR

- Bahr, Herman. From Expressionism. I *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* ed. Harrison og Wood. Blackwell Publishers: Cambridge USA. (1993:s.116-121)
- Brettel, Richard R. (1999) *Modern Art 1851-1929*. Oxford University Press: New York.
- Danbolt, Gunnar. Egon Schiele: En modernist med menneskelig ansikt. I *Egon Schiele*. Katalog ved Munch-Museet. (red.) Inger Eri, Mai Britt Guleng & Karen E. Lerheim. (2007: s. 27-42).
- Gauguin, Paul Letter to Fontainas. *I Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* ed. Harrison og Wood. Blackwell Publishers: Cambridge USA. (1993:s.23-26)
- Gille, Vincent. The Writers. I *Paris Post War. Art and Existentialism 1944-55*. ed. Morris, Frances. The Independent: London, Tate Gallery. (1993:s.205-212).
- Golding, John (1988). *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*. Faber and Faber: London.
- Guleng, Mai Britt. De tause ting – og deres tale. Egon Schieles landskap. I *Egon Schiele*. Katalog ved Munch-Museet. (red.) Inger Eri, Mai Britt Guleng & Karen E. Lerheim. (2007: s. 69-85).
- Harrison, Charles & Wood, Paul (1993). *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers: Cambridge USA.
- Hellesnes, Jon (1999). René Descartes. Gyldendal Norsk Forlag ASA:Gjøvik
- Huter, Michael. Body as Metaphor: Aspects of the Critique and Crisis of Language at the Turn of the Century with Reference to Egon Schiele. I *Egon Schiele. Art, Sexuality and Viennese Modernism*. ed. Werkner, Patrick. The Society for The Promotion of Science and Scholarship, Palo Alto, California. (1994:s.119-129).
- Iversen, Margaret (1993). Alois Riegl. *Art History and Theory*. Massachusetts Institute of Technology: USA.
- Kallir, Jane (1998). *Egon Schiele. The Complete Works*. Harry N. Abrahams, Inc: New York
- Kallir, Jane (2002). *Viennese Design and the Wiener Werkstätte*. Galerie St.Etienne/George Braziller: New York.
- Kallir, Jane (2005). *Egon Schiele. Love and Death*. Katalog for Van Gogh Museum,

- Amsterdam. Hatje Cantz Verlag: Ostfildern-Ruit.
- Kallir, Jane (2006). *Egon Schiele. Drawings and Watercolours*. Thames & Hudson Inc: New York.
  - Kirchner, Ernst Ludwig. Program of Die Brücke. I *Art and Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* ed. Harrison og Wood. Blackwell Publishers: Cambridge USA. (1993:s.67-68)
  - Kovach, Thomas A. (ed). *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*. Camden House.
  - Kramer, Hilton. Introduction. I *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*. Av Wilhelm Worringer (1997: s.vii-xiv).
  - Krapf-Weiler: The Response of Early Viennese Expressionism to Vincent van Gogh. I ed. Werkner, Patrick (1994) *Egon Schiele. Art, Sexuality, and Viennese Modernism*. The Society for the Promotion of Science and Scholarship, Palo Alto, California.
  - Larsson, Lars Olof (1997). *Metodelære i kunsthistorie*. J.W. Cappelens Forlag a.s: Oslo.
  - Leopold, Rudolf (2004). *Egon Schiele. Landscapes*. Prestel Verlag: Munich.
  - Le Rider (1993). *Modernity and Crisis of Identity. Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna*. Polity press:UK.
  - Melberg, Arne. Adorno's Prose. I (red.) Larsen, Bente. *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. Unipub AS og forfatterne: 2006: s107-119).
  - Merleau-Ponty, Maurice (2000). *Øyet og ånden*. Pax Forlag A/S: Oslo
  - Merleau-Ponty, Maurice (1994). *Kroppens fenomenologi*. Pax Forlag A/S: Oslo
  - Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Cézanes tvivl*. Edition Bløndal: Hellerup
  - Minor, Vernon Hyde (2001). *Art History's History*. Prentice-Hall Inc.: New Jersey.
  - Moran, Dermot (2000). *Introduction to Phenomenology*. Routledge:London
  - Morris, Frances (1993). *Paris Post War. Art and Existentialism 1944-55. The Independent*: London, Tate Gallery.
  - Morton, Michael. *Chandos and his plans*. Durham, North Carolina, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 62:3 (1988:sept) p.514.
  - Nolde, Emil. 'On Primitive Art' I *Art and Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* ed. Harrison og Wood. Blackwell Publishers: Cambridge USA. (1993:s101-102).
  - Olin, Margaret. *Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness*. *The Art Bulletin*, vol 71, no 2. (jun.1989) pp.285-299.

## LITTERATUR

- Roskill, Mark W. (1997). *The Language of Landscapes.*: University Press: Pennsylvania State.
- Schorske, Carl E (1981). *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture.* Vintage Books:New York.
- Sheppard, Richard. *The Crisis of Language.* I ed. Bradbury, Malcolm og McFarlane, James. *Modernism 1890-1930.* Penguin Books: USA.
- Smith, Kimberly A (2004). *Between Ruin and Renewal. Egon Schiele's Landscapes.* Yale University Press: New Haven and London.
- Tin, Mikkel B. *Etterord i Øyet og ånden.* Merleau-Ponty, Maurice (2000). *Øyet og ånden.* Pax Forlag A/S: Oslo
- Vergo, Peter (2003). *Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries.* Phaidon Press Limited: London
- Withford, Frank (2006). *Egon Schiele.* Thames & Hudson Ltd: London.
- Worringer, Wilhelm (1997). *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style.* Elephant Paperbacks. Ivan R. Dee, Publishers: Chicago
- Østerberg, Dag. *Innledning.* I *Kroppens Fenomenologi.* Merleau-Ponty, Maurice. Pax Forlag A/S: Oslo. (1994:V-XII).

## Internettkilder

- Gordon, Donald E. *On the Origin of the Word Expressionism.* I *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol 29 (1966) s 368-385. The Warburg Institute. Internett: <http://www.jstor.org/stable/750724>
- Kirkebøen, Geir. *Descartes bak karikaturen.* Apollon, forskningsmagasin ved Universitetet i Oslo. Publisert 01.02.1996. Internett: [http://www.apollon.uio.no/artikler/statisk/om\\_apollon.html](http://www.apollon.uio.no/artikler/statisk/om_apollon.html)
- Mundt, Ernest K (1959). *Three Aspects of German Aesthetic Theory.* I *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* Vol 17. nr 3 (Mar., 1959). PP 287-310. Blackwell Publishing on behalf of American Society for Aesthetics. Internett: <http://www.jstor.org/stable/427810>.
- Pächt, Otto. *The Burlington Magazine*, Vol 10, No 722 (May 1963) pp. 188-193. Internett: <http://www.jstor.org/stable/874034>



# ILLUSTRASJONER

1. Der Tänzer, 1913

Gouache, vannfarge og blyant, 48 × 32 cm.

Leopold Museum

Jane Kallir Complete Works; nr. 1414

Illustrasjon hentet fra:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Egon\\_Schiele\\_011.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Egon_Schiele_011.jpg)

2. Kniendes Mädchen, auf beide Ellbogen gestützt, 1917

Gouache og sort kritt, 28,7 × 44,3 cm.

Leopold Museum

Jane Kallir Complete Works; nr.1952

Illustrasjon hentet fra:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Egon\\_Schiele\\_038.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Egon_Schiele_038.jpg)

3. Herbstbaum in bewegter Luft, 1912

Olje på lerret, 80 × 80cm.

Leopold Museum

Jane Kallir, Complete Works; nr. 239.

Illustrasjon hentet fra:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Egon\\_Schiele\\_027.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Egon_Schiele_027.jpg)

4. Der Häuserbogen «inselstadt», 1915

Olje på lerret, 110 × 140 cm.

Leopold Museum

Jane Kallir, Complete Works; nr.293

Illustrasjon hentet fra:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Egon\\_Schiele\\_008.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Egon_Schiele_008.jpg)

5. Sitzender männlicher Akt, 1910

Olje og gouache, 152,5 × 150 cm.

Leopold Museum

Jane Kallir, Complete Works; nr. 172

Illustrasjon hentet fra:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Egon\\_Schiele\\_083.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Egon_Schiele_083.jpg)

6. Tote Mutter, 1910

Olje og blyant på tre, 32,4 × 25,8 cm.

Leopold Museum

Jane Kallir, Complete Works; nr. 177

Illustrasjon hentet fra:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Egon\\_Schiele\\_091.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Egon_Schiele_091.jpg)

7. Das Zimmer des Künstlers in Neulengbach, 1911

Olje på tre, 40 × 31,7 cm.

Historisches Museum der Stadt Wien

Jane Kallir, Complete Works; nr 220

Illustrasjon hentet fra:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Egon\\_Schiele\\_070.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Egon_Schiele_070.jpg)

8. Tote Stadt III, 1911

Olje og gouache på tre, 37,1 × 29,9 cm

Leopold Museum

Jane Kallir, Complete Works; nr213

Illustrasjon hentet fra:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Egon\\_Schiele\\_092.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Egon_Schiele_092.jpg)

9. Selbstbildnis mit gesenktem Kopf, 1912

Olje og gouache på tre, 42,2 × 33,7 cm.

Leopold Museum

Jane Kallir, Complete Works: nr228

Illustrasjon hentet fra:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Egon\\_Schiele\\_078.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Egon_Schiele_078.jpg)

10. Die Frau des Künstlers, sitzend, 1917.

Gouache og sort kritt 46,1 × 29,7 cm

Grapsche Sammlung Albertina

Jane Kallir, Complete Works; nr1907

Illustrasjon hentet fra:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Schiele\\_-\\_Frau\\_des\\_Kunstlers\\_-1917.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Schiele_-_Frau_des_Kunstlers_-1917.jpg)



