



Møter med utvalgte malerier

av Inger Sitter

1952 – 1967



Emnekode KVI-3900

Sissel Dybvik

*Mastergradsoppgave i kunstvitenskap
Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning*

Universitetet i Tromsø

Våren 2010

Forsidebilde: Inger Sitter med maleriet *Bibbi*, 10.09.08.

Takk

- Først og fremst til min veileder Svein Aamold for en spesielt krevende og inspirerende veiledning.
- Til Ola for gode samtaler og positiv mottakelse av mine uavklarte spørsmål.
- Til Liv Ragna for god støtte hele veien.
- Til Torgrim for glimrende datateknisk bistand.
- Til fakultetet for økonomisk bistand til mine galleri- og museumsbesøk.
- Til min arbeidsplass Stakkevollan bedriftshelsetjeneste som gjorde det mulig å tilrettelegge dagen slik at jeg kunne følge forelesningene ved UiT.

”Jeg skulle ønske at bildene mine kunne bli like naturlige og selvsagte som vær og vind og blodets kretsløp – og at de kunne oppleves som et stykke natur i seg selv, et stykke levende liv. Jeg skulle ønske at tilskueren ga tid, kunne gå inn i bildet – og fremfor alt ga opp sin redsel for ikke å forstå”.

Inger Sitter 1990

Innhold

Kap. I Introduksjon	7
1.1 Innledning	7
1.2 Om kunstneren Inger Sitter	9
1.3 Forskningshistorikk/litteratur	11
Kap. II Møte med maleriene	14
2.1 En gryende forenkling - abstraksjon	14
2.1.1 Gjenspeiling av modernismen	17
2.1.2 Konstruktivisme	28
2.1.3 Abstrakt eller nonfigurativt?	36
2.2 Det nonfigurative maleriet	41
2.2.1 Farge blir til form	44
2.2.2 Lyrisk abstrakt	52
2.2.3 En ny spontanitet	60
2.2.4 Fra mørke til lys	67
Kap. III Resepsjon	74
3.1 Kunstkritikk	74
3.2 Kunstkritiske perspektiver	76
3.2.1 Oppsummering og konklusjoner	86
Kap. IV Avslutning	89
Billedliste (av Inger Sitter)	93
Billedliste (av andre kunstnere)	94
Litteratur	102
Kunstkritikk (avisanmeldelser)	105
Muntlige kilder	106

Kap. I Introduksjon

1.1 Innledning

Syv malerier av Inger Sitter, utført mellom 1952 og 1967, danner grunnlaget for denne oppgaven. Perioden er valgt for å vise hvordan hun, gjennom eksperimentelle måter å bruke maleriets virkemidler på, går fra et figurativt formspråk, til en gradvis forenkling og abstrahering til et nonfigurativt uttrykk. I studien av disse bildene, har jeg til hensikt å finne ut hva forandringene dreier seg om, og i hvilke kontekster de har funnet sted.

Mine tolkninger av Sitters verk bygger hovedsakelig på to fremgangsmåter; den komparative og den resepsjonsanalytiske. Gjennom den komparative metoden har jeg sammenlignet Inger Sitters bilder med malerier av andre kunstnere – norske og utenlandske – for å finne likheter, eventuelt ulikheter på stilistiske og kunstteoretiske områder.

Maleriene som utgjør sammenligningsgrunnlaget, er først og fremst av kunstnere innenfor samme periode, dvs. på 1950- og -60-tallet. Jeg har valgt bilder av kunstnere som i løpet av 50-tallet erstattet imitasjonen av den ytre virkelighet med en trinnvis vektlegging av maleriske virkemidler. Dette var kunstnere som ble mer opptatt av det formale som tema. Med farger og former utforsket de uttrykksmulighetene både på grunnlag av konstruktive, kompositoriske metoder og sine egne subjektive følelser og opplevelser.

Jeg har også funnet det interessant å vende blikket tilbake til noen av de tidlige modernistenes verk på begynnelsen av 1900-tallet. Intensjonen har hovedsakelig vært å få frem nyanser og detaljer i formspråk og motivbehandling ved hjelp av sammenligninger. Dette for om mulig å finne felles trekk, eventuelt inspirasjonskilder for Sitters bilder tilbake i tid.

Den andre metoden jeg benytter meg av, er resepsjonsanalysen; en analyse av hvordan kunstverket ble mottatt i samtida. Med denne metoden har jeg til hensikt å flytte oppmerksomheten til betrakterens opplevelser ved å beskrive den reaksjonen bildene utløste, i alle fall i den grad det er mulig i ettertid. Grunnen til at jeg finner dette interessant, er at eksperimenteringer med maleriets tradisjonelle virkemidler ”hadde blitt tillatt” i deler av det norske kunstmiljøet. Det ble følgelig stilt nye og annerledes krav til betrakteren enn man hadde vært vant til tidligere. Det moderne kunstverket ble på en måte til i opplevelsens øyeblikk.

Betrakterne i denne sammenheng er kritikere og kunsthistorikere som i aviser skrev kunstanmeldelser i forbindelse med utstillinger hvor Inger Sitter deltok i den aktuelle perioden. Forfattere av bøker og utstillingskataloger gir også sine bidrag til denne omtalen.

Kriteriene for utvelgelsen av Sitters syv malerier, har først og fremst vært min egen fasinasjon over ulikheten i disse verkene til tross for at de er utført av samme kunstner. Også det faktum at de er malt over en forholdsvis kort periode, gjorde meg enda mer nysgjerrig. Malerienes tilgjengelighet har dessuten vært en viktig faktor for mine valg, da jeg tidlig fant det nødvendig å få en nærhet til disse bildene gjennom egen opplevelse. Starten på min innsamling av materiale førte derfor til besøk i de aktuelle museer og gallerier foruten hjemme hos kunstneren selv.

Gjennom forskjellige temaer vil de syv maleriene være mitt utgangspunkt for drøftingen av mulige impulser både fra europeisk og amerikansk kunst som kan kaste lys over Inger Sitters varierte billeduttrykk i denne 15-års-perioden. Dette også som bidrag til å få et skarpere fokus på noen tendenser i maleriet på 1950- og -60-tallet. Sist men ikke minst har jeg hatt som mål å tydeliggjøre endringene i Inger Sitters maleriske uttrykk ved å sammenstille dem i en sammenhengende epoke.

Bildene av andre kunstnere, som blir trukket inn i mine sammenligninger, er derimot ikke opplevd, men studert via fagbøker og museums kataloger. Dette at bildene for meg har hatt forskjellig utgangspunkt for opplevelsen, kan være en negativ faktor for sistnevnte, og kan følgelig utgjøre en svakhet ved mine undersøkelser. På denne måten har jeg vært prisgitt trykkerienes fargekvalitet på godt og vondt. Samtidig har det vært den mest praktiske løsningen for meg. Den sterke siden ved dette opplegget er det store billedmaterialet jeg har hatt å velge ut fra gjennom all tilgjengelig litteratur.

Gjennom følgende spørsmål vil jeg konkretisere problemstillingen:

Hvilke endringer preger Inger Sitters malerkunst, i perioden 1952-1967, og hvordan har disse endringene blitt mottatt av kritikere og kunsthistorikere? Hvilke tendenser i tiden, nasjonalt og internasjonalt, kan videre gjenspeiles i disse endringene?

1.2 Om kunstneren Inger Sitter

Inger Sitter, født i Trondheim i 1929, har gjort seg bemerket både som maler, billedhugger, tegner og grafiker. Allerede som 13-åring stilte hun ut for første gang på Sommerutstillingen i Trondhjems Kunstforening, og fikk svært god omtale både i Aftenposten, Dagbladet og Nidaros for sin begavelse, spesielt som portrettmaler.¹

Og det er som vidunderbarn hun ofte blir beskrevet i litteraturen. Hennes spesielle oppvekst hovedsakelig i familiens hjem i Antwerpen, men også med ferier om bord i båten hvor faren var styrmann, ga henne opplevelser som ble spiren til hennes kunstutøvelse. På disse reisene hadde hun, som erstatning for andre barn å leke med, skipsdekket alene som arena for eventyrlige inntrykk.

Bare 2 år etter sin debut som utstiller, kom hun, til tross for sin unge alder, inn på Statens Kunstakademi i Oslo. Her fikk hun lærere som Per Krohg, Axel Revold og Jean Heiberg, alle tidligere elever ved Henri Matisse's malerskole i Paris. Gjennom disse fikk hun som kunstner tidlig innsyn i modernismens mangfold i maleriet, dette i tillegg til den akademiske tradisjonen som de tidlige bildene hennes bærer tydelig preg av.

Fra 1946 til 1950 var hun elev ved Institut Supérieur des Beaux-Arts i Antwerpen, og var i denne perioden også et par måneder (sommeren 1948) ved den franske maleren André Lhotes kunstakademi i Paris.² André Lhote, som også fikk betegnelsen senkubist, ga henne innføring i en strukturert billedoppbygging og bevisst fargebruk, noe som vi ser gjenspeiler seg i maleriene hennes etter dette. Hun fikk også styrket sin interesse for naturen som inspirasjonskilde, om enn i en forenklet og abstrahert form.

I 1949 debuterte hun på Høstutstillingen i Oslo, og samme år hadde hun også sin første separatutstilling i Oslo Kunstforening. Den positive mottakelsen hun fikk ved begge anledninger, var forståelig nok en stor inspirasjonskilde for hennes videre utvikling.

Det er som nevnt innledningsvis, ikke bare som maler vi kjenner Inger Sitter. Tidlig ble hun interessert i grafikkens muligheter, og i grafikkverkstedet til den engelsk-franske kunstneren Stanley William Hayter (1901-1988) fikk hun praktisere fra 1954-1955 og fra 1956-1957.

Denne perioden er sammenfallende med hennes maleriske utvikling fra det figurative til det

¹ Dæhlin 1999, s. 15.

² Lium 2002, s. 5.

mer abstrakte og nonfigurative. Selv skal hun ha uttalt at det egentlig var i løpet av hennes første vinter hos Hayter at hun begynte å skjønne hva et nonfigurativt bilde var.³

Utallige opphold i utlandet både for å lære og arbeide, synes å ha satt sine spor. Av lengre varighet nevnes spesielt Paris, men også Spania var målet for flere kortere opphold, og fra 1964 ble også Villa Faraldi, ved den italienske Riviera, hennes hjemmearena i lange perioder. Utstillingene utgjør en viktig del i Inger Sitters karriere, både separate og deltakelser i kollektive utstillinger i inn- og utland.

I 1981 ble hun ansatt som den første kvinnelige professor ved Statens kunstakademi i Oslo. Til tross for stort engasjement, ble hun bare i stillingen i to og et halvt år. Årsaken skal angivelig ha vært at hun ikke nådde frem med sine ideer, og dels følte seg motarbeidet. Dette gjaldt både holdningen til selve undervisningen og inntakskriteriene som hun mente var svært mangelfulle.⁴

Hun skal til Erik Dæhlin ha gitt uttrykk for at hun i Paris fikk ”frisk luft”, og at forholdet til Norge kunne være mer komplisert.⁵ Med dette mente hun at hun følte seg som ”hel kunstner” i Frankrike, mens hun i Norge ble en slags sammenkobling av samfunnsborger og kunstner. Begrepet samfunnsborger knytter jeg til hennes engasjement som ”kulturpolitiker” og de samfunnsmessige forpliktelsene dette medførte. For Inger Sitter ble dette en konflikt. Hun gjorde en stor innsats på det kulturpolitiske området, men arbeidet virket samtidig forstyrrende inn på hennes kunstneriske virke. Eller som hun selv uttrykte det: ”Jeg er ingen morsom person når jeg ikke får male.”⁶

Denne uttalelsen, blant flere, har gjort meg nysgjerrig og motiverer til å gjøre et ”dykk” i litteraturen på leting etter mer kunnskap om kunstneren. Bildene kunne nok som selvstendige verk ha blitt omtalt uavhengig av kjennskap til kunstneren. Når jeg likevel tar med litt kunnskap om mennesket bak verket, er det fordi jeg tror det vil gi leseren en dypere opplevelse av maleriene.

³ Anker 1987, s. 13.

⁴ Dæhlin 1999, s. 65.

⁵ Ibid., s. 69.

⁶ Samtale med Inger Sitter hjemme hos henne på Tjøme, 10.09.08.

1.3 Forskningshistorikk/litteratur

De to kunsthistorikerne og kritikerne Peter Anker og Ole Henrik Moe skrev i 1987 boken med tittelen *Inger Sitter*, og betegner den som et samarbeid mellom to forfattere og kunstneren selv. De presiserer i forordet at boken verken er vitenskapelig eller noen endelig biografi av Inger Sitter, men at den er skrevet på grunn av stor sympati for kunstneren og hennes kunst. Innledningsvis gir de leseren forståelsen av at de ikke har ønsket å skrive mer om personen Inger Sitter enn høyst nødvendig for å kunne gi en utfyllende omtale av hennes verk. Siste halvdel av boken er viet maleriene, hvor de har lagt stor vekt på å få frem et bredt spekter av bildene hennes.

Forfatterne har imidlertid valgt å dele temaene mellom seg. Peter Anker har satt søkelyset på faktorer som har vært viktig for Inger Sitters jevne utvikling både som kunstner og kulturpolitiker, fra de tidlige etterkrigsår og frem til boken er skrevet i 1987. Han tar for seg Inger Sitters oppvekst, og beskriver hvordan omgivelsene tidlig la til rette for det som skulle bli hennes livsvirke. Vi får innblikk i forskjellige læremestre og kunstneriske tradisjoner både hjemme i Norge og i den vestlige verden for øvrig. Forfatteren har forsøkt å vise at Inger Sitter gjennom sine hyppige utenlandsopphold og sitt åpne engasjement overfor andre kulturer og tradisjoner, har vært brobygger og en viktig bidragsyter til gjennombruddet av den abstrakte kunsten i Norge.

Ole Henrik Moe kaller Inger Sitter, ”en kunstner i oppbrudd”, hvor hensikten synes å være fokusering på Inger Sitters kontinuerlige endringer i kunstuttrykket. Det abstrakte og nonfigurative i maleriet blir, ifølge Moe, behandlet opp mot naturen som tema. Han insisterer på at naturen var utgangspunktet i bildene hennes, og plasserer dem under begrepet naturabstraksjon med linjer både til Pariser-skolen og de amerikanske abstrakte ekspresjonistene. Videre betegner han denne abstraksjonsformen som lyrisk abstrakt hvori han vektlegger at den ikke var helt abstrakt eller nonfigurativ, men inneholder konkrete naturelementer som motiv.⁷

Den andre monografien, som så langt foreligger om Inger Sitter, er kunsthistoriker Erik Dæhlin's bok, *Samtaler med Inger Sitter*, fra 1999. Forfatterens store interesse for kunstneren begrunnes med at hun til enhver tid har ”tydeliggjort samtidens puls”.⁸ I dette oppfatter jeg

⁷ Anker 1987, s. 44.

⁸ Dæhlin 1999, s. 7.

en intensjon om å tydeliggjøre Inger Sitters samfunns-engasjement i kunsten i forhold til de til enhver tid rådende samfunnsforhold.

Noe av innholdet er bygget på boken av Anker og Moe, men hennes politiske engasjement i kunstneriske organisasjoner får likevel en større plass i Dæhlins bok. Han har avslutningsvis også laget en detaljert kronologisk oppsummering over Inger Sitters liv og gjerning fra 1929 frem til bokens utgivelse i 1999. Dæhlin har med denne gitt leseren en oversiktlig fremstilling av en reflektert kunstner som var i pakt med tiden hun levde i, både som kunstner og kulturpolitiker.

Foruten disse to bøkene foreligger det en katalog fra Trondheim Kunstmuseums utstilling i 2002 med tittelen *Inger Sitter Retrospektiv*. Kunsthistoriker og direktør for Trondheim Kunstmuseum, Randi Nygaard Lium, har hatt ansvar for utformingen av katalogen.

Hensikten har vært å gi oss et tilbakeblikk både på kunstneren Inger Sitter og hennes verk, med omtale av utvalgte malerier fra 1943 og helt frem til 2001.

Lium tar opp problemstillinger som gjelder hvordan Sitters kunst har utviklet seg, både med hensyn til kunstsyn, kunstideo⁹logier og hennes egne forutsetninger. Forankringen lå, ifølge Lium, i en akademisk billedtradisjon med røtter både til det trønderske kunstmiljøet og den internasjonale modernismen på 50- og 60-tallet. Hun hevder at Inger Sitter var en sentral forkjemper for etterkrigs-modernismen og den abstrakte uttrykksformen, og at det er på det formale plan Sitters kunst har sin styrke.¹⁰ Dessuten skriver Lium:

Den abstrakte kunsten ble kritisert for å være dekorativ. Dvs. at den ble oppfattet som ornamental, men uten kunstnerisk tyngde! Denne forestillingen forklarer muligens at de som har skrevet om Inger Sitter, ikke har gått inn på de rent abstrakte/formale sidene ved hennes kunst.

Denne uttalelsen har blant annet gitt meg inspirasjon til en dypere fokusering på det formale i bildene til Sitter.

Vestfold Kunstmuseum har i oktober 2007, arrangert utstilling av Inger Sitters malerier, denne gangen fra 1952 – 2006. Katalogen er ført i pennen av kunsthistoriker Gunnar Danbolt. Hans motiv er, slik jeg oppfatter det, å forklare Inger Sitters ”store sprang” i maleriet på 50-tallet, hvor han skiller mellom en form-basert og en senere farge-basert fase. Han tar blant annet for seg hvordan Inger Sitter har gitt uttrykk for sitt indre landskap, og hevder at inspirasjonskildene har kommet fra opplevelser i naturen så vel som fra samfunnet

⁹ Lium 2002, s. 14

¹⁰Ibid., s. 16.

rundt henne. Svabergenes avrundede former kan, i følge forfatteren, gjenkjennes i maleriene og betraktes både som form og metafor. Han konkluderer likevel med at bildene til Inger Sitter er åpne for varierte tolkninger.

Danbolt har dessuten, i sitt verk *Norsk kunsthistorie* fra 2008, gitt sitt bidrag til synet på Inger Sitters plass blant norske billedkunstnere etter andre verdenskrig. Han drøfter her hennes malerier med spesielt fokus på det abstrakte opp mot det nonfigurative. Med argumentasjonen om nærhet til naturen, plasserer også han Inger Sitters bilder innenfor et lyrisk-abstrakt formspråk. Han bruker for øvrig begrepet radikal modernisme, som en felles betegnelse på etterkrigstidens abstrakte og nonfigurative kunstuttrykk, for å markere skillet mellom den tidlige modernismen fra andre halvdel av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, og etterkrigstidens modernisme.

For å kunne se Inger Sitters kunst i et videre perspektiv, har jeg også benyttet meg av oversiktsverket *Norges malerkunst bind II, Vårt eget århundre* fra 2000 med Knut Berg som redaktør. I kapitlet *Etterkrigstid*, av Hans-Jakob Brun, omtales Inger Sitter blant andre norske kunstnere på 50- og 60-tallet, spesielt som forkjemper for det abstrakte maleriet. Brun plasserer henne blant dem som var i opposisjon til de norske tradisjonene, og som fremhevet modernitet og internasjonalisme som den nye tidsånd i kunsten. Han bruker også betegnelsen, ”50-tallets internasjonale fremskrittsoptimisme”, om Inger Sitter og hennes likesinnede.¹¹ Dette er store ord og en virkelig hyllest til datidens modernister.

Informasjonen jeg har tilegnet meg gjennom disse forfatterne, gir en felles forståelse av Inger Sitters betydning for fremveksten av den abstrakte modernismen i Norge. Likevel kan oppfatningen av naturens rolle, som bakenforliggende motiv i Inger Sitters bilder, variere. Anker, Moe og Dæhlin synes å oppfatte den ytre naturen som motivgrunnlag i bildene spesielt godt, mens Danbolt er opptatt av naturen som kunstnerens indre landskap. Hos Brun derimot synes verken den indre eller den ytre naturen å spille noen stor rolle i resepsjonen av Inger Sitters malerier. For han er det formalanalysen og bildets stofflige uttrykk som er det vesentlige, dvs. bildet som skapt virkelighet.¹²

Til sammen har disse inspirert meg til å se på noen av Inger Sitters malerier i en tid hvor norske, lokale tradisjoner i maleriet fikk store utfordringer gjennom den internasjonale

¹¹ Brun 2000, s. 245.

¹² Ibid., s. 261.

modernismens mange innspill. Følgelig har jeg valgt ikke bare å se på maleriene isolert, men også å sette dem inn i den tiden de var en del av.

Kap. II Møte med maleriene

I dette kapitlet vil jeg gjennom forskjellige temaer arrangere møter med de utvalgte maleriene av Inger Sitter. 1950- og 60-tallet markerer Sitters maleriske utvikling på en særegen måte. Det særegne består av endringer, stadige endringer som på den ene siden gjelder forholdet til motivet, og på den andre bruken av maleriske virkemidler. Fra de tidligste arbeidene der motivet, tross formforenklinger, enda er gjenkjennbart sees en gradvis utvikling mot det abstrakte og helt nonfigurative.

Gjennom analyse og drøfting av maleriene vil jeg belyse denne gjennomgående endringsprosessen. Ved å sammenligne bildene med andre kunstneres verk, vil jeg forsøke å få frem om Sitters bilder går inn i sin samtid eller om de bryter med den? Til dette har jeg også benyttet meg av enkelte meningsutvekslinger fra kunsthistorikere- og -kritikere av betydning for aktuelle tema.

2.1 En gryende forenkling - abstraksjon

De bildene som omtales i denne delen, er *Bibbi* fra 1952-53, *Kafeen i Cadaqués* fra 1955 og *Hus i Paris* fra 1956. Figurasjonen er til stede i alle tre, men bare til en viss grad. Detaljer er utelatt og fargeflatene er større og mer markante enn i hennes tidligere arbeider. Det skjer en begynnende forenkling og etter hvert en abstrahering av det figurative. Det dreier seg om en trinnvis prosess hvor det figurative gradvis trer tilbake, og form og farge overtar litt etter litt.

Som betrakter ble man i etterkrigsårene, både her i landet og i Europa for øvrig, presentert for det abstrakte maleriet i varierende grad. Oppfatningen av hva denne betegnelsen innebar har også variert gjennom tidene. Noen var opptatt av å kunne skille klart mellom det abstrakte og det nonfigurative maleriet. I følge en av den abstrakte kunsts fremste teoretikere, Michel Seuphor, var maleriet abstrakt først når vi ikke lenger kunne gjenkjenne noe i det fra naturen

eller fra vårt normale miljø.¹³ Med en slik streng definisjon blir abstrakt definert på lik linje med det nonfigurative eller forestillingsløse.

Forfatter og kunstkritiker Johan Fredrik Michelet så imidlertid dette på en annen måte, og stilte i stedet spørsmål om hvor langt abstraheringen kunne drives uten at den medmenneskelige kontakt og kommunikasjon brast?¹⁴ Gjennom denne uttalelsen ser vi at Michelet brukte begrepet abstraksjon på en annen måte enn Seuphor, fordi Michelet snakker om graden av abstraheringen i maleriet. Jeg forstår han også slik at det var en grense for hvor langt vi som betraktere kunne strekke oss for i det hele tatt å kunne ta innover oss opplevelsen av kunstverket. I dette tolker jeg en generell skepsis til det helt abstrakte eller nonfigurative maleriet. For som han skrev:

Å abstrahere inngår bare som et ledd i maleprosessen. Den skapende akt og bruken av virkemidlene er tross alt det primære ved kunsten, og dens egentlige kjennetegn er at bildet danner en selvstendig rent malerisk realitet, uavhengig av graden av abstraksjon.¹⁵

Han gir her inntrykk av å bagatellisere selve metoden eller handlingen som ligger i å abstrahere konkrete ting i maleriet, i forhold til den helhetlige individuelle kunstneriske prosessen.

På den annen side forstår vi at begrepet abstrahering har en vid betydning. Michelet var opptatt av at menneskene til alle tider har hatt evnen til å abstrahere både innenfor dagliglivet og i kunsten. Dette som et hjelpemiddel til å holde orden og bedre kunne skille mellom viktige og mindre viktige handlinger. Og for kunstneren betyr dette at bildet skapes ved å skille mellom hva som i naturen (i det ytre miljø) er vesentlig å få frem, og hva som ansees som uvesentlig og følgelig kan utelates.

Ifølge Ole Henrik Moe var 1950-årene abstraksjonens gjennombrudd både i Norge og verden for øvrig.¹⁶ Dette kan høres merkelig ut med tanke på pionerer som for eksempel Vassilij Kandinskij, Piet Mondrian, Kasimir Malevitsj, Frantisek Kupka eller Robert og Sonia Delaunay. Moe begrunnet imidlertid uttalelsen med at bredden og styrken var blitt så mye større enn man hadde sett tidligere. I dette forstår jeg at abstraksjonen, i tillegg til at den begynte å bli akseptert, hadde tatt nye og varierte former, også i forhold til graden av abstraksjon.

¹³ Hellandsjø 1978, s. 16.

¹⁴ Michelet 1969, s. 92.

¹⁵ Michelet 1967, s. 123.

¹⁶ Anker 1987, s. 43.

For til tross for en utbredt skepsis blant nordmenn til ”den kunsten som ikke forestilte noe”, mente Moe gjennombruddet kom som en følge av at den abstrakte kunsten her til lands ikke var så abstrakt likevel. Forklaringen var at mange norske kunstnere ofte brukte naturen som utgangspunkt, og at den i abstrahert form likevel kunne være gjenkjennelig på lerretet og følgelig gi betrakteren gode naturassosiasjoner.¹⁷ Denne måten å male naturen på fikk betegnelsen lyrisk abstraksjon, og fikk stort sett positiv mottakelse blant det norske publikum fra 1950-årene.

Langt på vei støttet Danbolt Moes syn når det gjaldt den norske resepsjonen av det abstrakte bildet. Grunnen til dette var at kunstmidlene spilte på ytre gjenkjennelige motiv, som skogbunnen hos Jakob Weidemann, fjellformasjonene hos Knut Rumohr og svabergene hos Inger Sitter.¹⁸

Danbolt var, som vi har sett, likevel ikke enig med Moe når det gjaldt tolkningen av Inger Sitters malerier som abstraksjoner av naturen. Han var mer opptatt av det flertydige i hennes bilder, og mente de også kunne tolkes som Inger Sitters eget indre landskap; et landskap som kunne være både form og metafor.¹⁹ I dette ligger en vektlegging av selve skapelsesprosessen, hvor kunstneren gjennom selve handlingen, det å male, gradvis kommer frem til formen.

Abstraheringen i maleriet ble erklært som et av modernismens kjennetegn.²⁰ Tendensen vokste frem blant kunstnere allerede på begynnelsen av 1900-tallet, og ga seg da utslag i svært mange forskjellige uttrykksformer. Ser vi på kunstnere som Pablo Picasso, Georges Braque og Henri Matisse, utførte de en forholdsvis moderat form for abstraksjon i fauvismen og kubismen før 1910.

Med dette som bakgrunn, vil jeg i de neste kapitlene ta for meg de tre nevnte maleriene av Inger Sitter, blant annet i lys av en gradvis abstrahering. Det enkelte verk vil bli stående sentralt i drøftingen av relevante temaer som modernisme, konstruktivisme og spørsmålet om abstrakt eller nonfigurativt. Både verk av de såkalte tidlige modernister og noen av hennes samtidige vil danne sammenligningsgrunnlaget.

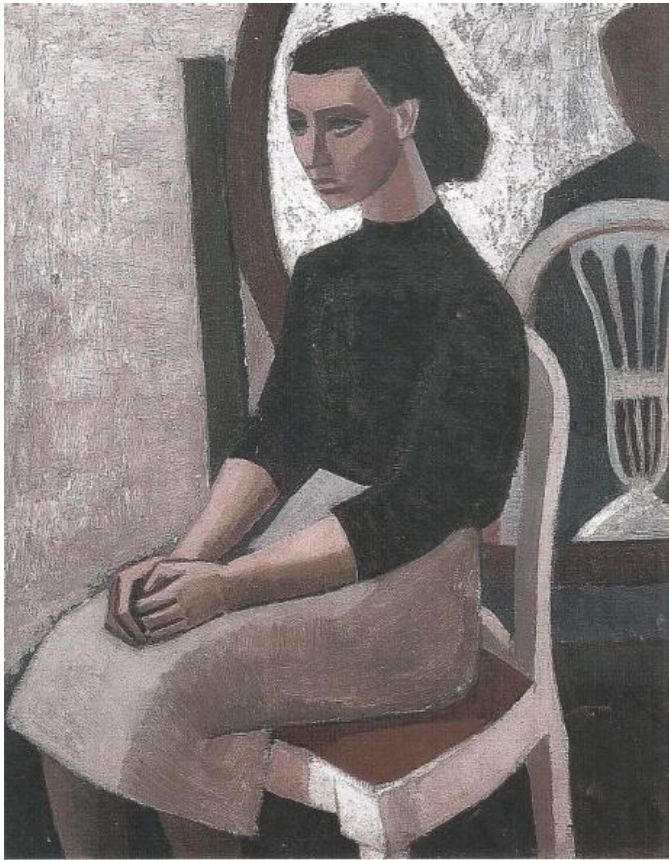
¹⁷ Ibid.

¹⁸ Danbolt 2001, s. 320.

¹⁹ Danbolt 2007, s. 18.

²⁰ Danbolt 2001, s. 207.

2.1.1 Gjenspeiling av modernismen



Bilde 1, Inger Sitter, *Bibbi*, 1952-53. Olje på lerret, 90 x 70 cm. Kunstnerens eie.

I maleriet *Bibbi* fra 1952-53 er figurasjonen til stede, men bare til en viss grad. Detaljer er utelatt, og fargeflatene er store og markante. Vi ser en begynnende forenkling eller abstrahering av motivet kombinert med en aksentuering av den todimensjonale flaten.

Spørsmålet er om dette viser oss et av Sitters første steg på vei inn i modernismen som kunstnerisk holdning?

Før jeg går nærmere inn i analysen av *Bibbi*, vil jeg redegjøre for hva jeg legger i begrepet modernisme. Som kjent har det mimetiske gått som en rød tråd gjennom kunsthistoriens teori fra Platon til slutten av 1800-tallet. Kunstverket skulle imitere eller gjenspeile noe. Hva dette ”noe” var har imidlertid vært svært variabelt opp gjennom tidene. I middelalderen skulle bildene etterligne Gud, riktignok indirekte gjennom symboler. Under renessansen var det den ideelle verden eller naturen som skulle imiteres eller avspeiles i kunstverket. Med realismen skulle verden fortsatt etterlignes, men da var det ikke lenger den ideelle, men den virkelige verden, slik man så den, som ble gjenstand for imitasjonen.

Med modernismen ble det innenfor kunstneriske kretser brudd med slike tilvante forestillinger og etablerte verdier. Kunstnerens frihet og kunstens autonomi ble stadig viktigere på begynnelsen av 1900-tallet. Kubistenes forenkling av naturen i maleriet gjorde at objektene ikke lenger kunne sammenlignes med den ytre verden. I det realistiske manifest av 1920 ble kubistene kritisert for å være på ville veier med sin anarkistiske logikk og sine forsøk på å løfte billedkunsten ut av sin fortid. Dette var ikke lenger tilfredsstillende for dem som hadde overlevd den russiske revolusjonen.²¹ Etter hvert skulle denne reaksjonen vise seg å bli en ideologisk bevegelse innenfor abstrakt kunst som gikk under navnet konstruktivisme. Den sovjetiske konstruktivismen, som sammenlignet kunstneren med ingeniøren, fikk etter 2. verdenskrig et annet innhold i Europa, ofte brukt som uttrykk for geometrisk abstraksjon.

En utstrakt form for abstrahering i kunsten førte med seg et skred av ismer (et mangfoldig sett av uttrykksformer) som fortsatt på 1950-tallet bidro til store utfordringer og diskusjoner både blant kritikere og kunstnere. Det er verdt å merke seg kunstkritikeren Charles Baudelaires tidlige oppfatning av det moderne:

Det vil si at det moderne aldri er gitt én gang for alle i én bestemt form eller ett bestemt uttrykk. Tvert om antar det stadig nye former slik at det innenfor én og samme epoke bestandig finnes *flere* moderne uttrykk, som også kan være innbyrdes konkurrerende.²²

Ser vi på Sitters malerier kan også de, innenfor en periode på 15 år, beskrives som i stadig forandring.

Ut fra erklæringen om at abstraheringen i maleriet var modernismens kjennetegn, har jeg valgt å fokusere på *Bibbi* for om mulig å finne en eventuell modernistisk holdning.

Maleriet viser et portrett i høydeformat av en ung pike sittende på en stol med hendene i fanget. Hun er plassert midt i bildet. En avskjæring av motivet i maleriets nedre del gjør at vi ikke kan se føttene hennes. Ansikt og hender har fått en spesiell kantet utforming ved at de kroppslige kurvaturene har blitt erstattet av rette linjer og vinkler. Ansiktet kan oppleves maskeaktig og uttrykksløst, men har av kritikerne blitt oppfattet ulikt. Bibbi, som også var modellens egentlige navn, betraktes delvis fra venstre side og forfra slik at vi ser noe mer av ansiktet enn bare profilen.

Denne plasseringen til siden og nærheten til objektet var, i følge Peter Anker, en tendens hos Sitter på denne tiden. Ved at motivet rykket nærmere, ble det også mer intimt, til tross for en

²¹ Malmanger 1982, s. 164.

²² Buvik 2006, s. 3.

neddemping av det personlige uttrykket.²³ Dæhlin, på sin side, påsto at han opplevde den unge kvinnens mykhet og varhet selv om bildets flate ble respektert.²⁴ Jeg oppfatter i disse uttalelsene to vesentlige kriterier innenfor moderne malekunst, nemlig en svak abstrahering og en økende flathet i bildet.

Dette var også i tråd med den amerikanske kunsthistorikeren Clement Greenbergs oppfatning av modernistisk kunst som konsentrert om det spesifikke for det enkelte medium. For maleriet gjaldt dette primært flatekarakteren. Flathet var det eneste som var unikt og eget for billedkunsten, mens tredimensjonaliteten derimot var skulpturens domene.²⁵

I motsetning til de som mente at modernismen var et brudd med fortiden, insisterte Greenberg på at modernismen aldri har betydd brudd, men heller var en fortsettelse av den. Han beskrev skillet mellom de gamle mesternes og de modernistiske malernes verk på følgende måte:

De gamle mestere skapte en illusjon av dybde man kunne forestille seg å *spasere inn i*, men den tilsvarende illusjonen modernistiske malere skapte, kan man bare *se inn i*, det er et rom man bare kan reise gjennom – bokstavelig eller figurativt – med blikket.²⁶

Han mente videre at de gamle mesterne dessuten betonte flatheten gjennom billedflatens avslutthet både over og under selve motivets illusjon av tredimensjonalitet. Greenberg belyser dette ved å vise til at vi i betraktningen av et bilde av en renessansemaler legger merke til hva som er i bildet, før vi ser selve bildet med dets flatekarakter. I det modernistiske bildet derimot, ser vi først flatheten før vi oppdager hva flaten egentlig inneholder.²⁷ Med dette forstår jeg at den tidligere skulpturale illusjonen i bildet under modernismen ble erstattet av en optisk illusjon.

I følge Greenberg var det nettopp fjerningen av denne skulpturale illusjonen som gjorde maleriet abstrakt. Likevel presiserte han:

Modernistisk maleri har i sin seneste fase i prinsippet ikke gått bort fra å fremstille gjenkjennbare objekter. Det som i prinsippet er forkastet, er fremstillingen av det rommet gjenkjennbare objekter kan være i.²⁸

²³ Anker 1987, s. 12.

²⁴ Dæhlin 1999, s.20.

²⁵ Greenberg 2004, s. 145-147.

²⁶ Ibid., s. 151.

²⁷ Ibid., s. 146.

²⁸ Ibid., s. 147.

I all hovedsak kan man si at Greenberg var svært fokusert på de kunstneriske virkemidlene slik at han satte likhetstegn ved modernistisk og formal kunst. Samtidig ser vi at han ikke var så opptatt av abstraksjonen som virkemiddel i bildet.

Går vi tilbake til *Bibbi*, ble det formale i bildet ofte fremhevet av kritikerne i pressen. Blant annet kan man lese at dette maleriet av Inger Sitter var det beste bildet på Unge Kunstneres Samfunns (UKSs) lille private høstutstilling i 1953.

Utstillingens beste bilde har uten tvil Inger Sitter, et meget vakkert, velkomponert portrett, bygd opp i harmonisk stemte fargeplater, enkelt og sikkert tegnet.²⁹

Jeg oppfatter her en vesentlig kommentar, nemlig at Sitter i *Bibbi* også demonstrerer sine tegneferdigheter og dermed noe av sin kunstnerisk-akademiske bakgrunn. Kroppens naturlige proporsjoner, stolens realistiske utforming og de enkle formers samspill skaper billedrommet. Samtidig gjør det forenklete formspråket at det naturalistiske bare er delvis til stede og følgelig ikke representerer en naturtro gjengivelse. Opplevelsen må i så tilfelle ta utgangspunkt i begrep som rom, form og balanse.

Rommet dannes blant annet ved plasseringen av et stort speil bak Bibbi hvor speilbildet av stolryggen og litt av hennes rygg og hode kan sees. Motivet kan således betraktes fra to forskjellige vinkler ved hjelp av speilet. Likevel er det noe uvirkelig ved speilbildet. Vi kjenner igjen baksiden av stolen og Bibbis hode og skulder, men speilbildet kommer på en måte i mot oss og flater ut motivet. Ut i fra Greenbergs teori har maleriet blitt abstrakt fordi oppfatningen av det tredimensjonale rommet er blitt forstyrret om enn ikke fjernet.

For å belyse dette med et annet bilde, finner jeg det her spennende å trekke frem Jean Heibergs *Selvportrett ved staffeliet* (Fig. 1) fra 1919 hvor det synes å være noe gjenkjennelig i måten han behandler forholdet mellom flate og rom på. Bildet viser maleren selv stående foran staffeliet på høyre side i billedflaten. Bak han ser vi vegg og et åpent vindu med utsikt til naturen. Etter

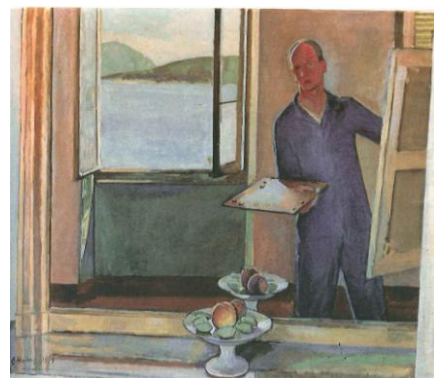


Fig. 1

hver legger man merke til at det er malerens speilbilde som utgjør det meste av billedflaten. Årsaken til oppdagelsen av bildet i bildet er fruktfatet som er plassert midt foran speilet.

Som i *Bibbi* er det en forvandling som har skjedd gjennom speilet. Det åpne vinduet med utsyn til naturen trekkes i mot oss fordi fargene i vindusåpningen er lik fargene i interiøret

²⁹ Johnsen, Birger Moss: ”En god mønstring i UKS”, *Morgenposten*, 23.09.53.

omkring maleren. Med dette demonstrerer Heiberg ved hjelp av fargene i *Selvportrett ved staffeliet* en tilnærmedesvis todimensjonal flate lik den vi finner i Inger Sitters *Bibbi*. En mulig idéoverføring fra lærer til elev kan ikke utelukkes. I alle fall vet vi at Heiberg var spesielt opptatt av selve komposisjonen, og at han senere sluttet seg til den danske kunstneren og arkitekten Georg Jakobsens formalistiske program.³⁰

Som professor ved akademiet skal Heiberg til en viss grad ha vært preget av Matisse-skolen.³¹ Denne inspirasjonen kommer til syne i bildene hans når det gjelder forholdet mellom flate og rom. Om Matisse skrev Lucie-Smith blant annet:

Matisse ble lederen av den liten gruppen som utviklet ”det moderne” i malerkunsten. Hans temperament sto i kontrast til bildene hans, som var utført i vibrerende, sterke farger som fikk mange mennesker til å oppfatte kunst på en annen måte.³²

Felles for denne gruppen synes å ha vært at de gradvis forlot den tredimensjonale virkningen i maleriet til fordel for en forenkling med blant annet sterke farger og flate former. Marit Werenskiold gir i sin bok uttrykk for at Heiberg likevel bare malte i overensstemmelse med pedagogen og teoretikeren Matisses prinsipper, og i virkeligheten sto langt fra Matisses eget flatebetonte og ofte ornamentale billeduttrykk.³³

Matisses rene, klare lokalfarger, som også var karakteristisk for hans elever, kan man heller ikke finne i *Bibbi*. Som helhet har maleriet i stedet en dempet rød- og gråbrun koloritt kombinert med en kratig mørk brun, nesten svart farge. Bakgrunnen, i bildets nedre del, er mørk brun. Over dette feltet er det to brede horisontale striper over hverandre, en lilla og en blå som sannsynligvis utgjør toppen av en kommode. En fargesammensetning som setter en liten spiss på opplevelsen av en ellers monokrom og streng enkelhet. Gjenskinn av blåfargen ser vi også i stolryggens bakside som en lys blå valør. Til stolsetet og rammen omkring speilet bak henne, finner vi igjen den samme rødbrune fargen. Denne faller godt inn som kontrast til de lyse brune, -grå og -rosa kulørene i stolens treverk og bakgrunnen for øvrig. I stedet for rene farger som hos Matisse, kan vi heller snakke om jordfarger, dvs. farger hvor pigmentene ikke er så fargesterke, men som hos Sitter var farger som ble blandet og følgelig ga assosiasjoner til naturprodukter som jord og stein. Vi får i alle fall inntrykk av en forsiktig tilnærming til fargene generelt.

³⁰ Lange, ”Inn i et nytt århundre”, Berg (red.) 2000, s. 45. Hva det formalistiske programmet innebærer, vil jeg komme inn på i neste avsnitt under analysen av *Kafeen i Cadaqués*.

³¹ Danbolt 2001, s. 251.

³² Lucie-Smith 1999, s. 16.

³³ Werenskiold 1972, s. 50.

Danbolt gir uttrykk for at Sitter med dette bildet, ved måten å utnytte fargene på, ”demonstrerer den modernistiske viljen til å holde flaten.”³⁴ Begrunnelsen er blant annet at vi kan se de samme fargene i forgrunnen (på piken) som i bakgrunnen og i speilet, bare i forskjellige valører. Med dette utsagnet synes Danbolt å ha til hensikt å fremheve Sitters brudd med den klassiske akademiske tradisjonen. En tradisjon hvor blant annet fargenes ”temperatur” var et viktig bidrag til en naturtro gjengivelse av perspektivet (luftperspektivet).

Spørsmålet er imidlertid om Danbolt la for stor vekt på flatens betydning for det modernistiske i dette tidlige bildet? Selve handlingen, det at hun sitter på en stol, bidrar til mange overlappinger i motivet og igjen til illusjonen av rom. *Bibbi* er dessuten konstruert slik at det dannes en bevegelse diagonalt innover i billedrommet fra nedre venstre hjørne til øvre del av bildets høyre side. Lyset, som faller på modellen midt forfra, kontrasterer det mørke hodet/ansiktet mot det sterke lyset i speilet bak henne. Skyggene kastes på skjørt og hudpartier (ansikt, hender og underarmer), og er modellert som markerte mørke flater med skarpe overganger til de opplyste feltene. Stolen hun sitter på, er skyggelagt i de samme grålige fargetonene. Lys- og skyggeeffekten, til tross for sine markante overganger, bidrar ytterligere til opplevelsen av rom og dybde.

Analytisk sett kan disse dybdekjennetegn ikke ignoreres, men blir stående i konflikt til speilbildet hvor vi finner de samme fargetoner som i forgrunnen. Bibbis genser og hår, som er holdt i en mørk brun-svart, umodulert (ikke modulert i fargetoner) heldekkende farge, blir også med sitt flate preg en slags opposisjon til det tredimensjonale.

Tredimensjonaliteten blir dermed værende i et spenningsforhold. Ved hjelp av kunstneriske virkemidler som farger, linjer, form og lys, oppleves et disharmonisk samspill mellom flate- og dybdekjennetegn. Strenge formale prinsipper kan anes i det komposisjonelle, og vitne om en billedbygning hvor disponeringen av billedflaten er underlagt en nøyaktig beregning.

Peter Anker har gitt uttrykk for at noen av Sitters bilder på begynnelsen av 1950-tallet kunne minne om Picassos og Braques tidligste kubistiske malerier fra omkring 1907-08.³⁵ Han mente å finne en del kubistiske prinsipper i maleriene hennes som han blant annet beskrev som oppløste former i glidende bevegelser.

Formale særtrekk ved det kubistiske maleriet, slik de ble oppfattet av en av de norske kritikerne i perioden, kan man kanskje få en bedre forståelse av gjennom Michelets

³⁴ Danbolt 2007, s. 3.

³⁵ Anker 1987, s.13.

beskrivelse i sin bok *Moderne maleri* fra 1969. Ifølge han kjennetegnes det kubistiske maleriet, i første stadium, av forsøket på å skape tredimensjonal form på en todimensjonal flate. Kubistene erkjente at fordi maleriet manglet en dimensjon, ble det umulig å få frem volumet direkte på billedflaten. Formen måtte gjenskapes eller omformes av maleren. En slik omforming besto i å bygge volumet av mange sammensatte småflater. De stereometriske formene skulle helst ha et kubisk utseende, men kuler, kjegler og sylindere kunne også brukes.³⁶ Kubismen var likevel ikke noen løsning på problemet rom og form. Michelet mente det bare var en forenkling og skjematiskering av det gamle perspektivet.³⁷

På denne måten utgjorde kubistenes arbeidsmetoder brudd med de gamle komposisjonsprinsippene, dvs. dybdekjennetegn og fargens modulerende egenskaper som hadde vært praktisert helt siden renessansen. Erik Mørstad konkluderer med at kubistene på denne måten skapte et brudd med malerkunsten som etterlignende kunstart.³⁸ Denne oppfatningen av det kubistiske og følgelig det moderne maleri som uavhengig av gamle tradisjoner og virkelighetsbeskrivelser, har av mange blitt oppfattet som et brudd med fortiden. Som tidligere nevnt er en slik konklusjon delvis i strid med Greenbergs oppfatning av modernismen.

Som et forsøk på å komme nærmere en forståelse av Ankers uttalelse, vil jeg i det følgende prøve ut antydningen som jeg tolker dit hen at Sitter, gjennom sine første abstraheringer i billeduttrykket, kan ha vært inspirert av kubismen. Selv svarte Sitter følgende da hun noen år senere fikk spørsmålet om hun alltid hadde vært nonfigurativ:

Nei, jeg gjennomgikk hele skolen fra tegning og skjønnmaling til kubisme. Nå for tiden maler jeg nonfigurativt. Men jeg eier ingen prinsipper og slår om etter de impulser som rammer meg.³⁹

Vi vet også at hun traff Picasso ved flere anledninger.⁴⁰ Jeg har derfor valgt et av Picassos malerier fra 1908, *Woman with a Fan* (Fig. 2), for å sette Sitters *Bibbi* i relasjon til et kubistisk og følgelig modernistisk verk.

Innenfor et tydelig høydeformat har Picasso malt en sittende kvinne i lenestol som fyller billedflaten og sees midt forfra. Vi kjenner igjen nærheten til motivet og avskjæringen som i *Bibbi*. Med en vifte i høyre hånd, lett bøyet hode og nedslått blikk, uttrykker hun blyghet. Dette til tross for en uvirkelighet i fremstillingen. For Picasso ignorerte i sin kubistiske

³⁶ Michelet 1969, s. 87.

³⁷ Ibid., s. 88.

³⁸ Mørstad 2007, s. 158.

³⁹ Ukjent anmelder: "Festspill i Kunstforeningen: Tre saler Inger Sitter". *Morgenavisen*, 26.05.66.

⁴⁰ Reff, Veronica: "Festspillenes lykkelige valg": Inger Sitter". *Aftenposten*, 28.05.66.

tankegang stadig reglene for perspektiv, naturlige farger og menneskekroppens riktige proporsjoner.



Fig. 2

Motivet synes konstruert blant annet ved hjelp av vinkler og halvsirkler. Den underliggende strenge geometrien, som vi bare så vidt aner i *Bibbi*, har fått en mer åpenlys markering i Picassos *Woman with a Fan*. Gjengivelsen av kvinnen bærer også et mye større preg av fantasifigur, dette i motsetning til *Bibbi*. Det maskelignende ansiktet til *Bibbi* blir, til tross for den stramme linjeføringen, nesten naturalistisk sammenlignet med ansiktet til kvinnen i Picassos bilde som gir inntrykk av å være brutt ned til det nesten ugjenkjennelige eller umenneskelige.

Når det gjelder fargenes plassering som todimensjonale virkemidler i tillegg til modellering av skyggepartier, kan man kanskje snakke om en viss likhet i bruk av effekter. Begge maleriene er karakterisert av en tilnærmedesvis monokrom palett. Den brune koloritten eller de såkalte jordfargene er sterkt til stede i begge bildene. Skyggene kontrasterer forventninger til form, og er både i *Bibbi* og i *Woman with av Fan* påført med skarpe avgrensninger mot de opplyste partiene.

Per Hovdenakk hevdet at Picasso ikke var opptatt av fargen, men favoriserte tegningen og komposisjonen i sine bilder.⁴¹ Og nettopp dette at Picasso ikke var noen stor kolorist, har flere enn Hovdenakk uttalt seg om. Likevel stiller jeg spørsmål ved dette utsagnet. Kan det ligge flere forklaringer i dette? For i *Woman with av Fan* ser vi jo at Picasso benyttet fargene i maleriet som et aktivt element med hensyn til å skape romfølelsen. Den kalde gråbrune valøren i bakgrunnen går igjen i kvinnens klær, vifte og ansikt, som klare adskilte felt mot den varme brune kuløren på hudpartiene og i stolen. Fargen synes å ha fått den samme funksjon som i Sitters *Bibbi*. Følgelig må fargene ha spilt en rolle for Picasso i hans maleriske verk.

Kanskje viser Hovdenakk til det monokrome inntrykket som *Woman with a Fan* kan gi, og er selv mer opptatt av figurene som de bærende element i maleriet. Selv om *Bibbi* også gir et monokromt inntrykk, vil man vanskelig kunne plassere maleriet innenfor en slik forståelsesramme som favoriserer tegning og komposisjon fremfor fargebruk.

⁴¹ Hovdenakk 1992, s. 16.

Likhetstrekk, til tross for det som er nevnt, er en streng og kantet linjeføring, selv om den har en mer moderat gjennomføring i *Bibbi*. Disponeringen av billedflaten gir i begge maleriene inntrykk av en bakenforliggende geometrisk tankegang. Volumene synes å være dannet av sammensatte og fragmenterte flater. *Bibbi* kan likevel, generelt sett, sies å være utført med en større perfektjonering og beregning enn *Woman with a Fan*, til tross for at sistnevnte heller ikke er særlig preget av spontanitet i uttrykket.

Ankers påstand om at Sitter skulle være inspirert av Picasso kan, som vi ser, ha en viss relevans når det gjelder det rent stilistiske. Maleriene i seg selv vitner i alle fall om to verk som i stilmessig utføring er på vei bort fra den klassiske akademiske tradisjonen. I denne sammenligningen uttrykker likevel Picassos bilde en løsere eller friere stil, hvor selve motivet synes å vise til en lang tradisjon for gjengivelser av kvinner i kunsten. Mens *Bibbi*, til tross for sin abstraherte form, er anstendig påkledd med genser opp til halsen, åpenbarer Picassos kvinne det ene brystet, og fremstår dermed halvnaken. Sitters modell er gjengitt som et subjekt med navn, og portrettet gir henne en verdighet eller menneskelighet som det kan hevdes at Picassos kvinne bare delvis har.

Likevel aner man i *Bibbi* de første forsiktige steg bort fra det naturalistiske motivet, men på en måte som foreløpig bærer bud om disiplin og behersket eksperimentering. Til tross for at bildets flate er respektert, observeres fortsatt et rom hvor volumene er presist og strengt bygd opp. Det karakteristiske synes imidlertid å være en virkelighetsbeskrivelse uavhengig av maleriets gamle tradisjoner. Som modernistisk maleri er gjengivelsen fragmentert og delvis deformert. Imitering av naturen og fremkalling av det tredimensjonale synes samtidig å være på vei ut.

Kanskje kan et blikk på verk av hennes samtidige, si noe mer om modernismens innspill i etterkrigstiden. Jeg har her valgt å fokusere på trøndermaleren Lars Tiller som hadde hatt flere av de samme lærerne som Sitter. Blant dem Per Krohg og Jean Heiberg.

På slutten av 1940-tallet malte Lars Tiller tre portrett av sin bror, alle med tittelen *Per*. Jeg vil her kommentere *Per* (Fig. 3) fra rundt 1949 hvor man ser en forholdsvis ung mannsperson forfra, sittende bak et bord. Han er kledd i dressjakke og slips, og man ser ikke armene hans. Som i *Bibbi* er ansiktet vendt mot høyre, men ikke mer enn at også litt av høyre ansiktshalvdel er synlig i tillegg til venstre. Hele figuren



Fig. 3

bærer preg av en kubiserende forenkling, i større grad enn *Bibbi*, og følgelig enda fjernere fra en naturtro gjengivelse. Vi kjenner igjen den kantete linjeføringen, men her i svart, tykk utførelse, som inspirert av Matisse. Innspill av halvsirkler kontrasterer de rette linjene. En geometrisk tankegang synes å ligge til grunn for motivet. Blått dominerer, men har en variert utførelse hvor grønt og svart er ispedd, foruten et svært lite felt i varm, lys brun. Sistnevnte opptrer som en kontrasterende koloristisk effekt som vi etter hvert skal bli bedre kjent med i Sitters malerier.

Skyggene i *Per* er modellert med skarpe grenser på fargeovergangene lik modelleringen av *Bibbi*. Bakgrunnen varierer i blå valører i adskilte felt, og synes å skyve fargeflatene frem og tilbake. Det konvensjonelle rommet i maleriet er erstattet av et bevegelig rom som igjen bidrar til å fremheve den todimensjonale flaten.

Slik ser vi at også Tiller, som Sitter på denne tiden, gradvis begynte å bevege seg bort fra det figurative maleriet og over til en mer abstrakt og geometriserende form. Hans-Jakob Brun har gitt uttrykk for at Trøndelag har rekruttert forbløffende mange av etterkrigstidens ledende modernister i Norge.⁴² Mange av disse studerte i Paris allerede fra 1920, og fikk der sine første kubistiske impulser. Ved å fremheve sin tilknytning til modernitet og internasjonalisme, skulle de etter hvert komme til å markere sin opposisjon til den norske tradisjonen og naturalismen i maleriet.

Blant de nye trønder-modernistene må Jakob Weidemann kunne sies å ha vært en foregangsmann. Gjennom sine eksperimenteringer med det abstrakte maleriet på 1940- og 50-tallet, ble hans verk sett på som såkalte bindeledd mellom det figurative og abstrakte.⁴³

På slutten av 1940-årene ble modernistiske tendenser i kunsten hyppig debattert i Norge, ikke bare innen malekunst, men for alle kunstarter. En relativt liten flokk abstrakte kunstnere markerte seg ved å slå seg sammen spesielt i forbindelse med utstillinger. Disse gruppene ble dannet spesielt for å komme inn på Høstutstillingen, fordi som gruppe ble de juryert samlet. Medlemmene slapp dermed individuell juryering. Gjennom gruppebetegnelser som ”Papegøyen”, ”Terningen” og ”De 5” tilhørte Sitter den indre kjerne. Hennes deltakelse i disse gruppene er et indisium for at vi kan plassere henne sentralt i samtidens norske kunstliv.

Til tross for at Anker og Moe viste seg som aktive talsmenn for de nye modernistene, og blant annet skrev bok sammen om Sitter i 1987, spriker uttalelsene om maleriet *Bibbi* noe. I

⁴² Gjelsvik 2003, s. 60.

⁴³ Ibid. Noen av Weidemanns malerier vil bli omtalt senere i oppgaven.

motsetning til Ankers og dessuten Dæhlins allerede nevnte uttalelser om det intime og personlige i *Bibbi*, synes Moe å ha en opplevelse av et sobert og strengt figurbilde i en gjennomført stram og monokrom utførelse,⁴⁴ Kan man i denne uttalelsen av Moe forstå hans opplevelse som om det menneskelige har gått tapt i abstraksjonen? I så tilfelle ligner det Michelets skepsis til den ytterliggående abstraheringen i maleriet. Jeg velger i denne sammenheng å forstå beskrivelsen av det strenge og stramme som positivt ladet likevel.

Selv om *Bibbi*, som vi allerede har hørt, kunne oppfattes upersonlig, må vi erkjenne at abstraksjonen er moderat, og kun bærer preg av en begynnende forenkling sammenlignet med det som skulle komme fra Sitter senere.

Ved å følge karakteristikken til Erik Mørstad er *Bibbi* et modernistisk maleri fordi det er halvabstrakt og fremhever sin uavhengighet av tradisjoner og virkelighets-beskrivelse.⁴⁵

Danbolts uttalelse om at fargebruken var uttrykk for en mer modernistisk retning hos Inger Sitter, kan kanskje likevel rettferdiggjøres. Renessansetradisjonens illusjonisme synes i dette bildet i alle fall å ha veket tilbake for noe nytt. For det er nettopp gjennom historien, ved å se oss tilbake, at vi kan få innblikk i modernismens hovedkriterium, nemlig en stadig fornying av det spesifikt kunstneriske.

Antydningen om at dette maleriet viser oss, om ikke det første, så i alle fall ett av kunstnerens første steg på vei inn i modernismen stilistisk sett, må kunne bekreftes.

⁴⁴Moe, Ole Henrik: "Kunst og kunstnere. Kunstnerens Hus: Inger Sitter", *Aftenposten*, 24.08.66.

⁴⁵Mørstad, 2007, s.196.

2.1.2 Konstruktivisme



Bilde 2, Inger Sitter, *Kafeen i Cadaqués*, 1955. Olje på lerret, 95 x 105 cm. Kunstnerens eie.

Fra 1955 konfronteres vi med en enda større avstand til det naturalistiske i Sitters malerier. Et eksempel på dette er *Kafeen i Cadaqués*,⁴⁶ hvor motivet fortsatt viser til den ytre verden til tross for en mer markant forenkling av formspråket sammenlignet med *Bibbi*.

Til venstre i bildet ser vi en gruppe på tre menn som gir inntrykk av å sitte rundt et bord og kommunisere med hverandre. To av dem sees bakfra og delvis fra siden, mens den tredje betraktes forfra. På høyre side er det to menn, den ene sittende med ryggen til og den andre vendt mot oss, bak noe som kan ligne en bardisk. De to ansiktene vi ser er bare svakt antydte. Alle har de en holdning som lar oss forstå at de samtaler.

⁴⁶ For å oppleve *Bibbi* og *Kafeen i Cadaqués* måtte jeg be om et besøk hjemme hos kunstneren selv. Besøket ble virkeliggjort 10.09.08 på Tjøme, hvor Inger Sitter tilbringer noen sommermåneders hvert år. Bildene hadde da en meget sentral plass i stua. Ut i fra denne plasseringen tillater jeg meg å antyde en tilfredshet hos kunstneren selv med disse to tidlige verkene.

Som i *Bibbi* har maleren også her gått tett inn på motivet, og dermed invitert betrakteren til å delta i diskusjonen. Spørsmålet er likevel hvilke nye virkemidler eller hvilke endringer maleriet *Kafeen i Cadaqués* vitner om? Man kan få inntrykk av at det ligger en større konstruksjon til grunn for komposisjonen. Spørsmålet er hva dette egentlig dreier seg om, og hvilken hensikt en slik konstruksjonsmetode skulle ha?

Ved å trekke inn Georg Jacobsens konstruktivistiske kunstsyn vil jeg forsøke å belyse disse problemstillingene. Både som teoretiker og maler var han sterkt interessert i maleriets konstruksjonsprinsipper. Bildene hans var karakterisert av et naturalistisk billedspråk på et konstruktivt grunnlag. Som gjesteprofessor ved kunstakademiet i Oslo fra 1935 – 1940, representerte han en stor påvirkningskraft på de unge norske studentene. Hans oppfatning av maleriets formprinsipper fra Giotto til Cézanne, var basert på lerretets rektangulære form og avledning av denne, følgelig sto geometrien sentralt. Det innebar at byggesteinene i komposisjonen besto av flate former som trekanter og sirkler eller romfigurer som kuler og kjegler.⁴⁷ Romfigurenes så vel som trekantenes og sirklens funksjon var ikke å fremstå som figurer i seg selv, men i stedet operere som bindeledd skjult under overflaten.

I *Kafeen i Cadaqués* er mennene malt ved hjelp av store avgrensede fargeflater hvor geometrien nettopp synes å kontrollere komposisjonen. Som betrakter er man vitne til et gjennomført spill mellom vertikale og horisontale elementer. Personene virker ikke tilfeldig plassert innenfor rammen, men synes tvert i mot å være resultat av en nøyaktig konstruksjon. Stolene de sitter på, er bare så vidt antydnet med tynne vertikale linjer. Rektangler, rette linjer og vinkler dominerer motivet med sine plan på plan slik vi også kan se det blant andre billedkunstnere på 50-tallet. Spørsmålet er likevel om dette var i tråd med Georg Jacobsens konstruktivism?

Det sies at den franske kunstmaler og skulptør André Lhote, som i Paris ikke bare hadde undervist Inger Sitter, men også mange andre norske kunstnere, ble kritisert av Jacobsen for sitt forenklete syn på konstruksjonsproblematikken i maleriet.⁴⁸ Lhote viste til de gamle renessansemalerne og mente at de bevisst hadde bygget opp bildene sine ved hjelp av geometriske skjemaer. Så langt kan det kanskje se ut til at *Kafeen i Cadaqués*, med sine store enkle volumer, kunne tilhøre Lhote-skolens forenklete oppfatning.

⁴⁷ Danbolt 2001, s. 268.

⁴⁸ Kvande: "Nonfigurativt maleri og skulptur, 1950-60-årene", Schrupf (red.), 2002, s. 13.

Jacobsen var spesielt opptatt av at verken Cézanne eller andre konstruktivister hadde konstruert sine bilder i slik streng forstand.

Tvert i mot betoner han gang på gang at de ikke har begynt sine arbeider med en konstruksjonstegning, men at det kan ha oppstått et behov for å skape orden, for å presisere og å ta billedflaten og –rommet mer aktivt i bruk v.h.j.a. geometriske figurer.⁴⁹

Med dette oppfatter jeg Jacobsens syn slik at kunstneren maler seg frem til det konstruktivistiske, dvs. at han konstruerer maleriet underveis i løpet av maleprosessen. Dessuten synes det som om han forsøker å gi et friere malerisk penselarbeid mer plass i forhold til geometriske eller konstruktive hjelpelinjer og figurer. Gjennom en slik visuell organisering av de geometriske figurene, i samspill med rytmikk og koloritt, vil maleriet eller komposisjonen få et helhetlig preg. Det konstruktivistiske er på denne måten ikke påtrengende, men blir liggende under og binder det hele sammen.

Lhote på sin side hevdet først og fremst at bildet var en todimensjonal flate hvis kunstmidler hadde til oppgave å bryte ned motivet til sine grunnleggende bestanddeler. Han lærte dessuten sine elever kunsten å kubisere formene ved hjelp av kjegler, sylindere og kuler.⁵⁰ Dermed oppfordret han sine elever til å gi motivet en stilisert fremtoning ved hjelp av de geometriske figurene som også var lett å få øye på i maleriet.

Jacobsen tok skarp avstand fra undervisningen til Lhote på grunn av hans for lettvinde omgang med de såkalte ”konstruksjonsformlerne”, og mente han var for overfladisk med sine konstruksjonsteorier.⁵¹ I samarbeidet med den meksikanske maleren Diego Rivera i Paris fra 1920-22, fant Jacobsen at kubismen bygde på en misforståelse av Cézannes berømte doktrine om at naturen skulle fremstilles ved hjelp av kule, kjegle og sylinder.⁵² Misforståelsen gikk ut på at kubistene tolket dette for direkte ved å gi motivet en stilisert oppbygging av de geometriske grunnfigurene. Både for Jacobsen og Rivera var disse figurene utgangspunktet for maleriet og kun byggesteinene. Eller som Finn T. Frederiksen utdyper det:

Den geometriske konstruktionen skulle altså fortsatt sikre en fast og sammenhengende billedopbygning. Men geometrien skulle ”ligge dybt i værket” som en bygningsstruktur, der nok måtte *føles* bag de

⁴⁹ Holm: ”Litt om billedbyggeren Georg Jacobsen”, Behrndt (red.),1988, s. 57.

⁵⁰ Danbolt 2001, s. 276.

⁵¹ Frederiksen: ”Mødested Paris – omkring Rivera”, Behrndt (red.),1988, s. 38.

⁵¹ Ibid., s. 27.

⁵² Ibid.

figurative motivkomponenter på lærredet, *men aldrig ses*. – Sådan som det lige netop var tilfældet i Cézannes arbejder.⁵³

Med denne uttalelsen som bakgrunn blir *Kafeen i Cadaqués* igjen interessant. Jeg vil her vise til de sirkulære linjers spill i Sitters komposisjon som ved nærmere studium avslører det bakenforliggende geometriske grunnlaget. For det er nettopp denne geometrien, som danner den halvsirkelformede dynamikken, Danbolt også er inne på i sin omtale av *Kafeen i Cadaqués*.⁵⁴ Han beskriver komposisjonen som bestående av to halvsirkler hvor de to gruppene på to og tre menn hver for seg danner en halvsirkel. Disse halvsirklene henger likevel sammen fordi de har et felles utgangspunkt i den nedre delen som utgjør sittehøyden til personene. Følger man buene oppover, går de i samme retning, men viker samtidig fra hverandre utover i buen. Det kan her ikke være tvil om at Sitter, primært ved hjelp av underliggende sirkulære linjer, har oppnådd å binde sammen to samtalegrupper på en naturlig måte.

Dette samsvarer med Jacobsens formalistiske program hvis konstruktive formoppbygning gir motivet et helhetlig preg, eller for å si det med hans egne ord, ”at alle bildets deler henger sammen som i et behersket kosmos.”⁵⁵



Fig. 4

For å få en bedre forståelse av Jacobsens kritikk av kubistene, har jeg funnet det relevant også å sammenligne *Kafeen i Cadaqués* med et kubistisk maleri. Valget har i denne sammenheng falt på Picassos bilde, *Trois femmes* (Fig. 4) fra 1908. Årsaken til valget er blant annet, som tidligere nevnt, at Sitter skulle være inspirert av Picassos malerier på denne tiden. Hovedårsaken er imidlertid min opplevelse av tilsvarende bueform i Picassos komposisjon. Motivet er, som tittelen uttrykker, tre kvinner i en abstrakt kubistisk utførelse. De trer frem fra en mørk bakgrunn med sine skarpe rød-brune og oransjefargede kropper og maskelignende ansikt.

Som sammenligningsgrunnlag kan dette bildet virke nokså fjernt fra Sitters maleri. Den mer statiske fremstillingen av mennene i *Kafeen i Cadaqués*, vil kunne oppleves kontrastfylt til *Trois femmes* som utgjør en samlet grasiøs bevegelse (som i en halvsirkel) fra venstre side i

⁵³ Ibid., s. 28.

⁵⁴ Danbolt 2007, s.3.

⁵⁵ Hobolth: ”At opdage en verden – noter om Georg Jacobsen”, Behrndt (red.), 1988, s. 21.

billedflaten mot høyre. Og det er nettopp denne halvsirkelformen som synes å danne grunnlaget for konstruksjonen i *Trois femmes* så vel som i *Kafeen i Cadaqués*. Den bakenforliggende geometrien, som betegner konstruktivismen, synes å være til stede i begge maleriene.

Det som likevel skiller dem er at figurenes utforming i *Trois femmes* ser ut til å være skapt direkte ut i fra geometriske former. I lys av den jacobinske konstruktivismen, hvor byggsteinene skulle være skjult, dvs. kun føles uten å sees, ser vi at Picassos kubisme åpenbarer de geometriske formene. Sirkler, trekanter og kjegler utgjør utformingen av kvinnekroppene, og er tydelig for betrakteren på overflaten. I så henseende skulle dette være et tydelig eksempel på Jacobsens oppfatning av kubistenes misforståelse av Cézanne.

Men så enkelt synes det likevel ikke å være. Samtidig med denne tydeliggjøringen av geometrien i kvinnekroppene aner vi også noe bakenforliggende konstruktivistisk som holder komposisjonen sammen. Det bakenforliggende er, som allerede nevnt, en opplevelse av buen eller halvsirkelen som kan følges i kvinnenens sidebøyninger og armføringer mot billedflatens høyre side.

Følgelig har vi i *Trois femmes*, som i *Kafeen i Cadaqués*, en jacobinsk konstruktivisme hvor byggsteinene ligger skjult. På den annen side benytter Picasso seg samtidig av de geometriske formene konkret og direkte i selve utformingen av figurene. Spørsmålet blir følgelig om vi kan være enig med Jacobsen i at kubistene misforsto Cézannes bakenforliggende konstruktivisme? Kanskje er *Trois femmes* heller et eksempel på en bevisst bruk av geometrien, både for å binde sammen i dybden, og for å vise hvordan sammensetninger av geometriske figurer også kan skape volumer og romfølelse.

Et annet moment ved Jacobsens konstruktivisme, er teorien om fargenes sammensetning. I *Kafeen i Cadaqués* kan koloritten gi inntrykk av å ha kommet i andre rekke, selv om den har fått en ny dimensjon med sin transparente egenskap.

Ved en nærmere betraktning av måten Sitter brukte fargene på, virker det gjenkjennelig ut fra fortellingen om at Jacobsen skal ha benyttet Delacroixs fargetrekant. Han fant da ut at fargene som dannet motpoler i fargetrekanten, hadde en spesiell kontrastvirkning. Denne kontrastvirkningen skulle bidra til å skape bevegelse i komposisjonen.⁵⁶ Med dette forstår jeg at han satte rødt opp mot grønt, gult opp mot lilla og blått opp mot oransje. Hans opptatthet

⁵⁶ Kirkholt 1996, s. 25.

av årsakssammenhenger mellom fargene ble belyst når han beskrev sitt eget frescomaleri som bestående av en dyp blå bunnfarge som hadde til oppgave å fremheve det lyse okergule og rødbrune. Disse skulle igjen få frem de hvite og grå variantene.⁵⁷

Foran *Kafeen i Cadaqués* kan man oppleve noe av det samme. Det er nettopp kontrastene mellom de kalde blå og de varme rødbrune nyansene som skaper romlighet i motivet. Rommets lyse grå eller nesten hvite vegger bidrar til å forsterke denne romfølelsen. Også *Bibbi* er eksempel på en slik kontrasterende virkning, selv om blåfargen er svært beskjedent til stede i den brune koloritten. Både *Bibbi* og *Kafeen i Cadaqués* kan dermed fremstå som eksempler på inspirasjoner fra Jacobsens fargelære.

Modelleringen er sparsom, men tilstedeværende. Ved nærmere øyesyn, blir man klar over at fargene er lagt på i flere lag. Det øvre laget er delvis skrapet bort til fordel for de underliggende fargene som får skinne igjennom. Metoden ble kommentert av Birger Moss Johnsen som påsto at Inger Sitters håndverksmessige kvaliteter enda ikke var fullt utviklet, og at hun derfor måtte ty til slike primitive virkemidler.⁵⁸

Skrapeteknikken skulle imidlertid vise seg å bli en teknikk Sitter ofte brukte i sine malerier senere. Spatelen var blitt et like viktig redskap som den brede malepenselen. På den måten oppnådde hun å få frem en helt spesiell opplevelse av fargenes sammensetning. Som betraktere får vi innblikk i noe bakenfor, en illusjon av flere plan, skapt av fargenes transparens slik at underliggende lag kommer til syne. Men det er ingen illusjon, det er virkeligheten i Sitters malerier.

Og virkeligheten eller bildets ”egenrealitet”, som han kalte det, var også Jacobsen opptatt av. Dette forutsatte imidlertid at man ga opp det fiktive sentral- og lineærperspektivistiske rommet fordi det bare var et rom som billedflaten skilte oss fra, og ikke et rom vi kunne ta del i.⁵⁹ Konstruktivismen innebar følgelig at rommet skulle skapes ved hjelp av dynamikken som fremkom både på grunn av den underliggende form/geometri og dessuten gjennom fargenes kontrasterende virkning.

Ser vi igjen på i *Kafeen i Cadaqués*, skyver den opplyste bakgrunnen de noe mørkere figurene frem i billedflaten. Denne tendensen til glidende passasjer mellom figur og bakgrunn var

⁵⁷ Holm: ”Litt om billedbyggeren Georg Jacobsen”, Behrndt (red.), 1988, s. 52.

⁵⁸ Johnsen, Birger Moss: ”Inger Sitter i Galleri Per”, *Morgenposten*, 06.02.56.

⁵⁹ Kirkholt 1996, s. 24.

også karakteristisk for Lhote-skolen, og brukt som middel for å holde flaten.⁶⁰ Dette viser oss igjen at Lhote og Jacobsen likevel hadde likhetstrekk når det gjaldt maleriets konstruksjonsmetoder.

Av kritiske kommentarer i tiden kan nevnes Birger Moss Johnsen som mente at Sitter var for opptatt av forenklingen, og at dette kunne gjøre bildene hennes tomme og magre. Han stilte seg skeptisk til at de unge abstrakte malerne raderte bort detaljer i den hensikt å gjøre bildet mindre naturalistisk. I dette lå en oppfatning av at kunstneren i alle fall måtte kunne male detaljer og samtidig forstå både hva som var overflødig og hva som kunne berike bildet.⁶¹ At Sitter var kompetent når det gjaldt å tegne og male figurativt og detaljert vet vi ut fra hennes tidligste verk.

Selv har Sitter sagt at det abstrakte maleriet har så mange flere muligheter sammenlignet med det figurative som virker innskrenkende.⁶²

Men kritikerne var slett ikke alltid enige. Dette viste seg når det samme temaet om forenkling av motivet i maleriet, ble tatt opp av Arve Moen. Hans presisering av at det nettopp var gjennom forenklingen at Sitter kom frem til volumet og billedrommet, uten bruk av perspektiv eller andre illusjonsskapende snarveier⁶³, hadde en mer positiv vinkling til hennes verk. Ifølge kritikeren tok hun for seg noen personer rundt et bord, og satte dem markert inn i komposisjonen slik at de skapte rom omkring seg. På denne måten mente han at *Kafeen i Cadaqués* var en tydelig demonstrasjon på kunstnerens spesielle interesse for forholdet mellom volum- og flateinndeling.

Dette forholdet ser jeg som utformingen av personene ved hjelp av store flater og romligheten disse samtidig utgjør pga. den omtalte kontrasterende fargebruken. Man kan også oppfatte de forenklete mennene både som flater og volumer, sistnevnte pga. en viss form for modellering som igjen skaper plastisitet.

Johan Fredrik Michelet hevdet at interessen for maleriets formproblemer enda var ganske uvanlig i Norge, men at den var mer kjent i de avanserte kunstneriske miljøene i Paris.⁶⁴ Hva angår hans eget forhold til det abstrakte eller nonfigurative maleriet, kan vi ved å lese alle hans inngående omtaler av utstillinger fra 1950- og 60-tallet se at dette endret seg etter hvert.

⁶⁰ Nergaard, Trygve: "Mellomkrigstiden", Berg (red.), 2000, s. 68.

⁶¹ Johnsen, Birger Moss: "Inger Sitter i Galleri Per", *Morgenposten*, 06.02.56.

⁶² Samtale med Inger Sitter hjemme hos henne på Tjøme, 10.09.08.

⁶³ Moen, Arve: "Veien til modernismen", *Arbeiderbladet*, 11.02.56.

⁶⁴ Michelet, Johan Fredrik: "Mot nye former", *Verdens Gang*, 07.02.56.

At vi i Sitters malerier allerede kan se en del internasjonale impulser, skulle vel ingen være i tvil om så langt. Det var bare ikke helt akseptert i alle kretser med slike utenlandske impulser.

Jacobsens konstruktivistiske kunstsyn, som bygde på studier av europeisk kunst fra forskjellige tider, skulle i alle fall vise seg å bli en betydelig påvirkningskilde både for kunstnere og kritikere i Norge på 1950- og 60-tallet.

I *Kafeen i Cadaqués* har jeg vist til de nye virkemidlene som dreier seg om både formens og fargenes egenskaper. Formen har her, med sin beliggenhet under overflaten, til hensikt å fungere som samlende for motivet, mens fargenes kontrasterende virkninger bidrar til å skape rom og bevegelse. Det karakteristiske for Jacobsens konstruktivisme skulle følgelig være at både form og farge har sine helt spesielle funksjoner i maleriet.

Ifølge Anker og Moe ble sommeren, som Sitter tilbrakte i den katalanske landsbyen Cadaqués, en inspirasjon til maleriet, og samtidig et vendepunkt hvor hennes verk viste oss en friere og kan hende lettere måte å male på.⁶⁵ Dette kan man kanskje tillegge det faktum at den jacobinske skolen ikke bare vektla konstruksjon og geometri, men også var motiverende i betydningen av å verdsette selve den skapende og kunstneriske prosessen. Av størst betydning som årsaksfaktor til denne nye friheten er nok likevel hennes egen kreativitet.

⁶⁵ Anker 1987, s. 13.

2.1.3 Abstrakt eller nonfigurativt?



Bilde 3, Inger Sitter, *Hus i Paris*, 1955. Olje på lerret, 105 x 95 cm. Privat eie.

Med maleriet *Hus i Paris* fra 1955 går Inger Sitter videre mot en stadig økende forenkling av motivet ved bruk av flater og planforskyvninger i enda større grad enn *Kafeen i Cadaqués* vitner om. *Hus i Paris* kan i vår tid muligens betraktes som et overgangsmaleri i betydningen av å markere overgangen mellom de tidligere abstrakte og de senere nonfigurative bildene til Inger Sitter. To år tidligere hadde hun malt bildet *Paris* som i dag eies av Museet for samtidskunst. Likheten mellom disse to maleriene er så slående at sistnevnte kan oppfattes som en skisse til *Hus i Paris*.

Som betrakter av *Hus i Paris* er det aktuelt å spørre seg om dette fortsatt er en forenkling av et opplevd motiv eller en lek med former? Var utgangspunktet ytre erfaringer eller en balansering av linjer og farger som dynamiske krefter? Begrep som abstrakt og nonfigurativt ble ofte brukt om hverandre. Hvilket begrep skulle, på bakgrunn av dette, passe best for opplevelsen av *Hus i Paris*? Begrepet abstrakt velger jeg i denne sammenheng å definere

som en forenkling av et gjenkjennelig motiv fra den ytre verden. Dette i motsetning til det nonfigurative bildet hvor vi ikke gjenkjenner noe fra det som omgir oss, men hvor farge og form i seg selv utgjør motivet.

Førsteintrykket kan virke uryddig, men etter hvert kommer en underliggende geometri til syne. Rektangler og trekanter spiller på hverandre i varierte lysforhold og mange plan. Innenfor disse rette linjene og solide blokkene kan man ane et perspektiv med hus i det fjerne, som utgjør den lyse delen, mot mørke bygninger i forgrunnen.

Dersom vi i dette tilfellet kan snakke om abstraksjon, er den drevet så langt at utgangspunktet bare så vidt er gjenkjennelig. Spørsmålet er derfor om det er tittelen som hjelper oss på vei i persepsjonen slik at resultatet blir hus i Paris? Eller om det er et eksempel på at Sitter ikke hadde gitt helt slipp på det figurative?

Trekanter kan ha blitt til hustak ut fra våre tidligste forestillinger. Når barn tegner hus, er det gjerne ved hjelp av kvadrat eller rektangler med trekantede takutforminger på toppen. Kan det tenkes at vi, på bakgrunn av denne kjensgjerningen, tar i bruk slike tidlige erfaringer på et ubevisst plan når vi konfronteres med *Hus i Paris*? Dette kan i så tilfelle gi oss opplevelsen av byen som noe konkret ut i fra en abstrakt fremstilling.

På den annen side: er det mulig å se dette maleriet som en ren formstudie eller en fri komposisjon? Kan *Hus i Paris* oppfattes som en lek med maleriske virkemidler hvor vi egentlig ikke gjenkjenner husene? I så tilfelle har vi å gjøre med et nonfigurativt maleri. De vertikale linjene dominerer de horisontale, og gir motivet en oppadstrebende virkning. Høydeformatet bidrar ytterligere til denne bevegelsens retning. Dette samsvarer med Georg Jacobsens krav til billedkonstruksjonen at det blant annet må være en uttrykksfull sammenheng mellom bildets format og de elementer som det blir bygget opp av.⁶⁶

Maleriets venstre side inneholder flere og større lyse flater enn bildet for øvrig. Noen av disse er nesten hvite, men inneholder likevel helt lyse toner i rosa og blått. Til sammen skaper dette en visuell distanse opp mot de mørkere fargenes nærhet.

Grovt sett er koloritten blå-lilla. Den varme lysebrune valøren, som vi har blitt kjent med tidligere, er så vidt synlig sammen med det svarte og mørkebrune. Paletten kjenner vi enda igjen fra *Bibbi* og *Kafeen i Cadaqués*, men blåtonene har fått en større og mer dominerende plass.

⁶⁶ Holm: "Litt om billedbyggeren Georg Jacobsen", Behrndt 1987, s. 48.

Dynamikken og fargenes forskjellige valører, skaper i alle fall en irrasjonell romvirkning i planet. Den kontrasterende virkningen i *Hus i Paris* blir stående i et spenningsforhold til de todimensjonale fragmentene som flater ut motivet. Som nonfigurativt maleri kan vi på bakgrunn av dette slå fast at både fargenes innbyrdes sammenheng og formenes flatekarakter synes å ha fått en større rolle, sammenlignet med bildet hvor motivet er gjenkjennelig.

Johan Fredrik Michelet skrev at bildene til Inger Sitter så langt fulgte en logisk utvikling som var parallell med den til de gamle kubistene Picasso og Braque. Den logiske utviklingen var i så henseende opplevelsen av at den skjematisk forenklingen og tilhuggingen av volumet ikke førte frem til ønsket resultat. I stedet fikk vi en oppløsning av volumet og opphevelse av det vante perspektivet som igjen resulterte i det flatemessige, i følge Michelet.⁶⁷

En slik forklaringsmodell kan gjenspeiles i *Hus i Paris* hvor formene ikke lenger bærer preg av kuber eller volumer, men i stedet fragmenterte flater som hver for seg kun danner ett plan.

Ved å plassere *Hus i Paris* ved siden av Picassos kubistiske *Reservoir at Horta* (Fig. 5) fra 1909 kommer dette enda tydeligere frem. Sistnevnte oppleves som en tredimensjonal fremstilling av hus-former hvor flere synsvinkler sees samtidig. Hver form (eller kube) danner på en måte et perspektiv, men likevel ikke et konvensjonelt perspektiv.



Fig. 5

I *Hus i Paris* er derimot gjengivelsen av flere synsvinkler forlatt. Vi kan heller ikke her snakke om konvensjonelle perspektiver, men finner at fragmentene i seg selv skaper romfølelse med sine innbyrdes forhold, som variasjon i størrelse, form, plassering og ikke minst forskjellige valører.

Og det var nettopp denne romfølelsen Michelet (i likhet med Jacobsen) hevdet var avgjørende for om et nonfigurativt bilde skulle kunne aksepteres som et godt kunstverk eller ikke. Ved å spille fargene ut mot hverandre slik at de dannet en illusjon av tredimensjonalitet, ville bildet kunne åpne seg og tale direkte til betrakteren. I motsatt tilfelle, dersom billedrommet var helt flatt eller fargenes temperatur var lik, ville blikket bare støte mot denne flaten og reflekteres tilbake.⁶⁸

Denne betydningen av rom i det nonfigurative bildet kan også belyses i en av Sitters samtidige, Gunnvor Advocaats akrylmaleri *Paris* (Fig. 6) malt i 1957. Som vi ser, har dette

⁶⁷ Johan Fredrik Michelet: "Mot nye former", 07.02.56.

⁶⁸ Kirkholt 1996, s. 18.

bildet samme tittel som Sitters tidligere nevnte skisse *Paris*, men er malt året etter *Hus i Paris*. Det som gjør at jeg finner det interessant med denne sammenligningen, (da ser jeg bort i fra Sitters skisse *Paris*) er at både fargene og komposisjonen som helhet i Advocaats *Paris* gir assosiasjoner til Sitters *Hus i Paris*. Paletten synes lik med sine duse grå-lilla nyanser med svart og nesten hvite felt som innskutte kontraster til disse. Rektangler i ulike størrelser fordelt over hele billedflaten, noen vertikalt og andre horisontalt plassert, gir en illusjonseffekt av overlappinger. Overgangen mellom fargefeltene i *Paris* er imidlertid av en mer frynsete karakter. Alt er holdt innenfor en nesten kvadratisk ramme, men gir likevel inntrykk av en oppadstrebbende bevegelse.



Fig. 6

Kanskje kan man snakke om en spesiell ”lyssetting” i Advocaats *Paris*, hvor inntrykket av noe fjernt i bildets venstre og særlig øvre del, fører tankene til *Hus i Paris*. Man aner, som i beskrivelsen av *Hus i Paris*, et irrasjonelt perspektiv med hus i det fjerne. I begge maleriene vil en mottakelig betrakter kunne oppleve rom i flaten eller et såkalt ”flaterom”, som dermed oppfyller Michelets krav om det nonfigurative bildets tilgjengelighet for publikum.

Dette maleriet av Advocaat, ble antatt til høstutstillingen samme år som det ble malt, og ble av anmelder Ole Mæhle beskrevet som et nonfigurativt maleri.⁶⁹ Han utdypet denne betegnelsen med sin opplevelse av et sterkt abstrahert by- og naturlandskap som Advocaat hadde forvandlet til lette atmosfæriske nonfigurative rom.

Om man vil være enig i denne beskrivelsen, finner jeg det likevel vanskelig å se byen Paris i maleriet av Gunnvor Advocaat.

At Inger Sitter og Gunnvor Advocaat inspirerte hverandre, er kanskje ikke så merkelig, da vi vet at de hadde nær kontakt på denne tiden. Begge hadde hatt sin opplæring innen den figurative tradisjonen bl.a. fra Kunstakademiet i Oslo, og hadde tilsynelatende utviklet den samme holdningen til de abstrakte verdiene i maleriet. Praktiseringen av en gradvis større forenkling av motivet, i tillegg til modige eksperimenteringer med de maleriske virkemidlene, ble en parallell utvikling i retning av det nonfigurative bildet.

⁶⁹ Markusson 1987, s.62.

Det er i denne forbindelse interessant å lese de norske kritikernes omtale av Inger Sitter på 50-tallet. Under overskrifter som: ”Inger Sitter er ikke snill malerpike mer!”, kan vi lese kritikken av utstillingen i Trondhjems Kunstforening. ”Piken som malte slik at man kunne se hva det var”, hadde tatt steget over i en mer radikal retning.⁷⁰ I dette oppfatter jeg, mellom linjene, en viss bekymring for hennes popularitet i hjembyen pga. de nye modernistiske veiene hun tenderte mot. Man kan her sette likhetstegn mellom modernistiske veier og det forestillingsløse bildet.

At kritikerne ikke var enige om hvilke kriterier de skulle legge til grunn for vurderingen av abstrakte og nonfigurative malerier, kommer tydelig til uttrykk i anmeldelsene av gruppa ”Terningens” utstilling i Kåre Berntsens galleri (Galleri KB) i 1956. Her deltok foruten Inger Sitter, Gunnar S. Gundersen, Knut Rumohr, Halvdan Ljøsne, Tore Haaland, Carl Nesjar, Finn Christensen, Anna Margrethe Norum, Snorre Andersen og Ramon Isern (sistnevnte som eneste billedhugger). Samtlige ble kalt moderne kunstnere, og var representert med arbeider som var karakteristisk for hver og en av dem, og dannet en variert sammensetning uten at man kunne finne noen felles stil.⁷¹ Dette innebar forskjellige tolkninger av virkeligheten fra det lett abstrakte til det helt nonfigurative uttrykket. I Morgenbladet ble Sitters *Paris* beskrevet som et lite fast og koloristisk fint bilde.⁷² Og i Aftenposten kan vi lese, om det samme maleriet, at i *Paris* viser kunstnerinnen et mer levende forhold til fargene enn noen gang før, og at dette bildet er et virkelig godt innkjøp til Nasjonalgalleriet.⁷³ Dersom man også leste Dagbladets omtale, fikk nok mange lesere et forvirrende inntrykk. Her skrev man om en manglende forståelse for at dette bildet ble foretrukket av Nasjonalgalleriet fremfor den store komposisjonen som i dette tilfellet viste til *Hus i Paris*.⁷⁴ Og til slutt må nevnes skribenten med signaturen O. N., som i Arbeider-Avisa beskrev bildene i den samme utstillingen som en sum av malerisk kraft.⁷⁵ Stor entusiasme for Inger Sitters bilder preget for øvrig kritikerne av denne utstillingen, mens de kunne virke mer nøkterne og avventende overfor flere av de andre utstillerne.

Samme år arrangerte Kunstnernes Hus i Oslo Picassos første utstilling i Norge med 374 arbeider. Med dens store publikumssuksess har Per Hovdenakk gitt uttrykk for at denne

⁷⁰ Ukjent anmelder: ”Inger Sitter er ikke snill malerpike mer!” *Adresseavisen*, 07.03.56.

⁷¹ Kvalvaag, Omar: ”Terningen – en ny malergruppe”, *Vårt Land*, 12.12.56.

⁷² Ukjent anmelder: ”Velfrisert Terning”, *Morgenbladet*, 15.12.56.

⁷³ Aas, Alf-Jørgen: ”Terningens høstmønstring”, *Aftenposten*, 11.12.56.

⁷⁴ Ukjent anmelder: ”Terningen i Galleri KB”, *Dagbladet*, 10.12.56.

⁷⁵ N. O.: ”Kunstforeningen. Inger Sitter” *Arbeider-Avisa*, 20.03.56.

utstillingen bidro til å påvirke publikums holdninger ved at den ble et viktig innlegg i debatten til fordel for den nonfigurative kunsten kontra den figurative.⁷⁶

Sammenlignet med *Bibbi og Kafeen i Cadaquès*, er *Hus i Paris* et eksempel på at det kubistiske preg er fraveket, og erstattet med Inger Sitters eget personlige uttrykk. Fargefeltene virker strukturert, og tyder på at de tidligere omtalte kompositoriske prinsippene fortsatt er til stede.

Med dette maleriet ga Inger Sitter signaler om at det som måtte være igjen av hennes klassiske utdanning, hvis prinsipper gikk tilbake til de italienske renessanseteorier om maleriet, nå var på vei ut. Selv har Sitter uttalt at abstrakt kunst er assosiasjonsskapende, og gjør det mulig for enhver å dikte sine egne ting inn i bildet, avhengig av stemningen for øyeblikket.⁷⁷ Hvorvidt *Hus i Paris* skal kategoriseres som abstrakt eller nonfigurativt, får være opp til den enkelte betrakter selv å avgjøre. Jeg vil i alle fall slå fast at *Hus i Paris* viser en ny retning inn i et mer assosiasjonspreget maleri, enten det betegnes som abstrakt eller nonfigurativt.

2.2 Det nonfigurative maleriet

I denne andre delen av ”Møte med maleriene” vil jeg ta for meg det helt nonfigurative bildet av Inger Sitter, eller som noen velger å betegne som det forestillingsløse bildet. Fra 1956 ble motivene i Sitters bilder mer og mer erstattet av formale uttrykk. Dette innebar at det som innenfor den figurative tradisjonen hadde vært midler for å oppnå bestemte egenskaper i bildet, nå fikk en egenverdi ved at fargerelasjoner og materialitet i seg selv dannet det egentlige motivet.

Under modernismen på begynnelsen av 1900-tallet ble hva-dimensjonen, dvs. spørsmålet om hva bildet skulle forestille, erstattet av hvordan-dimensjonen som innebar en annen fokusering på selve maleprosessen enn man hadde vært vant til tidligere. Farge og form ble stående i sentrum, og kunstverket skulle ikke lenger hense på noe utenfor seg selv.

Michelet ga i 1957 uttrykk for at utøvelsen av det nonfigurative maleriet nødvendiggjorde god kunnskap om formale maleriske verdier som farger, former og linjer. Han mente maleren

⁷⁶ Hovdenakk 1992, s. 42.

⁷⁷ Reff, Veronica: ”Festspillenes lykkelige valg: Inger Sitter”, *Aftenposten*, 28.05.66.

gjennom en formal objektivisering, som i seg selv var upersonlig, måtte finne frem til sin egen personlige uttrykksmåte. På denne måten ville kunstneren følgelig være helt uavhengig av eventuelle forbilder eller naturen.⁷⁸ Jeg ser det tradisjonelle sammenhengende bildet i oppløsning, hvor fargen bidrar til å skape formen som igjen skaper sitt eget rom. Maleriet ble med modernismen sitt eget motiv, et stykke ny virkelighet i kraft av seg selv og sine egne iboende lover.

Ifølge Sitter og mange med henne innenfor modernismen, har kunstverket til oppgave å være i dialog med betrakteren. Hun gir uttrykk for at betrakteren må tørre å være åpen, og ta innover seg inntrykk som en dialog med det nonfigurative verket kan gi. Dette handler nødvendigvis ikke om å forstå hva kunstneren selv har ment.⁷⁹

Den østerrikske kunsthistorikeren Ernst Kris hadde allerede tidlig på 1900-tallet gitt uttrykk for dette synet om at skapelsen av et kunstverk ikke bare var en individualistisk aktivitet, men også krevde deltakelse fra betrakteren.⁸⁰ Denne argumentasjonen ble videreført av blant andre kunsthistoriker Wolfgang Kemp. Han oppfordret spesielt kunsthistorikere om å legge merke til manglende element i kunstverket. Disse manglende, men likevel viktige elementene, mente han, skulle trigge en spesiell respons hos betrakteren. Ved hjelp av synserfaringen fikk betrakteren selv i oppgave å fullføre det usynlige.⁸¹ Det enkleste er her å tenke seg en ufullstendig tegning, hvor man likevel gjenkjenner figuren ved hjelp av fantasien. Man dikter fortsettelsen av det man ser og fullfører bildet etter sine egne forutsetninger. Dette er en interessant oppfatning, som jeg mener er like aktuell ved betraktningen av renessansemaleriet som av det nonfigurative bildet, selv om det nok er sistnevnte som er bakgrunnen for uttalelsen.

Det ble naturlig nok problematisk for mange her i landet å akseptere utviklingen etter andre verdenskrig fra den moderate abstraheringen av motivet i maleriet til det helt nonfigurative. Dette var i begynnelsen av Inger Sitters kunstneriske løpebane, og må ha hatt betydning for hennes litt nølende overgang i starten fra den figurative uttrykksmåten til det nonfigurative.

Sitter uttalte selv:

⁷⁸ Michelet 1957, s. 56.

⁷⁹ Sitter, Inger: "Kunst og samfunn", *Arbeiderbladet*, 26.03.69.

⁸⁰ D'Alleva 2005, s.109.

⁸¹ *Ibid.*, s. 116.

I USA skulle det være nonfigurativt, og da jeg kom til Paris og oppdaget det samme der, ble jeg veldig betatt, og hadde lyst til å gjøre som de andre. Men jeg måtte gå trinnvis frem, både fysisk og psykisk. Jeg kunne ikke bare kaste meg ut i det. Jeg måtte la form og farge overta litt etter litt.⁸²

Med dette gir hun uttrykk for begeistring for nye malemetoder, men samtidig skinner det igjennom en engstelse for å endre stil, eventuelt skuffe publikum. Følgene ble i alle fall en reflektert endringsprosess fra det figurative maleriet, gjennom det abstrakte eller forenklete og til det nonfigurative formspråket. Vi ser i denne uttalelsen også at hun lot seg inspirere både av europeiske og amerikanske kunstnere. De tidlige forbildene for det abstrakte maleriet er allerede nevnt (jf. Kap. 2.1). Dette var malere som allerede før første verdenskrig hadde beveget seg over til det rent nonfigurative uttrykket i maleriet. Det er også interessant i denne sammenheng å merke seg et annet utsagn av Sitter: ”Abstrakt maleri har så mange muligheter, mens det å male figurativt virker innskrenkende.”⁸³

Sitters malerier skulle vise seg å ta flere retninger. Farge ble til form, abstraksjonen ble lyrisk og det konstruktivistiske måtte etter hvert vike for en spontanistisk ekspresjonisme og til slutt en lys og sommerlig palett. Disse temaene, som jeg mener karakteriserer Sitters bilder på denne tiden, vil danne grunnlaget for problemstillingene i mitt videre møte med maleriene. Til dette vil jeg benytte følgende nonfigurative verk: *Komposisjon i rødt* (1957), *Komposisjon I* (1960-61), *In the picture* (1964) og *Lys* (1967).

⁸² Samtale med Inger Sitter hjemme hos henne på Tjøme, 10.09.08.

⁸³ Ibid.

2.2.1 Farge blir til form



Bilde 4, Inger Sitter, *Komposisjon i rødt*, 1957. Olje på lerret, 129 x 146 cm. Henie Onstad Kunstsenter, Høvik.

I maleriet *Komposisjon i rødt* fra 1957 er en ny sterk fargekombinasjon kommet inn i bildet, denne gang i et liggende format. De tidligere jordfargene er skiftet ut med svart, rødt, og hvitt, mens de blå-lilla valørene er beholdt innenfor en mindre og begrenset del av billedflaten. Det røde har imidlertid fått en sterk og svært dominerende klangbunn. Koloritten synes her å representere noe nytt ved at den utstråler en egen kraft.

Jeg vil i dette kapitlet drøfte *Komposisjon i rødt* i lys av farge, form og komposisjon. Spørsmålet er om fargen i dette bildet har fått en funksjon i seg selv, og om den på noen måte kan sies å utgjøre eller være selve formen?

Før jeg går inn på denne drøftingen, finner jeg det nødvendig å se nærmere på begrepene farge og form. Mørstad beskriver farge som en bevissthetsopplevelse fremkalt av at lyset

treffer øyet. Opplevelsen av farge blir således en ren fysisk reaksjon. På den annen side er måten vi oppfatter farge på, også avhengig av individuelle psykiske betingelser.⁸⁴

Dette skulle bety at fargen gjør inntrykk på oss; at den har evnen til å påvirke følelser i oss. Følelsene vil igjen være avhengig av individuelle forestillinger om hvilke farger som tiltaler oss, hva vi oppfatter som pent eller stygt, eller forstår som harmoniske eller disharmoniske fargesammensetninger. Slike oppfatninger vil også være kulturelt betinget eller ha sammenheng med moter og trender.

Formen er på sin side, i følge Mørstad, kort og godt et komposisjonselement skapt i henhold til kunstnerens intensjoner. Den kan være naturtro eller abstrakt som i *Komposisjon i rødt*. Eller som han uttrykker det: ”I en analyse av formen i et maleri kan man skjelne mellom tegning, volumbehandling og farger.”⁸⁵

Ut i fra dette oppfatter jeg fargen som en del av formen, dvs. at fargens forskjellige egenskaper bidrar til å skape form. Men hvilke egenskaper er det snakk om?

Allerede i tittelen forstår vi at *Komposisjon i rødt* er en komposisjon som betoner kunstverket som en egen realitet og ikke viser til en observerbar virkelighet. Maleriet må følgelig kunne beskrives som et radikalt brudd med figurasjonen. Dette er nytt sammenlignet med Inger Sitters tidligere omtalte malerier, men også betegnende for tiden. Tittelen skulle ikke være fortellende. Bildene skulle primært være visuelle opplevelser, hvis bevegelser eller spenninger var basert på formale egenskaper som form og farge.⁸⁶

I betraktningen av *Komposisjon i rødt* er det to iøynefallende firkanter som danner sentrum i bildet. Den ene er hvit, delvis påført rosa og lilla valører som går igjen i bildets høyre side, mens den andre er heldekkende sort. Disse to figurene blir det første blikkfanget før oppmerksomheten fanges av den røde koloritten bestående av uregelmessige rektangler som fyller billedflaten. Overgangen mellom dem er mer eller mindre diffus. Samlet utgjør de en symfoni fra de høyrøde tonene mot de varme gul-oransje så vel som mot de kjøligere rosa-lilla flatene. Spillet mellom de varme og kalde kulørene skaper bevegelse i planet hvor de kjølige fargene trer tilbake og skyver de varme røde frem i billedflaten.

Det kan her være verdt å minne om Revold-skolen, hvor det grunnleggende i hans undervisning var at maleriets eget medium, dvs. fargen selv, kunne være form- og

⁸⁴ Mørstad 2007, s. 82.

⁸⁵ Ibid., s. 97.

⁸⁶ Brun: ”Etterkrigstid”, Berg (red.), 2000, s. 242.

romskapende. I følge Nergaard var det mange som opplevde det som en åpenbaring når de fikk demonstrert hvordan rommet trådte frem i billedflaten ved hjelp av fargetreklanger (som rødt, blått og gult) uten den perspektiviske tegningen.⁸⁷

I *Komposisjon i rødt* er det nettopp innspillet av blått og gult i den røde koloritten som forårsaker romfølelsen. Jo mer blått i det røde, jo kaldere og mer tilbaketrukket blir flaten. Tilførsel av gult i det røde øker fargens temperatur, og bidrar følgelig til forskyvning frem i billedflaten.

De to firkantene i midten danner imidlertid et kraftig brudd med den sterke røde koloritten. Som isolerte enheter i sentrum kan de oppfattes som forstyrrende element til helheten i maleriet. Årsaken til denne forstyrrelsen er at den sorte firkanten blir skjøvet frem av den nærliggende kalde hvite som på sin side synes å være fjern i forhold til rødfargen. Lar man imidlertid blikket gli fra det sorte til de røde fargefeltene, oppstår konflikten pga. illusjonen om at det sorte ligger bakenfor de varme røde feltene. Dette forteller oss at konteksten, i dette tilfellet nabofargene, er helt avgjørende for hvorvidt fargene oppfattes som varme eller kalde. Den hvite og den svarte firkanten oppfattes følgelig som figur, men også som bakgrunn. Denne vekslingen mellom oppfatningen av figur eller bakgrunn er et sentralt tema for Pariserskolens abstrakte maleri. I *Komposisjon i rødt* blir vi stilt overfor dette dilemmaet fordi de to firkantene i sentrum både skal kommunisere med hverandre og med omgivelsene. Fargens funksjon blir i denne sammenheng å formidle en forståelse av avstand som bestemmes av omgivelsene den inngår i.

Michelet skrev allerede året før at fargen nå hadde kommet inn i Sitters maleri på en ny måte. Den hadde fått større funksjon, blusset opp varmt og rikt, og bidro til klare bevegelser i billedplanet. Dette som kontrast til hennes tidligere arbeider med valører hvor hennes styrke spesielt lå i behandlingen av gråtoner. Han fremhevet spesielt *Komposisjon i rødt* pga. den romlige spenningen som ligger i rødfargens variasjoner mellom de kalde og varme tonene.⁸⁸

Vi er igjen tilbake i Jacobsens teorier om fargens funksjon som dynamisk virkemiddel for å skape bevegelse og liv i billedflaten. Samtidig kan man undres over hvorfor Sitter valgte denne stramme komposisjonen dersom fargeflatene hadde til hensikt å fungere som blikkfang og bevegelige former? For det er ingen tvil om at *Komposisjon i rødt* er mer regulert og strengt beregnende sammenlignet med tidligere verk. Til tross for en streng formal

⁸⁷ Nergaard: "Mellomkrigstiden", Berg (red.), 2000, s. 141.

⁸⁸ Michelet, Johan Fredrik: "Mot nye former", *Verdens Gang*, 07.02.56.

oppbygging er fargene likevel mer løsrevet og flere steder dratt utover til nærliggende felt. Måten malingen er påført, demper dermed noe av den stramme linjeføringen.

Danbolt mener Sitter med dette maleriet har tatt i bruk puslespillkomposisjonen.⁸⁹ Med puslespill forstår jeg brikker som passer nøyaktig inntil hverandre innenfor en sluttet ramme. Formen på brikkene må i så tilfelle utgjøres av fargen.

Jeg ønsker å dvele litt ved Danbolts uttalelse om puslespillformen i *Komposisjon i rødt*, ved å trekke sammenligninger med noen av Sitters samtidige som også har fått betegnelsen puslespill om sine malerier.

I følge kunsthistoriker Haaken A. Christensen, skiller maleren Serge Poliakoff seg ut fordi han gikk i bresjen for den type maleri som gir assosiasjoner til puslespillet. Han var av russisk opprinnelse, men slo seg ned i Paris i 1923, bare 23 år gammel. Sterkt influert av Kandinskij, sies det at han hadde stor innflytelse på kunstdebatten i Norge etter andre verdenskrig, og var en god støttespiller for tilhengerne av det nonfigurative maleriet.⁹⁰ Mange skal ha forsøkt å etterligne hans malerier, uten at de tilnærmedesvis har maktet å oppnå det sakrale som bildene hans utstråler.⁹¹

Uten å kalle *Komposisjon i rødt* for etterligning, føres tankene mine umiddelbart til verk av Poliakoff. Som eksempel kan nevnes *Composition* (Fig. 7) fra 1956. Formatet er svakt



Fig. 7

liggende. Den dominerende koloritten består av valører i grønt, bortsett fra to kantede figurer i sentrum av bildet som er henholdsvis gul og sort. Disse to markerte figurene, en lys og en mørk, er plassert akkurat på samme måte som i Sitters maleri. Hele billedflaten er for øvrig dekket av fire- og flerkantede figurer som passer inn i hverandre som et puslespill. Riktignok er disse figurene rundere

eller mykere i formen enn fargeflatene i *Komposisjon i rødt*, og utgjør dermed en horisontal bølgende bevegelse.

Likheten består både i det komposisjonelle med de to autonome figurene i sentrum, og i de monokrome transparente fargefeltene som går utover rammen. Ulikheten ligger samtidig i

⁸⁹ Danbolt 2001, s. 326.

⁹⁰ Christensen 1997, s. 8.

⁹¹ Ibid., s. 13.

samspeilet mellom de to sentrale figurene. Poliakovs valg av varm gul ved siden av svart får motsatt effekt av Sitters kalde hvite inntil den svarte firkanten. Den gule fargen har større lyskraft enn både grønt og svart, og får dermed et fremspring i flaten, dvs. en bevegelse i motsatt retning av den kalde hvite firkanten i Sitters bilde. Dette er igjen en demonstrasjon på at konteksten har en avgjørende betydning for opplevelsen av fargenes ”temperatur”.

I et annet maleri av Poliakov med samme tittel, *Composition* (Fig. 8), men denne gangen fra 1957, samme år som *Komposisjon i rødt* ble malt, finner vi at noe av den samme metoden er benyttet. Fargefeltene har imidlertid blitt mer oppløste og ulike i størrelse, og det er ikke lenger så tydelige grenser mellom feltene. Maleriet er dermed ikke like puslespill-preget som *Composition* fra året før. Bildet er i høydeformat, og gir inntrykk av en oppadstigende bevegelse. Det som gjør at også dette maleriet minner om *Komposisjon i rødt* og *Composition* fra 1956 er igjen sentrum i bildet som karakteriseres av en lys (gul) og en sort trapeslignende figur. Kontrasten mellom den lyse og mørke fargen i sentrum, i tillegg til samspeilet med omkringliggende farge, utgjør en bevegelig form både i billedflaten og i det illusoriske rommet.



Fig. 8

Den kompositoriske likheten mellom disse tre maleriene av Sitter og Poliakov handler om struktur og oppbygging, samt fargens funksjon som illudering av rom. Men kan man egentlig snakke om puslespill når opplevelsen er bevegelige former og illusoriske rom? Jeg velger å la spørsmålet stå ubesvart ved å se på flere eksempler i tiden hvor jeg stiller spørsmål om fargens egenskaper.

Trøndermaleren Lars Johan Tiller, som i løpet av perioden 1955-61 utviklet et geometrisk nonfigurativt formspråk,⁹² kan være aktuelt å nevne i denne forbindelse. Hans bilder på denne tiden karakteriseres av fargefelt, firkanter eller mangekanter, plassert inntil hverandre slik at man aner en romlig problematisering. Det sies at han beundret den hollandske maleren Piet Mondrian, som blant annet var opptatt av kubismen og regnes som en av de mest betydningsfulle personene for utviklingen av abstrakt kunst.⁹³ Mondrian er kjent blant annet for sin eliminering av buede linjer til fordel for en karakteristisk vertikal og horisontal rett linjeføring i maleriet.

⁹² Gjelsvik 2003, s. 135.

⁹³ Chilvers 2003, s. 396.

Studerer vi Tillers maleri *Oker og svart* (Fig. 9) fra 1959, ser vi heller ingen buede linjer. Som nonfigurativt verk ligger fargefeltene tett inntil hverandre som et lappeteppe, utformet på



Fig. 9

bakgrunn av tilsynelatende linjerte vertikale og horisontale linjer. Så langt ser vi den samme tendensen i *Komposisjon i rødt*, selv om de vertikale linjene i sistnevnte er mest dominerende.

Koloritten i *Oker og svart* er mørk og kan synes noe dyster med sine svarte, grå og gråbrune valører kombinert med grå-lilla og kontrastert mot en lysere

brun og oransje farge. I denne svarte konteksten virker oransje nær og lilla tilsvarende fjern. Disse komplementærfargene skaper med sine motsetningsforhold til hverandre en økt intensitet og igjen en fremheving av fargene som viktige bidrag til formen.

Noe av den samme harmonien eller intensiteten kan vi finne i Irma Salo Jægers malerier. Blant bildene hennes kan nevnes *Lyst og mørkt* (Fig. 10) fra 1962 hvor paletten slett ikke er ulik paletten til *Oker og svart*. Formatet er nesten kvadratisk, og motivet består hovedsakelig av fargede firkanter i varierende størrelser. Koloritten er varme rød- og gulbrune nyanser med noen få kontrasterende lilla og sorte felt hvor fargene i seg selv danner grensene mellom dem. Samtidig gir de inntrykk av en slags transparens og overlappning av fargefelt. Som i *Komposisjon i rødt* har vi her å gjøre med få fargers spill til tross for svært forskjellig palett.



Fig. 10

Jeg finner det interessant å trekke frem disse to bildene av Tiller og Salo Jæger fordi den sorte fargen bidrar til noe av den samme effekten som i *Komposisjon i rødt* samt i de tidligere omtalte komposisjoner av Poliakoff. Denne effekten forårsakes av plasseringen mellom varme og kalde fargetoner som på den ene siden bidrar til romlige effekter og på den andre siden gir oss informasjon om det todimensjonale. Karakteristisk for disse bildene er de kulørte rettvinklede feltene som gir inntrykk av å flyte omkring i en atmosfære uten bakgrunn.

Og det er de rettvinklede fargefeltene, som vi ser både i *Oker og svart*, i *Lyst og mørkt* foruten i *Komposisjon i rødt*, som gir meg videre assosiasjoner til ”hard edge” med sine rette linjer og strenge geometriske former. Denne malemåten, som ble utviklet i USA på slutten av 1950-

tallet, fremkom på bakgrunn av det såkalte fargefeltmaleriet hvor fargeflatene ble skilt fra hverandre med skarpe linjer og kanter. De maleriske problemstillingene besto her av optiske illusjoner, komplementærfarger og fargeflyt.⁹⁴

Tydelige eksempler på ”hard edge” har Gunnar S. Gundersen vist oss gjennom sine mange



Fig. 11

malerier. I bildet med tittelen *Maleri* (Fig. 11) fra 1958 fremstår formen med en totalitær og enda skarpere kantethet enn vi har sett i de omtalte maleriene så langt. Hver fargeflate består av rene heldekkende farger, hovedsakelig i fargene rødt og lilla, ispedd sort, hvitt, gult og lys brun. Fargene er strengt adskilt fra

hverandre ved hjelp av tilsynelatende linjerte linjer og rette vinkler. Det skapes dermed en illusorisk konflikt mellom komplementærfargene lilla og gult i en kontekst hvor fargene varierer temperatur alt etter hvor man fester blikket. Dette kjenner vi igjen både fra *Komposisjon i rødt* og de øvrige omtalte bildene.

En eventuell illusjon av overlapping kan i *Maleri* gi inntrykk av å ha endret fargene totalt. Ulikt Gundersens bilde, er det i *Komposisjon i rødt* selve fargen fra et felt som flyter over i et annet, som illuderer overlapping, og dermed skaper en mer transparent effekt. Avgrensningen mellom fargene i *Komposisjon i rødt* får dermed et litt mer ”frynsete” utseende enkelte steder sammenlignet med *Maleri*. Ved siden av Gundersens bilde kan formene i Sitters maleri betegnes som myke.

I forbindelse med likheter og tendenser i et større tidsperspektiv, finner jeg det også interessant å belyse maleriet *Hete* (Fig. 12) av Gunnvor Advocaat fra 1982. Jeg tillater meg å beskrive *Hete* som en fantasi over Sitters *Komposisjon i rødt*. Maleriet er utført i rød-oransje toner, samt i sort og mørk brun som dominerer sentrum. Bildet bærer hovedsakelig preg av en litt løsere penselføring. Fargene er delt inn i felt, som i de tidligere omtalte verk, selv om disse ikke alltid har så tydelig markerte grenser. Noen få tynne svarte linjer (rette og buede) ligger som et øvre lag, delvis for å markere feltene tydeligere og delvis som for å fremheve seg selv ved at de overskjærer fargefeltene.



Fig. 12

⁹⁴ Mørstad 2007, s. 119.

Til tross for at koloritten generelt sett er varm, som tittelen *Hete* også uttrykker, opplever vi bevegelse i billedflaten. Dette er igjen en bekreftelse på at konteksten er avgjørende for i hvilken grad fargene oppleves varmere eller kaldere.

I lys av de sammenligninger som er gjort til nå, synes Sitters *Komposisjon i rødt* å representere en tendens i tiden hvor fargen med sine mange virkemidler utgjorde formen. Formen synes på den ene side å være konstruert, noe puslespill-assosiasjonene bærer bud om. På den annen side er formen eksperimenterende ved hjelp av fargenes valører og ”temperatur”. Går vi tilbake til Heiberg og en eventuell påvirkning fra Matisse, skriver Marit Werenskiold:

Formenes og fargenes spill hadde fått en egenverdi som tillot kunstneren å forenkle eller omforme naturinntrykk på en subjektiv måte. Dette avvik fra synsbildet var mer et resultat av en analyserende, reflekterende holdning enn av en emosjonell impuls.⁹⁵

Denne uttalelsen styrker inntrykket av en konstruktivistisk beregning hvor fargen bevisst har blitt benyttet til å skape formen.

Med *Komposisjon i rødt* og de andre verkene som er nevnt i drøftingen, har jeg forsøkt å vise hvordan fargens egenskaper som ”temperaturmåler” kan ha bidratt til selve formen i bildene. Det dreier seg om former som har beveget seg i billedplanet og følgelig skapt rom. Fargen har på denne måten fått en funksjon, og synes å stemme overens med Jacobsens uttalelse:

Jeg prøver ved Hjælp af Farve at give Form – se Formen i Farven – og at komponere et Billede baade i Fladen og i Rummet. Farven holdes i Plan og Form og Linier arbejder ind i Rummet.”⁹⁶

Jeg finner også støtte i denne oppfatningen i følgende uttalelse av Jæger: ”Formen er fargenes kropp, fargen er formens sjel.”⁹⁷ Det er dermed fristende å konkludere med at fargeflatene, med sin synlige eksistens på lerretet, er ett med formen. Om man ikke kan påstå at fargen har blitt til form, utgjør den i alle fall et viktig, (eventuelt et nødvendig) element i formen.

⁹⁵ Werenskiold 1972, s. 75.

⁹⁶ Hobolt: ”At opdage en verden – noter om Georg Jacobsen”, Behrndt (red.), 1988, s. 12.

⁹⁷ Ibid.

2.2.2 Lyrisk abstrakt



Bilde 5, Inger Sitter, *Komposisjon 1*, 1960-61. Olje på lerret, 100 x 130 cm. Henie Onstad kunstsenter, Høvik.

Flere har betegnet Sitters bilder som naturinspirerte lyriske abstraksjoner. Jeg har derfor valgt å ta opp dette temaet ved hjelp av en analyse og drøfting av maleriet *Komposisjon 1* fra 1961. Målet mitt er å forsøke å klargjøre om, og på hvilket grunnlag, vi eventuelt kan oppleve naturens gjenspeiling i maleriet? Og hva kreves i så tilfelle av betrakteren? Andre malerier, som har blitt kategorisert innenfor gruppen ”lyrisk abstrakt”, vil bli trukket inn i drøftingen for å få frem mangfoldet og plassere *Komposisjon 1* i et større perspektiv.

På leting etter betydningen av begrepet ”lyrisk abstraksjon”, finner jeg at det oppsto i Paris like etter andre verdenskrig, og muligens har sin bakgrunn i den analytiske kubismens⁹⁸ oppløsning av den synlige virkelighet.⁹⁹ Hvorvidt dette betyr at den lyriske abstraksjonen også fremstilles som forestillingsløst synes uklart, og på grunn av denne uklarheten har jeg

⁹⁸ Mørstad 2007 s. 159: En av Kubismens to hovedfaser, fra ca. 1910-1912, hvor det gjengitte motivet blir fragmentert nesten til det ugjenkjennelige.

⁹⁹ Anker 1987, s.44.

valgt å omtale *Komposisjon 1* under kap. 2.2 ”Det nonfigurative maleriet”. Ifølge Ole Henrik Moe viser den lyriske abstraksjonen som regel til noe som for eksempel natur eller landskap, hvor hav, svaberg, skyer, sol, etc. er det forestillende objektet.¹⁰⁰ Med denne uttalelsen bekrefter Moe at det ikke bare er naturen som er utgangspunktet for den lyriske abstraksjonen. At abstraksjonen er lyrisk, gir oss i alle fall informasjon om at dette handler om stemninger og følelser.

En av de sentrale skikkelsene innenfor denne retningen like etter andre verdenskrig var den franske maleren og skulptøren Roger Bissière. Han uttalte i 1960 følgende:

For meg gjelder ikke et bilde som ikke har en menneskelig verdi, som ikke antyder noe eller ikke gjenspeiler den verden jeg lever i. Landskapet som omgir meg eller himmelen under hvilken jeg utvikler meg, lyset om kvelden eller om morgenen, alt dette søker jeg sant nok ikke å imitere, men jeg transponerer det ubevisst og lar det gjenoppstå i alt jeg gjør.¹⁰¹

En ubevisst transponering skulle tilsi at bildet ikke lenger er konstruert, slik som de tidligere omtalte maleriene av Sitter, men basert på en friere bruk av kunstmidlene.

Bissières uttalelse tolker jeg dessuten slik at det lyrisk abstrakte bildet ikke nødvendigvis gjenspeiler naturen, men også er basert på stemninger ut fra kunstnerens eget psykiske nærvær. Kunstneren har gjennom den kreative prosessen gitt uttrykk for sine følelser og sinnsstemninger. Følgelig er det kan hende ikke det egentlige landskapet som nedfeller seg i maleriet, men heller kunstnerens eget indre landskap?

Danbolt har likevel, i forbindelse med sin beskrivelse av den lyriske abstraksjonen, gitt uttrykk for at han i Sitters maleri, *Komposisjon 1* fra 1961, ser store avrundede svabergformer.¹⁰² Hvordan skal vi forstå dette?

Betraktningen av *Komposisjon 1* er som å lese i en åpen bok som er slått opp over hele lerretet. To rektangler i høydeformat inntil hverandre, det ene litt bredere enn det andre, utgjør sidene i boken. Man aner dessuten noe bak disse; en bakgrunn dannes blant annet av en mørkere stripe i grå-blått som kommer ovenfra og følger høyre side nedover i en tynn stripe. Den mørke valøren går også igjen i maleriets venstre nedre kant. For øvrig er disse rektanglene omgitt av en noe lysere grå-blå nyanse. I konkret forstand gir bildet inntrykk av malte ark som flyter oppå og ved siden av hverandre. Dybde- og flatekjennetegn går hånd i hånd, og bidrar til en forvirrende resepsjon.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Danbolt 2007, s. 18.

Til tross for dette er det en slags orden i komposisjonen, om enn ikke som i *Komposisjon i rødt*. De vertikale og horisontale linjene er, som i *Komposisjon i rødt*, tydeliggjort ved hjelp av kontraster, uten å være markert med streker. Den formale oppbygningen har likevel noen uklare grenseoverganger mellom feltene på samme måte som *Komposisjon i rødt*, men *Komposisjon I* oppleves umiddelbart noe friere i formen. En stram struktur er tydeligst i ytterkantene, mens det innenfor disse har en løsere karakter. Venstre billedflate mot sentrum er noe mørkere og mer urolig enn maleriets høyre side. En svak antydning av felt inni feltet gjør seg også gjeldende her.

Malingen er lagt på i flere lag hvor både bruk av spatel og fortykning av malingen har latt de underliggende lag få trenge igjennom. Noen få steder kommer strukturen i lerretet til syne. Enda tydeligere, enn i tidligere omtalte verk, gir denne transparente malemåten i *Komposisjon I* et slørlett inntrykk.

Den kalde koloritten og måten den er påført lerretet på kan ubetinget gi assosiasjoner til sjøsprøyt. Opplevelsen av lys og skygge kan videre gi fantasien innspill om disig himmel og frådende hav som kulisser til svaberg. Midt i den vare kalde koloritten antydes spredte forsøk med en varmere nyanse av lys grå-brunt. Er det fornemmelsen av sollys som prøver å trenge igjennom? Eller er det en måte å tilføre en varmere stemning til et bilde som for øvrig er holdt i kalde lyse farger?

Blant andre Randi Nygaard Lium, fremhever at Sitters bilder med svaberg og fjellformasjoner er åpne for fortolkningsmuligheter fra mange ulike vinklinger.¹⁰³ Tittelen, *Komposisjon I*, gir ingen verbale hint til betrakteren om hva opplevelsen skal bestå i. Betrakteren har fritt spillerom for egne assosiasjoner og eventuelle stemningsfulle opplevelser. Maleriets linjeføringer utgjør samtidig et forvirrende element som ikke gjør det uproblematisk å gå inn i et tenkt landskap.

I forbindelse med sin beskrivelse av den lyriske abstraksjonen, har Danbolt gitt uttrykk for at mange av Sitters verk ligger i spenningsfeltet mellom det abstrakte og det refererende.¹⁰⁴ Er dette også å forstå slik at det lyriske abstrakte bildet ikke bare er gjenkjennelig landskap, men også noe annet, eventuelt kunstmidlenes spill på overflaten som skaper stemninger som igjen både egger og forvirrer oss?

¹⁰³ Lium 2002, s. 7.

¹⁰⁴ Danbolt 2007, s. 17.

At Sitter lot seg inspirere av naturen og spesielt svaberg og stein, er allment kjent. Spørsmålet er om slike beskrivelser fra Sitter selv, er det som gjør at vi (eller Danbolt) ser nettopp disse formene i *Komposisjon 1*? Kanskje er det heller ikke bare formen, men fargene, de helt lyse grå-blå tonene med antydninger i en varmere brunlig glød, som forsterker inntrykket av naturens medvirkning. Ser vi virkelig svaberg, hav og ullent skydekke?

I 1957, noen år før *Komposisjon 1* ble malt, kunne man lese i kritikk av ”Terningens” utstilling i Galleri KB at naturelementene i Inger Sitters malerier var så vanskelig tilgjengelige at de fleste ville kalle bildene for nonfigurative.¹⁰⁵ Nonfigurative bilder ble sidestilt med vanskelig tilgjengelighet.

Om naturen kunne være vanskelig å gjenkjenne i *Komposisjon 1*, var det likevel flere kritikere og blant dem Ole Lind som tidlig fant gleden i å sammenligne Sitters og Ruhmors malerier. Mens sistnevnte, som kom fra det steile Vestlandet, hadde et ekspressivt og til tider eksplosivt kunstuttrykk, utgjorde Sitters malerier nennsomme og følsomme uttrykk, i følge forfatteren.

Bildene hennes ble koblet til Trøndelags slakke elfefar og brede daler med den begrunnelse at de var av en kjøligere karakter. Det ble til og med hevdet at hun gjennom sine billeduttrykk, var i stand til å gjøre et flyangrep om til et dryss av kornnek.¹⁰⁶ Med denne uttalelsen synes Lind ikke å være i tvil om naturinspirasjoner som grunnlag for utformingen.

For å prøve ut disse uttalelsene, vil jeg først belyse et av Rumohrs malerier fra 1957 også med tittelen *Komposisjon* (Fig. 13). Det sies at han i 1949 fikk antatt et maleri til høstutstillingen, men at juryen ikke var fornøyd med tittelen.¹⁰⁷ Etter dette ser det ut til at han, som så mange andre kunstnere, tok i bruk denne anonyme tittelen på de fleste bildene sine, i alle fall på 1950-tallet. Selv ga han uttrykk for at han ikke ville titulere bildene sine av frykt for å forstyrre betrakterens opplevelser. Om dette har vært hensikten også med Sitters ”komposisjoner”, kan vi anta uten at antagelsen lar seg bekrefte. I alle fall var det en oppfatning han delte med mange andre kunstnere på den tiden.



Fig. 13

¹⁰⁵ Amie: ”Terning med gevinst”, *Aftenposten*, 10.11.57.

¹⁰⁶ Lind, Ole: ”På grensen da og nu. Inger Sitters utstilling”, *Sandefjords Blad*, 11.03.60

¹⁰⁷ Askeland 2000, s.54.

Rumohrs *Komposisjon* har riktignok i likhet med Sitters *Komposisjon I* sprunget ut fra en kjølig palett. Forskjellen er likevel stor. I førstnevnte synes fargene påført med kraft og høyt tempo hvor klare blå og lilla valører kombinert med svart danner hovedinntrykket.¹⁰⁸

Strøkene er påført i et bredt oppadstigende mønster som dekker nesten hele billedflaten. Det omkringliggende har en lysere og varmere koloritt, og gir inntrykk av å danne bakgrunnen. Rumohr har talt med form og farge og har tydeligvis overlatt til betrakteren å skape sine egne opplevelser. Således er kunstverket ikke bare en individualistisk aktivitet styrt av kunstneren alene, men noe som krever deltakelse av både kunstner og betrakter.

Mange av Rumohrs senere bilder har gjort det lettere for oss, gjennom tituleringen, å tolke hans bilder som abstraksjoner utgått fra naturen. Forflytter vi oss frem til 1967 og maleriet *Vestlandsfjell* (Fig. 14), er vi ikke lenger i tvil om naturgrunnlaget. Tittelen bekrefter at vi her har å gjøre med Vestlandets natur som inspirasjonskilde.

Dessuten gjenspeiler både bildets høydeformat og vertikale former de stupbratte fjellene i denne landsdelen.

Helhetsinntrykket fargemessig sett virker karrig med grått og hvitt supplert med blått og en grå-grønn variant.

Penselføringen virker brå og aggressiv som om malingen er påført direkte og impulsivt.

Plassert ved siden av Sitters *Komposisjon I*, kan man i alle fall gi Ole Lind rett i at det eksplosive og ekspresjonistiske i Rumohrs verk blir spesielt tydelig. Førstnevnte får et mer vart og forsiktig preg som om malingen er påført med større omtanke og presisjon.



Fig. 14

Flere av Jacob Weidemanns malerier har også sin naturlige plass innenfor temaet lyrisk abstraksjon. Han ble regnet som frontfigur for den nye generasjonen av norske billedkunstnere etter 1945, og hadde til felles med Sitter et ønske om å markere en motsetning til den norske tradisjonen.¹⁰⁹ Han hadde vært innom både kubismen og konstruktivismen, og var som flere på den tiden, opptatt av å utforske tendensene i malerkunsten. Gjennom disse prosessene skapte han en rekke betydelige verk. Mot slutten av 1950-tallet skal han også ha tatt opp elementer fra Pariser-skolen, som hadde sitt særpreg i den formorienterte maleriske praksisen, samt fra Cobra med sin fabulerende ekspresjonisme. Disse skal ha vært

¹⁰⁸ Egentlig en fargesammensetning som minner om *Hus i Paris*.

¹⁰⁹ Brun: "Etterkrigstid", Berg (red.), 2000, s. 245.

inspirasjonskilder i Weidemanns eksperimenteringer for å komme frem til sitt helt spesielle billeduttrykk.¹¹⁰

Mange av Weidemanns bilder preges av en transparent fargeflyt og fri penselføring, men som gjennom tituleringen ofte viser til en abstrahert naturopplevelse. Et eksempel på dette er *Blå skygger* (Fig. 15) fra 1964. Vi kan her slå fast at betrakteren blir vist vei inn i en opplevelse som speiler kunstnerens utgangspunkt.

Blå skygger har stort format (130 x 220 cm), og man finner ingen markerte rammer eller figur inni figuren som i *Komposisjon 1*. Det er som et virvar i hele billedflaten av urolige



Fig. 15

fargemasser. Koloritten er hovedsakelig blå og rød. I samspill med hvitt er fargene blandet med en ekspressiv penselføring på lerretet til nye fargetoner (som lilla og rosa) og nye valører. Tittelen gir oss assosiasjoner til landskap, men det er åpenbart et sterkt abstrahert landskap. Vi kan assosiere lys og

skygge i maleriet, som for øvrig synes totalt blottet for geometri eller konstruksjonstenkning, noe som fortsatt preger *Komposisjon 1*, om enn i mindre grad enn tidligere.

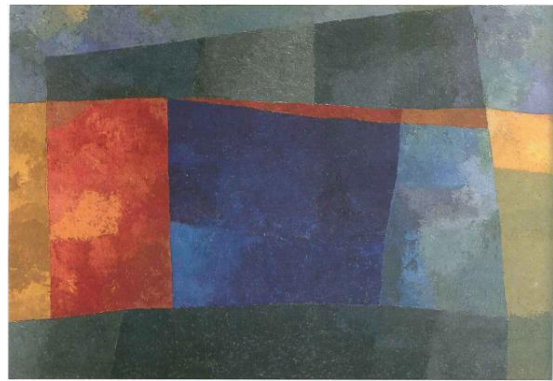
Forskjellen på disse to maleriske verk av Weidemann og Sitter kan synes større enn utgangspunktet skulle tilsi. Sitters maleri kan i første omgang oppfattes som uavhengig av konstruksjoner og beregninger. Plassert ved siden av Weidemanns bilde, endres imidlertid denne oppfatningen på samme måte som ved siden av Rumohrs malerier. Ulikt disse to mannlige kunstneres bilder kan man oppfatte innholdet i *Komposisjon 1* som plassert innenfor strukturerte rammer. Tolker man naturopplevelsen inn i *Komposisjon 1*, blir tendensen eller tidsuttrykket imidlertid ganske likt i disse verkene.

Et enda mer ulikt uttrykk kan man kanskje finne i Irma Salo Jægers malerier fra første halvdel av 1960-årene. Ett av disse bildene er *Acapulco* (Fig. 16) fra 1961 også i stort format (186 x 216 cm).

Acapulco er bygd opp av kantede felt i svært ulike størrelser sentrert rundt et tydelig midtpunkt. Dette midtpunktet gir oss igjen assosiasjoner til Poliakoffs malerier og Sitters *Komposisjon i rødt*, som tidligere omtalt. Vi ser i *Acapulco* en konstruktivistisk tendens,

¹¹⁰ Liium 1998, s. 61.

strengere enn i Weidemanns og Sitters bilder på denne tiden. Det er dessuten vanskeligere å finne naturnære eller organiske elementer i maleriet sammenlignet med de bildene som til nå er nevnt. Jeg finner det derfor interessant at Dæhlin kaller dette og andre malerier av Salo Jæger for tidstypiske uttrykk for det naturlyriske. Han plasserer også bildene hennes innenfor den fransk-inspirerte nonfigurasjonen.¹¹¹



I motsetning til Sitters *Komposisjon I* viser *Acapulco* en større kraft og energi ved at fargene utgjør kontraster innenfor rammen, og ikke slik vi har sett tidligere at fargene bygde mer på naboskap til hverandre. Salo Jæger selv skal ha uttrykt følgende:

Tidligere har jeg holdt meg til et naboskap i former og farger, men nå har jeg fått frem nye forhold mellom dem, og bildene uttrykker så vel den personlige som den faglige utviklingen.¹¹²

Vi får med denne uttalelsen ikke vite så mye mer om Salo Jægers opplevelser, men kan likevel lage oss våre egne tolkninger på bakgrunn av fantasier om kunstnerens erfaringer eller intensjoner.

Jeg har med denne gjennomgangen påvist at motivet i det lyrisk abstrakte bildet er en oppløsning av den synlige virkelighet til det nesten eller helt ugjenkjennelige. Grunnet for opplevelsen av naturens gjenspeiling i maleriet har jeg videre, med de eksemplene som er nevnt, vist kan variere. At tittelen kan være en hjelp til å fortelle oss noe om innholdet og sette vår fantasi i gang, er ubestridelig.

Når bildet tituleres med ”komposisjon”, kan det se ut til at man støtter sine tolkninger på det man vet om kunstnerens interesser eller bestrebelser. Dette synes å samsvare med Danbolts utsagn om at han så de avrundede svabergformene i *Komposisjon I*. Det er her fristende å komme inn på resepsjonspsykologien som støtter ideen om at betrakteren aktivt fullfører kunstverket.

Kunsthistorikeren og psykoanalytikeren Ernst Kris fremsatte teorien om at kreativitet og kunstnerisk erfaring har stor betydning for hvor mottakelige vi er som betrakere.¹¹³ En slik

¹¹¹ Dæhlin 2002, s. 22.

¹¹² Ibid., s. 25.

¹¹³ D’Alleva 2005, s. 109.

teori kan muligens forklare argumentasjonen om at det abstrakte maleriet var for vanskelig tilgjengelig. Eller var det forventningene til hva bildet skulle forestille som ikke ble oppfylt? Jeg velger å tro at den lyriske abstraksjonen som hadde sitt gjennombrudd i Norge først på 1950-tallet, måtte modnes blant kritikere og publikum generelt. Til i dag har vi tilegnet oss erfaring med både den abstrakte og nonfigurative kunstens mange uttrykksformer, og er følgelig mer mottakelig og positivt innstilt.

Til tross for stort mangfold og motstridende synspunkter innen kunsthvet i Vest-Europa kan det se ut til at den lyriske abstraksjonen ble en dominerende tendens i maleriet utover på 1950- og -60-tallet. Jeg har her kun presentert noen få eksempler på denne tendensen. Ved å stille Rumohrs *Komposisjon* og *Vestlandsfjell*, Weidemanns *Blå skygger* og Salo Jægers *Acapulco* opp mot Sitters *Komposisjon I*, har hensikten vært å vise et lite utvalg innenfor det lyrisk abstrakte maleriet.

Analysen av *Komposisjon I* og sammenligningen med de ulike verk, bringer meg til følgende konklusjon: Det lyrisk abstrakte maleriet kan, som uttrykk for kunstnerens indre opplevelser, bli stående både som et rent nonfigurativt verk og som en henvisning til naturen. Betrakteren vil i begge tilfeller oppleve visse stemninger, enten som følge av assosiasjoner til naturelementer eller pga. kombinasjonen av de konkrete maleriske elementene.

Sitter har selv sagt at man må ha ærbødighet for naturen, men at den i maleriet får en filosofisk dimensjon.¹¹⁴ Følgelig må vi akseptere at vi aldri vil finne en imitering av naturen i det lyrisk abstrakte maleriet.

¹¹⁴ Samtale med Inger Sitter hjemme hos henne på Tjøme, 10.09.08.

2.2.3 En ny spontanitet



Bilde 6, Inger Sitter, *In the picture*, 1964. Akryl og collage, 97x130 cm. Museet for samtidskunst, Oslo.

Jeg vil i dette kapitlet ta for meg et nytt uttrykk av Sitter som hun praktiserte mest i perioden fra 1961 til 1964. Det nye uttrykket kan sammenfattes som collage. Jeg forholder meg da til collage som, i følge Mørstad, er et bilde som består av opplimte materialfragmenter i et lavt relieff kombinert med oljefarger og blyant.¹¹⁵

Bildet jeg har valgt, er *In the picture* fra 1964 hvor vi er vitne til en ny og tilsynelatende ustrukturert stil hos Sitter. Ved første øyekast blir man slått av en dristighet og ny spontanitet som kommer til uttrykk over hele lerretet. Grove brede penselføringer virker kaotisk over krøllete avispapir og et tøyestykke som til sammen bidrar til stor dynamikk i billedflaten. Synlige sømmer i stoffet gir assosiasjoner til et gammelt skjørt. Avispapiret er bare delvis lesbart, og der malingen ikke skjuler det helt, ser vi at teksten både er på fransk og engelsk.

¹¹⁵ Mørstad 2007, s. 59.

Den forteller om teater, opera og ballett, foruten nyheter og kommentarer til kunst og kultur. Tittelen *In the picture* er også overskriften til en spalte.

Pigmentene kombinert med materialer fra en annen virkelighet (klær og aviser), fjernt fra det man tradisjonelt assosierte med maleri, ble ”høylydt” kommentert av kritikerne. I Dagbladet kunne man lese at Sitter nå hadde tatt i bruk papirbiter i stedet for farger, og at papirbitene i seg selv hadde mange muligheter som billedskapende elementer.¹¹⁶ Dette var uten tvil et brudd med gamle konvensjoner om hva et maleri skulle være.

Og det er nettopp dette forholdet mellom kunst og virkelighet som gjør at jeg finner det interessant å fokusere på *In the picture*. Jeg ønsker å få frem på hvilken måte vi konfronteres med virkelighetselementene i disse verkene, og hvordan de ble oppfattet?

Ser vi oss tilbake, finner vi at collage var utviklet av Georges Braque og Pablo Picasso allerede rundt 1912. Med collage innførte de også prinsippet om en assosiativ forbindelse mellom virkelighet og billedgjengivelse. Dette var ulikt den tradisjonelle forståelsen av kunstverket hvor motivet skulle ligne på noe fra virkeligheten. Collage, som nonfigurativt verk, stilte igjen store krav til betrakteren hvis kunstopplevelse måtte ta utgangspunkt i noe nytt.¹¹⁷ De maleriske virkemidlene ble nå kombinert med tradisjonelle eller hverdagslige objekt i ett og samme verk. Av den grunn kunne opplevelsen bli satt på en vanskelig prøve. For mange var spørsmålet hvorvidt verket skulle oppfattes rent estetisk eller tolkes i lys av den betydning og funksjon materialene opprinnelig hadde hatt.

Ved en nærmere betraktning av hvilke muligheter som lå i materialene i *In the picture*, legger man merke til kongruensen mellom stoffets vertikale sømretning og avisutklippenes linjeføringer. En litt skrå dreining på disse linjene gjør at bildets nedre del synes å komme imot oss. Ved å la blikket gli oppover, skapes en illusjon av en gradvis økende distanse. Så langt kan vi konkludere med at stoff- og papirelementene bidrar til å skape rom i bildet.

Inntrykket stoppes av en markant rød horisontal linje som skiller bildets øvre tredjedel fra den nedre delen, og danner balanse til de vertikale linjene i maleriet. Øvre billedflate utgjør et noe roligere parti hvor en tynn, mørk markering igjen deler feltet i en venstre og en høyre del. En lys brunlig valør utgjør feltet til venstre. Malingen er transparent og lar lerretet skinne igjennom. Høyre siden derimot er større og synes å ligge lenger frem i billedflaten med sin hvite pastose penselføring. Små spetter av lyse fargetoner i rødt, brunt, blått, gult og svart kan

¹¹⁶ Ukjent anmelder: ”Ny Inger Sitter i Galleri KB”, *Dagbladet*, 03.11.61.

¹¹⁷ Mørstad 2007, s. 59.

likevel sees under den hvite ujevne strukturen. Man kan her bare ane de fargene som ellers er mer tydelig til stede i bildet.

Nedenfor den røde markeringen er blått, svart og brunt påført tilsynelatende spontant over avispapir og stoff i en sterkt fortennet konsistens. Nederst på høyre side, hvor den svarte fargen i et smalt horisontalt felt er heldekkende, gir den inntrykk av å være bakgrunn for avis- og stoffelementene. Som helhet byr bildet på variasjoner, både når det gjelder materialvalg, malermåte og hvordan de virkelighetsnære elementene er plassert på lerretet.

Om det i Sitters collage eksisterer en assosiativ forbindelse mellom virkelighet og billedgjengivelse slik det ble formulert av Picasso og Braque, er vanskelig å bekrefte. Vi kan heller ikke si, som vi gjør foran renessansemaleriet, at motivet ligner på noe fra virkeligheten. Betrakter vi derimot *In the picture* som en virkelighet i seg selv, vil det gå inn i den modernistiske tradisjonen som et modernistisk verk i betydningen av en ikke-forestillende komposisjon.

Spørsmålet mitt blir derfor hva sammenligninger kan gi oss av ny informasjon. Vil vi kunne oppleve Sitters collage i et annet lys enn vi har gjort til nå?

Ole Henrik Moe sammenlignet Inger Sitter med den amerikanske kunstneren Robert Rauschenberg. Moe hevdet blant annet at Rauschenbergs ferdigelementer, som reproduksjoner eller plastiske gjenstander, skapte et vekselspill mellom virkeligheten og det maleriske, og hadde til hensikt å rykke oss ut av vår tilvante forestilling. Sitter derimot befant seg fortsatt i den maleriske dimensjonen med sine ferdigelementer av avis- eller stoffbiter som tjente en malerisk hensikt.¹¹⁸

For å forsøke å forstå hva Moe la i dette, ønsker jeg igjen å bruke den komparative metoden. Jeg finner det derfor spennende å plassere Rauschenbergs berømte verk *Bed* (Fig. 17) fra 1955 ved siden av *In the picture*. Er det egentlig en slik forskjell i resepsjonen som uttrykt ovenfor? Og hva med de assosiative forbindelsene mellom virkelighet og billedgjengivelse i *Bed*?

¹¹⁸ Moe, Ole Henrik: "Kunst og kunstnere. Galleri Haaken: Inger Sitter", *Aftenposten*, 06.11.64.

I sistnevnte utgjør lerretet et lappeteppe, et laken og en pute som er spent fast i en ramme i høydeformat på størrelse med en enkelt seng. Den nedre halvdel består kun av lappeteppet som i seg selv er dekorativt med sine rektangulære stoffbiter som danner mønster innenfor hvert sitt kvadrat. Fargene går i mosegrønt, rustødt og en gyllen beige variant. På den øverste delen av teppet (i sentrum av maleriet) oppleves en eksplosjon av farger som rødt, gult, blått, brune valører, litt sort og hvitt. Malingen synes å være påført med en slags dryppende effekt som fikk den til å renne nedover. Assosiasjonene går straks til ”action painting” som ble utviklet i USA i årene mellom 1946 og 1956.¹¹⁹ Dette var en teknikk som vi kjenner godt fra den amerikanske kunstneren Jackson Pollock. Den gikk, som kjent, ut på å dryppe eller skvette malingen utover lerretet eller annet bunnmateriale. Teknikken må utvilsomt kalles ekspressiv i betydningen av en maleprosess med vekt på uttrykkskraft og subjektive følelser. Som kunstretning kom den innenfor benevnelsen abstrakt ekspresjonisme hvor billedflaten preges av et fritt linjespill.¹²⁰



Fig. 17

Jeg oppfatter *In the picture* som tilløp til abstrakt ekspresjonisme, om enn i en mer moderat form sammenlignet med *Bed*. I dette legger jeg først og fremst det såkalte frie linjespill eller det antikompositoriske preget som jeg finner i begge verkene.

Ifølge Danbolt handler en av artiklene i avisutklippet, som Sitter brukte i *In the picture*, nettopp om Jackson Pollock og hvordan han bokstavelig talt gikk ”in the picture” da han dryppet fargepigmentene på det liggende lerretet. Ved å titulere maleriet *In the picture*, mente han at Sitter viste til en nær forbindelse mellom det hun selv gjorde og den amerikanske ekspresjonismen.¹²¹ Spontaniteten i verket gir i alle fall assosiasjoner til denne retningen, og kan tolkes som Sitters ønske om å bryte med konformismen og gamle maleriske konvensjoner. Selv uttalte hun i 1969 at trangen til trivielle materialer ikke bare var et middel til fornyelse, men i like høy grad et forsøk på å unnsnippe det aristokratiske preg kunsten får ved å bruke privilegerte materialer som oljefarger, lerret og marmor.¹²²

¹¹⁹ Mørstad 2007, s. 8.

¹²⁰ Ibid., s. 7.

¹²¹ Danbolt 2007, s. 10.

¹²² Sitter, Inger: ”Arbeiderbladets kronikk. Kunst og samfunn”, *Arbeiderbladet*, 26.03.69.

Men hva med Rauschenbergs uttrykksform? Ifølge Ian Chilvers, var han en av de mest innflytelsesrike kunstnerne når det gjaldt å bevege seg bort fra den abstrakte ekspresjonismen på 1950-tallet, til fordel for såkalt ”Combine painting” eller collage.¹²³ Som metode var dette en eksperimentering med billedlige virkemidler, hvis likhet i tankegang kan føres både tilbake til Picasso og Braque og til avantgarden. Sistnevnte er betegnelsen på en gruppe kunstnere som går aktivt inn for fornyelse, og regnes som et hovedbegrep i modernismen.¹²⁴ Ved å kombinere virkelige objekter med brede penselstrøk hadde Rauschenberg med disse virkelighetselementene til hensikt å forstyrre den tradisjonelle billedopplevelsen, kombinert med ønsket om å unngå assosiasjoner til skjønnhetsbegrepet. Verkene skulle vise en brodd mot den såkalte borgerlige kunsten.¹²⁵ Vi forstår med dette at Rauschenberg var i mot den varianten i modernismens kunstoppfatning hvor det sanselige og estetiske var viktige egenskaper. Ut fra dette skulle *Bed* verken betraktes som vakkert eller tiltalende.

Problemet var imidlertid at mange likevel betraktet Rauschenbergs Combine paintings som estetiske objekt. Danbolt hevdet at også Inger Sitter ga uttrykk for slike opplevelser, blant annet etter å ha vært på Rauschenbergs store retrospektive utstilling i Whitechapel i London i 1964, hvor hun blant annet fikk studere *Bed* på nært hold. Sitter skal ha opplevd verkene som poetiske og merkelig skjønne, og misforsto dermed, etter Danbolts oppfatning, Rauschenbergs intensjoner. Han gir likevel uttrykk for at denne misforståelsen har vært fruktbar.¹²⁶ Dette må kunne oppfattes dit hen at Rauschenberg i alle fall ga Sitter inspirasjon til bruk av hverdagslige objekter som virkemidler i fremstillingen av bildet.

En videre betraktning av *Bed*, viser at teppet høyere oppe er brettet litt til siden, slik at det opprinnelige hvite lakenet og puten åpenbares. Også her er malingen påført i noen av de samme fargetonene som nedenfor, ved drypping i tillegg til brede penselstrøk. Det øverste feltet, dvs. den øvre halvdel av puta, ser i hovedsak ut til å ha fått beholde sin hvitfarge. Både puta og lakenet omkring er imidlertid påført usammenhengende streker med blyant eller kullstift. Så langt kommer verket inn under Mørstads definisjon på collage som bestående av opplimte materialfragmenter (i dette tilfelle sengetøy) i lavt relieff kombinert med oljefarger og blyant.

¹²³ Chilvers 2003, s. 486.

¹²⁴ Mørstad 2007, s. 36.

¹²⁵ Geelmuyden 2009, s. 172.

¹²⁶ Ibid., s.175

Ser vi på hva *In the picture* og *Bed* har til felles, er det først og fremst de integrerte objektene fra virkeligheten. Foran begge verkene må vi som betraktere forholde oss til disse hverdagstingene, og velge om vi vil gå i en kreativ dialog med dem eller ikke. Fragmentene fra virkeligheten er ikke lenger det de var som et resultat av konteksten de har blitt en del av. Disse verkene viser oss at det har skjedd en fremmedgjøring av de tilvante tingene. Eller for å si det med Pål Hougen først gang *In the picture* ble vist:

Hun har nådd det punkt hvor hennes bilder ikke lenger likner andres bilder.....Hele avissider og halve bukser mister sin identitet og går opp i bildets totalitet.¹²⁷

De hverdagslige objektene har med andre fått ny identitet og blitt til kunst som del av en collage. Begge verkene viser oss, til tross for ulikhet i materialvalg, at maleriet kan opptre som noe mer enn et lerret med pigment på.

Går vi tilbake til Moes sammenligning av *Bed* og *In the picture*, kan sikkert mange være enige i at det å male direkte på sengetøyet er utradisjonelt. Samtidig er det så åpenlyst for betrakteren at opplevelsen av verket riktignok kan bli liggende i et spenningsfelt mellom virkeligheten og det maleriske. Sitters bruk av avispapir og tøyfiller var også utradisjonelt, men kanskje ikke i like stor grad som Rauschenbergs virkemidler. Det kan være fristende å hevde at Sitters materialer var mer tilslørt eller fordekt mht. opprinnelig identitet sammenlignet med Rauschenbergs materialer. *In the picture* gir dermed ikke betrakteren den samme ekstreme opplevelsen, kanskje fordi vi i dette verket ikke konfronteres så direkte med elementene fra virkeligheten som vi gjør i *Bed*. En annen tanke er at *Bed* konfronterer oss mer direkte med den private sfære enn *In the Picture* gjør, og av den grunn kan virke mer overskridende.

Den nye informasjonen denne sammenligningen har gitt meg, er at konteksten for utførelsen av verkene har vært svært ulik for Sitter og Rauschenberg. Mens Rauschenberg var imot den egenskapsestetikken som modernismen sto for, (dvs. at Combine paintings ikke skulle sees på som estetiske) brukte Sitter avispapir og tøystykker nettopp for å berike den maleriske overflaten på modernistisk vis.¹²⁸ Til tross for dette oppfatter jeg hos begge en underliggende motstand mot konformismen, når det gjelder publikums kunstsyn, ved å ta i bruk utradisjonelle virkemidler. I motsetning til Rauschenbergs ønske om å forvirre betrakteren, kan vi med større sikkerhet enn først antatt si at Sitter var opptatt av å understreke et av

¹²⁷ Hougen, Pål: ”Inger Sitter”, *Dagbladet*, 04.12.64.

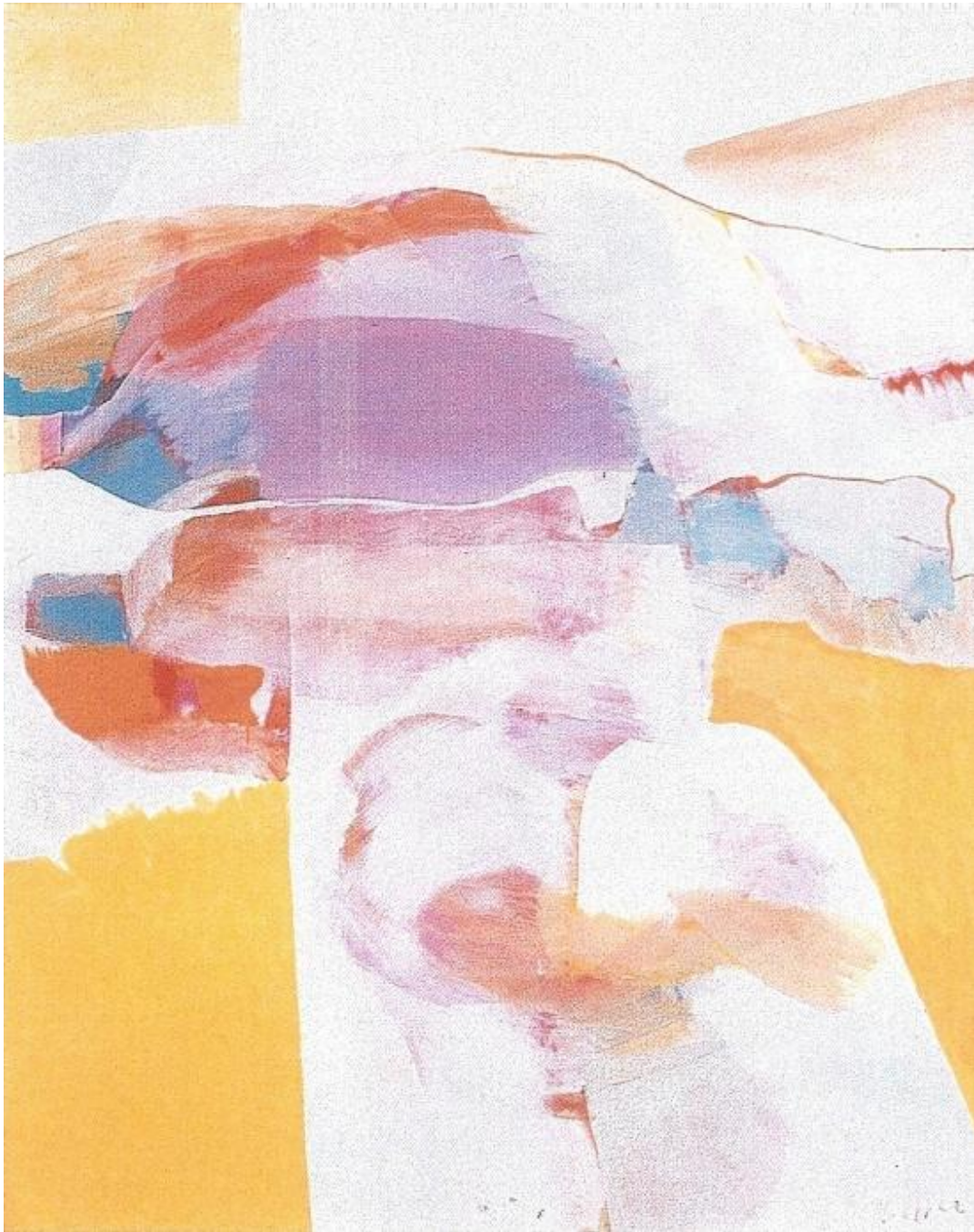
¹²⁸ Geelmuyden 2009, s.178.

modernismens hovedtrekk som var å vise at bildet ikke forestilte noe som helst, men var et verk i seg selv. Sett i lys av dette kan man gi Moe rett i at Sitters *In the picture* tilhører en mer malerisk dimensjon enn Rauschenbergs *Bed*.

Sett med datidens øyne virket nok begge verkene mer absurde på betrakteren enn de gjør på oss i dag. Til tross for at både *Bed* og *In the picture* kunne oppleves som estetiske verk, var nok likevel opplevelsen av *Bed* mer forvirrende for betrakteren pga. de overraskende element som sengetøyet utgjorde. De assosiative forbindelsene mellom virkelighet og billedgjengivelse må kunne sies å være tydelig til stede. Forskjellen i resepsjonen av disse to verkene har følgelig vært et faktum.

Sett i sammenheng med Sitters tidligere omtalte bilder, vil jeg plassere *In the picture* innenfor en mer spontan og frigjørende uttrykksform. Det konstruktivistiske er åpenbart ikke lenger til stede i verket.

2.2.4 Fra mørke til lys



Bilde 7, Inger Sitter, *Lys*, 1967. Akryl på lerret, 165,5 x 130,5 cm. Trondheim Kunstmuseum.

Lys fra 1967 er igjen et eksempel på en ny tendens i Sitters malerier. I 1964 ble hun omtalt som ny og mer frigjort i flere aviser, og Ole Mæhle ga blant annet uttrykk for en lettelse over at collagen ikke hadde tatt helt overhånd. Han roste hennes vei fra mørke til lys, fra grammatikk til lyrikk, fra streng selvdisciplin og et intellektuelt betont maleri, til et frigjort

spontant maleri som godt kunne sammenlignes med et norsk vårbrudd i all sin kraft og velde.¹²⁹

Jeg vil la Mæhles ord være utgangspunktet for min analyse og drøfting av *Lys*, og stiller derfor spørsmål om man virkelig finner samsvar mellom Mæhles beskrivelse og *Lys*?

Lys henvender seg til betrakteren med to sterke blikkfang av gult samt lilla plassert nærmere sentrum. Som krydder fremstår skarp rødt og oransje, innfelt i hverandre, i harmonisk samspill med blålilla og turkis. Disse klare fargene er mer dekkende enn valørene for øvrig, og veksler mellom å markere egne grenser og å flyte over i hverandre. Omkring disse svever lyse nyanser i rosa, oransje, gråblå og turkis, blandet med hvitt. Bildet utstråler en lek med farger, hovedsakelig lagt på med bred pensel i transparente lag slik at vi kan se igjennom dem. Strukturen i lerretet er flere steder synlig.

Overgangen mellom feltene er myk, og karakteriseres av variasjonen mellom klare skiller og de mer diffuse. Nedre halvdel av billedflaten kan skape assosiasjoner til *Komposisjon 1* og inntrykket av en åpen bok. ”Boken” synes i *Lys* å være erstattet med et transparent ark lagt på overflaten, slik at det danner skarpe grenser til de gule feltene på begge sider, delvis ved hjelp av rette avskårne linjer. Dette midtstilte feltet lar de underliggende fargene tilsynelatende skinne i gjennom, men i en mer dus eller slørete utgave. Med dette blir det også et gjensyn med det slørlette preget i *Komposisjon 1*.

Ulikt dette bildet gir *Lys* imidlertid opplevelsen av en helt ny og mer sommerstemt klangbunn. Og endelig bærer tittelen bud om naturen som noe bakenforliggende. Vi behøver ikke lenger gjette oss til det slik som i tolkningen av *Komposisjon 1*, og verket kan med overbevisning plasseres innenfor den lyrisk abstrakte retningen.

Lys har en fargeskala som virkelig gir assosiasjoner til sol og sommer. Mens oljemaling hovedsakelig har utgjort mediene i maleriene som så langt er omtalt, er *Lys* utført i akrylmaling. Med sitt store format og lyse pastellfarger gir det et overveldende inntrykk.

Selv sier Sitter i et intervju under åpningen av utstillingen i Bergen, hvor hun var festspill-utstiller i 1966:

Nå først har jeg følelsen av at jeg har begynt å male. Nå har jeg funnet den form og fargeglede som dekker mine opplevelser.¹³⁰

¹²⁹ Mæhle, Ole: ”En ny og frigjort Inger Sitter i Bergen”, *Dagbladet*, 31.10.64.

¹³⁰ Ibid.

Den lyse, lette og sommerlige koloritten ble også hyllet i Morgenbladet. Vi kan lese følgende:

Nu er den strenge farve og den strenge komposisjon forlatt. Strøkene blir brede og luftige som vindkast.¹³¹

Vi ser i alle disse beskrivelsene at det dreier seg om endringer i Sitters palett sammenlignet med få år tilbake.

Ved en nærmere betraktning av *Lys* oppdager man en lett svevende oppadstigende bevegelse, fra nedre høyre hjørne med en svak dreining mot venstre på veien oppover. Sammen med de klare fargene utgjør dette dynamikken i bildet. Opplevelsen skapes av at de lyseste fargene nederst i billedflaten er lik de vi kan se helt øverst. Noen få horisontale tynne bølgende linjer i bildets midtre og øvre del bidrar til å stanse bevegelsen. De er i en rød-oransje og tilnærmet hvit utførelse.

Men hva markerer egentlig disse tynne linjene? Dersom man ønsker å utnytte lyset i figurativ forstand, kan silhuetten av fjell sees mot en lys gråblå himmel. De gule feltene presser seg frem i billedflaten, som et slags flatt nærområde, mens man aner fjerne fjellformasjoner i bildets øvre del. Lar man fantasien få fritt spillerom i blikkets leting etter former, kan man gå innover i bildet i et solfylt naturlandskap.

Også Dæhlin var svært positiv i sin omtale av bildene til Sitter på denne tiden, og beskrev fargene som uttrykk for vitalitet, sunnhet og glede,¹³² en beskrivelse man lett kan si seg enig i. Til hans videre kommentarer om at dette står i motsetning til meget dyster kunst i vår tid, kan man kanskje stille seg undrende. For å utfordre denne uttalelsen, finner jeg det nødvendig å belyse andre maleriske verk fra Sitters samtid. Var hun alene om denne lyse, lette, frigjorte spontaniteten som Mæhle sammenlignet med et norsk vårbrudd? Eller var det en tendens i tiden?

I Jakob Weidemanns maleri *Krokus om våren* (Fig. 18) også fra 1967, er fargeskalaen fra *Lys* gjenkjennbar, om enn i en litt skarpere gjengivelse. Penselføringen virker imidlertid mer resolutt, og har ikke den vare følelsen over seg som er karakteristisk for *Lys*. Brede penselstrøk i rødt og gult fanger straks blikket. Over og bak



Fig. 18

¹³¹ Parmann, Øistein: "Inger Sitter", *Morgenbladet*, 23.08.66.

¹³² Dæhlin, 1999, s. 43.

disse ligger skarpe blå-lilla valører samt blå-grønt. Bildets nedre tredjedel er holdt i en helt lys, svak rosa kulør, hvis øvre del er påført tilfeldige strøk ovenfra. Gjennom en strålende fargeeksplosjon bærer bildet absolutt bud om optimisme og vitalitet kanskje på en enda mer ekspressiv måte enn vi kan se i Sitters *Lys*.

Weidemann synes å fortsette denne stilen med klare, rene fargetoner, men viser også etter hvert en mer varhet i forhold til kuløren. De blir til pasteller, og får noe av det samme slørlette uttrykket som vi har sett både i *Komposisjon 1* og i *Lys*.

Heller ikke Gunnvor Advocaat kan sies å ha hatt et dystert uttrykk i bildene sine på denne



Fig. 19

tiden. Akrylmaleriet *Zapulla* (Fig. 19) fra 1970 spraker av energi med sine skarpe fargefelt i rødt, oransje og rosa. Innimellom disse fremhever felt i lilla, grå-grønt og sort, de sterke fargene enda mer. Tidligere på 50-tallet var også hun, som Sitter, mer asketisk (evt. dyster) i fargevalget, men dette ser ut til å ha endret seg betraktelig fra 60-tallet og utover. Paletten ble også hos Advocaat mer preget av nyanser stemt mot det vårlige og sommerlige.

Mange av Sitters samtidige kunne nevnes i denne sammenheng, hvor optimismen kanskje var mer uttalt i bildene enn den hadde vært tidligere. Det er mulig at Dæhlin med sin uttalelse om ”dyster kunst”, viser mer til begynnelsen av 1950-årene hvor mange verk, både av Sitter og hennes malervenner, ble betegnet som ”asketisk” i fargevalget.

Det kan i denne sammenheng være interessant å merke seg Inger Sitters egen uttalelse i 1966 i samtale med Ole Mæhle:

Jeg har fått frigjort et sterkt uttrykksbehov, og det har blant andre COBRA-gruppens malere hjulpet meg til.¹³³

Disse malerne kom fra Danmark, Belgia og Holland og eksisterte som gruppe kun fra 1948-1951. De arbeidet ut i fra tankegangen om at det viktigste i kunsten er det som vokser spontant frem under skapelsesprosessen, dvs. et spontant uttrykk uten omsvøp.¹³⁴ Asger Jorn, som regnes som en av de ledende i denne bevegelsen, har gitt uttrykk for at gruppas

¹³³ Mæhle, Ole: ”En ny og frigjort Inger Sitter i Bergen”, *Dagbladet*, Ole Mæhle, 26.05.66.

¹³⁴ Kvaran, ”Islandsk kunst omkring 1950”, Karla (red.), 2008, s. 76.

arbeidsform var en parallell til utviklingen av det abstrakte ekspresjonistiske maleriet i USA med representanter som Willem de Kooning og Jackson Pollock.¹³⁵

Med bakgrunn i Sitters eget utsagn, og for om mulig å finne gjenkjennelige trekk fra disse malerne i *Lys*, har jeg valgt å se på maleriet *Fjeld-Regnbue, Island* (Fig. 20) fra 1948 av Else Alfelt som også var medlem av COBRA-gruppen.

Førsteintrykket av *Fjeld-Regnbue, Island* er en samstemt bueformet bevegelse som synes å komme nedenfra og fortsette ut av billedrammen øverst oppe. En del av denne oppadstigende føringen, bestående av rødt og oransje, bøyer i siste liten av til høyre like innenfor rammen. Det hele utgjøres av korte vertikale penselstrøk i et fargerikt skue. Mer eller mindre transparente følger



Fig. 20

de hverandre stort sett parallelt. Koloritten er som i en regnbue hvor forskjellige valører av blått utgjør basisen. For øvrig stikker et brunt felt opp nede på høyre side, mens gule og grønnlige toner er spredt rundt omkring.

Som i *Lys* kan man først og fremst betrakte *Fjeld-Regnbue, Island* som uttrykk for en spontan frihet i det maleriske uttrykket. Ved å spille på tittelen, har vi fått hjelp til å se både regnbuen og islandske fjell. Vi blir ledet inn i en naturalistisk sfære, og om vi vil, inn i et islandsk vårbrudd.

Et enda mer spontant og fargerikt maleri i denne sammenheng er kanskje Asger Jorns *Poetisk*



Fig. 21

tilfredsstillelse (Fig. 21) fra 1956. Ved første blick er det ingen tydelige føringer til naturen. Maleriet synes kun som et verk i kraft av seg selv. Det er et mylder av impulsive fargepletter med en tyngde i den nedre delen som blir noe lysere og lettere jo mer blikket heves. Det lyriske er absolutt til stede. Stiller vi oss opp foran og betrakter bildet over tid, kan det etter hvert dukke opp fragmenter av figurer innimellom, selv om de er godt gjemt. Så langt kan man oppleve ansiktsformer i en naivistisk utførelse, og kanskje er det fortsatt noe uoppgadet? Noe bakenfor? *Poetisk tilfredsstillelse* gir i likhet med *Lys* fantasien fritt spillerom i en lys og optimistisk sfære.

¹³⁵ Bak: "Cobra 1948-51", Ljøgdott (red.), 2008, s. 34.

Da Inger Sitter fikk spørsmål om det var naturelementer i bildene hennes, svarte hun følgende:

Man kan ikke utelukke øynene og det en altså har sett, det er mulig at slike inntrykk lister seg inn i bildet. La meg heller si, at all kunst jo er en sum av opplevelser – ytre eller indre, jeg konsentrerer meg om et malerisk uttrykk, en opplevelse, om arbeidet da kan kalles nonfigurativt eller abstrakt – se, det er gresk for meg.¹³⁶

Som en parallell til dette utsagnet av Sitter vil jeg referere til en uttalelse av et annet COBRA-medlem, maleren Egill Jacobsen:

Vi maler ikke for at et bilde skal ligne dit eller dat. Vi maler fordi vore følelser gennemsyres af alt det vi ser og oplever og fordi vi drives dertil.¹³⁷

Det er i denne konteksten viktig å vise til Asger Jorns skillelinjer mellom spontanitet, slik det utføres av COBRA-gruppens malere, og André Bretons automatismebegrep. COBRA-gruppen tok avstand fra den betydningen Breton tilla underbevisstheten (og dermed Freuds lære) og hevdet tvert imot at kunstnerisk kreativitet også må bygge på en høy grad av bevissthet og kritisk analyse.¹³⁸

Så langt aner man en overensstemmelse mellom de impulser Sitter viser oss i *Lys* og med det COBRA-bevegelsens medlemmer både har fortalt og vist oss gjennom sine bilder. Med hensyn til Dæhlins uttalelse om dyster kunst på begynnelsen av 50-tallet, ser vi at dette ikke stemmer helt overens med COBRA-malernes verk.

Til tross for store ulikheter i Sitters malerier som så langt har blitt trukket frem, representerer *Lys* en helt ny koloritt, rytme og linjespill. Som autonomt verk står det likevel ikke alene, men kan oppfattes som en del av en billedserie av Sitter på denne tiden. Noen av disse bildene er *Silke* (Fig. 22) fra 1965, *Morgen i mitt soverom* (Fig. 23) fra 1966 og *Sommer* (Fig. 24) fra samme år som *Lys* ble malt. Karakteristisk for disse maleriene er den spontane sommerlige optimistiske grunntonen, og samsvarer følgelig godt med Ole Mæhles beskrivelse av Sitters markante endringer i maleriet, fra bl.a. mørke til lys.



Fig. 22

¹³⁶ Jø.: ”Inger Sitter med sin største utstilling hittil”, *Bergens Tidende.*, 25.05.66.

¹³⁷ Hovdenakk, ”COBRA i 60 år”, Karla (red.), 2008, s. 53.

¹³⁸ *Ibid.*, s. 60.

Jeg har valgt å la *Lys* være det siste omtalte bildet i denne oppgaven. Ved å se tilbake på



Fig. 23

denne 15-års-perioden av Sitters virke, kan det være relevant å minne om Baudelaires oppfatning av det moderne som noe som aldri er gitt en gang for alle i en bestemt form eller ett bestemt uttrykk. Tvert imot vil enhver tidsepoke ha sitt eget spesielle moderne uttrykk bestående av stadig nye former. Innenfor en og samme epoke vil det følgelig finnes flere moderne uttrykk som også kan være innbyrdes konkurrerende.¹³⁹ Dette

har vi sett både gjennom den store variasjonen Sitters bilder representerer og ved hjelp av sammenligninger med andre kunstners verk. Til tross for at vi kan snakke om tendenser i maleriet, som fra mørke til lys, fra grammatikk til lyrikk, fra

streng selvdisciplin til frigjort spontant maleri, etc., fremstår hvert verk innenfor den samme tendens likevel med sitt særegne moderne uttrykk.



Fig. 24

¹³⁹ Buvik 2006, s. 3.

Kap. III Resepsjon

Ved å fokusere på aktive kunstkribenter med store meningsforskjeller vil jeg i dette kapitlet sammenfatte resepsjonen av Inger Sitters malerier fra 1950- og 60-tallet. Noen av anmeldernes kommentarer er allerede blitt gjort kjent for leseren gjennom små ”drypp” i billedanalysen, og har vist at begeistringen for Sitters bilder gikk i bølger. Min intensjon er derfor i det følgende å tydeliggjøre hva som skiller kritikerne i synet på Sitters malerier i denne 15-års-perioden. I dette ligger også spørsmålet om på hvilke premisser hennes bilder ble akseptert, og i hvilken grad resepsjonen kan ha vært skjev i betydningen av en ikke kjønnsnøytral kritikk.

3.1 Kunstkritikk

Før jeg går nærmere inn på disse temaene, vil jeg dvele litt ved selve begrepet kunstkritikk. Hva mener vi egentlig når vi snakker om kunstkritikk, og hvordan har den blitt utøvd?

Begrepet kritikk har sin opprinnelse i det greske verbet *krinein*, og betyr å skille fra hverandre, og om man vil: å skille klinten fra hveten. I en kunstkritisk sammenheng kan vi oversette dette med å betrakte verket fra forskjellige synsvinkler.¹⁴⁰ Kunstkritikk eller kritikk av kunst dreier seg videre om å bedømme eller vurdere et arbeid av kunstnerisk art med hensyn til ekthet og formell kvalitet.

Johan Fredrik Michelet stilte spesielt strenge krav til kunstkritikeren med hensyn til moral og uavhengighet med følgende uttalelse:

En kritiker er egentlig en tjener for kunsten, og hans kulturelle betydning ligger i høy grad i at han ikke narrer publikum, men ærlig og rederlig sier sannheten, selv om dette er aldri så ubehagelig. Troskap mot yrket er et bud som ingen kritiker synder ustraffet imot.¹⁴¹

Han hevdet videre at det for kritikeren gjaldt å kunne forme en rasjonell motivering av reaksjonen på bildet, og at det til dette var nødvendig med mer enn evnen til opplevelse og innlevelse. Den kritisk-analytiske behandlingen av maleriet krevde således en systematisk viten om kunst.¹⁴² I dette forstår jeg Michelets oppfatning slik at både kunstneren selv og

¹⁴⁰ Michelet 1967, s. 15.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid., s. 67.

kunsthistorikeren skulle kunne være kompetent til å utøve kritikk, og at mangel på slik bakgrunn ville føre til en dårlig eller intetsigende kritikk. Det samme krever vi også i dag; den som utøver kunstkritikk bør ha en viss faglig eller kunstvitenskapelig innsikt. Kritikken skal ikke være bygd på skjønn og personlig synsing, dvs. om man liker eller ikke liker kunstverket.

Ser vi oss tilbake, finner vi at kunstkritikk har vært utøvd helt siden antikken. Frem til slutten av 1700-tallet besto den, ifølge Mørstad, som regel av generelle formuleringer om kunstens vesen og virkemåte. Mange av disse forfatterne, mente han, var både kritikere og teoretikere.¹⁴³ Dette må bety at de gjennom sin teoretiske viten hadde god bakgrunn for sin kritikergjerning til tross for Mørstads uttalelse som kan tolkes dit hen at de kanskje ikke gikk så grundig til verks.

Ifølge sosiolog Aina Helgesen kunne det enda i 1969 være problematisk å være kvinne og samtidig skulle hevde seg som billedkunstner i et samfunn hvor de fleste kritikerne var menn. Hennes forklaring av årsaksforhold var at kvinner og menn uttrykte seg svært forskjellig både når det gjaldt valg av motiv og valg av kunstnerisk uttrykksform. Mannlige kritikere ville følgelig ha dårligere forutsetninger for å bedømme kvinners kunst. Hun viser dessuten til spesielle analyser av litteraturkritikere som konkluderte med at anmeldelsene ofte ble farget av forfatterens kjønn.¹⁴⁴ Jeg finner det imidlertid presserende å sette søkelyset på den egentlige og bakenforliggende årsaken til denne kjønnsforskjellen blant kunstnere og kunstkritikere?

Et kort tilbakeblikk på den kunsthistoriske kanon, som i dag betegnes som den mest bitre, virile og sårbare innen akademiske disipliner, kan gi oss noen svar. Analyser avslører en utvelgingsideologi innenfor vestlig europeisk kunst som har ført til utelatelse av både kunst kategorier og kunstnere (spesielt kvinnelige kunstnere).¹⁴⁵ Opprinnelsen til denne diskriminerende kanon regnes for å være den florentinske kunstner og forfatter Giorgio Vasari som på 1500-tallet ga ut boken *The Lives of the Artists*. Vasari introduserte her en form som blant annet foreviget dominansen av den hvite overklasse mann som leverandør av stor kunst. Merkelig nok har senere kunsthistorikere bygd videre på Vasaris teorier, og følgelig har utelatelsen av kvinnelige kunstnere blitt vedlikeholdt av kunsthistorikere så vel som av kunstkritikere oppover i historien.

¹⁴³ Mørstad 2007, s. 167.

¹⁴⁴ Helgesen: "Kvinnelige konstnärers villkor i Norge 1969", Lindberg (red.), 1975, s. 196.

¹⁴⁵ Salomon: "The Art Historical Canon: Sins of Omission", Preziosi (red.) 1998, s. 344.

Kunstkritikk i moderne forstand har likevel hatt den estetiske opplevelsen som hovedsak. I etterkrigstiden var norsk kunstliv, ifølge Hans-Jakob Brun, velsignet med en kunstkritikk som hadde interesse av å gå grundig inn på tidens kunst i alle dens avskygninger.

Kunst ble behandlet som ”godt stoff”, og nettopp utbrudd og understrømninger brakte farge inn i diskusjonen. ”Uttrykkskunstnerne” og de tidlige bevegelsene henimot nonfigurasjon ble samvittighetsfullt omtalt helt fra begynnelsen.¹⁴⁶

Kunstkritikken ble følgelig en premissleverandør for debattene om kunst og kultur, og samtidig et kildemateriale av stor verdi for ettertidens forskning. Og sist men ikke minst har kunstkritikken fungert som synliggjøring av kunst og kunstnere, og således vært viktige bidrag til den enkelte kunstners anerkjennelse.

3.2 Kunstkritiske perspektiver

Egentlig er det lite stoff å finne om Inger Sitter de aller første årene, men det viser seg at kritikerne kom tilbake til omtalen av de tidlige bildene i senere år. Holdningen til henne var svært positiv på begynnelsen av 1950-tallet. I Trondheims-avisene viste man i begynnelsen stor begeistring for den unge malerinnen, men etter hvert skinner det igjennom en skepsis og bekymring for hennes maleriske utvikling. I forbindelse med hennes utstilling i Trondheims Kunstforening i 1956, kan man lese følgende:

Vi visste at Inger Sitter er god, men at hun er så god, opplevde vi først på utstillingen i Kunstforeningen. Med den er hun følgelig tapt for byen. Den er kommet fra Oslo, hvor hun har hatt godt salg. Her kan man neppe regne med det i samme grad, blant annet på grunn av de veiene hun nå går.¹⁴⁷

Man aner en provinsiell (lokal) grunnholdning bak uttalelsen, hvor eventuelt både motivet og malemetodens karakter gjorde det vanskelig å godta nye ideer fra hovedstaden. Likevel – hvorfor var denne bekymringen å lese i avisene på et så tidlig tidspunkt?

Før jeg går inn på dette spørsmålet vil jeg, som kontrast til anmeldelsen i *Arbeider-Avisa*, ta med Arve Moens omtale av Inger Sitter, samme år i forbindelse med utstillingen i Galleri Per. Her beskriver han Inger Sitter som en av de unge norske kunstnerne man virkelig burde legge merke til:

¹⁴⁶ Brun: ”Etterkrigstid”, Berg (red.), 2008, s. 239.

¹⁴⁷ N. O.: ”Kunstforeningen. Inger Sitter”, *Arbeider-Avisa*, 20.03.56.

Neppe noen annen av våre yngre kunstnere har tilbakelagt veien fra naturgjengivelse over forenkling og formoppbygging inn i den rene abstraksjonen med sikrere kompassretning og grundigere arbeid.¹⁴⁸

Moen ga i anmeldelsen uttrykk for at han hadde fulgt Sitters utvikling med stor interesse helt fra hennes debututstilling i Kunstforeningen i 1948.

Andre Oslo-aviser sluttet seg, i varierte ordelag, til denne positive kritikken. I Aftenposten skrev maler og tidligere Jacobsen-elev Alf-Jørgen Aas at Inger Sitters palett kunne virke monokrom i forhold til et vanlig norsk fargesyn med mange og sterke farger. Videre uttalte han:

Inger Sitters pendling mellom figurativt og abstrakt formuttrykk speiler et levende og søkende sinn, men i grunnen ingen usikkerhet. Det virker snarere som om hun bevisst søker å utvide sine formerfaringer. Alt faller jo ikke like heldig ut, men alt er dypt alvorlige forsøk på å finne uttrykk for intensjonene.¹⁴⁹

Kort oppsummert bærer avisanmeldelsen preg av Aas tro på Sitters talent, og at han gledet seg over den utviklingen hun var inne i.

Heller ikke Ole Henrik Moe kunne dele bekymringen til Trondheimsavisene for Sitters utvikling, men beskrev henne tvert i mot som den norske kunstneren som stadig brakte oss nærmere Europa.

Inger Sitter er en av de få kunstnerne i sin generasjon i etterkrigstidens Norge som meget klart har innsett og meget sterkt har hevdet, at Norge må være en integrert del av Europa – og for så vidt også av en større verden – at isolasjon og nasjonal innavl bare kan føre til provinsialisme og forarming av våre kunstneriske uttrykk.¹⁵⁰

Skal vi tro at det var Sitters interesse for disse internasjonale impulsene som forårsaket bekymringen i Trondheimsavisene? Vi vet i alle fall at de representerte noe nytt for det norske publikum. Brun har påpekt at de nonfigurative kunstnerne i Norge spesielt ønsket å fremheve sin kunst som et dramatisk brudd med de norske tradisjonene. Mot tradisjonstilknytning og norskdom stilte de opp modernitet og internasjonalisme, hevdet han.¹⁵¹ En slik holdning kunne selvfølgelig oppfattes som en trussel mot det såkalte ”etablerte kunstliv”, og kanskje ble motstanden ekstra stor nettopp på grunn av den sterke markeringen. Ønsket om å holde på gamle tradisjoner, synes også å inkludere et konservativt syn på kvinnelige kunstnere, eventuelt synet på kvinnerollen generelt.

¹⁴⁸ Moen, Arve: ”Veien til modernismen”, *Arbeiderbladet*, 11.02.56.

¹⁴⁹ Aas, Alf-Jørgen: ”Inger Sitter i Galleri Per”, *Aftenposten*, 08.02.56.

¹⁵⁰ Anker 1987, s. 42.

¹⁵¹ Brun, ”Etterkrigstid”, Berg (red.), 2000, s. 245.

Sosiolog Aina Helgesen hevdet at det var en klar tendens til at kunstkritikere i Norge ofte presiserte utstillernes kjønn med en negativ formulering som ga tydelig uttrykk for en diskriminerende holdning overfor kvinnelige kunstnere.¹⁵² Vi minnes Adresseavisens omtale av Inger Sitter under overskriften: ”Inger Sitter er ikke snill malerpike mer.”¹⁵³ Hun ble på denne måten beskrevet som den snille piken blant trøndermalerne. Ordlyden er nedlatende og bærer preg av at man var skuffet over Inger Sitter som tillot seg å gå i andre retninger enn det som var forventet av henne. Det er nærliggende å stille spørsmål om de samme kritikerne ville ha beskrevet en ung, talentfull, mannlig maler med slike ord som nevnt ovenfor?

Til tross for disse negative uttalelsene om Inger Sitter, har vi så langt vært vitne til at også mange kritikere vurderte bildene hennes med stor interesse og beundring. Det kan imidlertid være interessant å merke seg at ikke all positiv kritikk var basert på de samme seriøse premissene som Moen, Aas og Moe har vist oss gjennom sine anmeldelser.

Da gruppen av nonfigurative kunstnere kalt ”Terningen” åpnet sin gruppeutstilling i Galleri Kaare Berntsen i Oslo i 1956, ble den i Morgenbladet kalt ”Velfrisert Terning”. Maleriene ble omtalt som god brukskunst velegnet til å pryde moderne interiører.¹⁵⁴ Det er viktig i denne sammenheng å legge merke til ordbruken. Betegnelser som brukskunst og ornamentikk betød at maleriene ikke kom inn under kategorien kunst, men ble vurdert som dekorasjoner.

Dette var en provokasjon mot Sitter og datidens abstrakte eller nonfigurative malere, og stikk i strid med denne gruppens ideologi. Riktignok ønsket hun og hennes likesinnede å få kunsten ut til folket, men ikke som prydgjenstander. Mange eksempler på slike anmeldelser kunne nevnes i denne sammenheng.

Et særtrekk ved norsk kunstkritikk var i denne perioden den store deltakelsen av bildende kunstnere. Blant disse finner vi Johan Frederik Michelet, Ole Mæhle og Alf Jørgen Aas, foruten Inger Sitter selv. Som malere og kunstkritikere forfektet de i stor grad Georg Jacobsens formalistiske kunstsyn og teorier.¹⁵⁵ Disse ga selvsagt sitt støttende bidrag til de nye tendensene eller om man vil: til det nonfigurative maleriet.

Jeg vil her trekke frem Michelet, fordi han utmerket seg spesielt når det gjaldt å forklare kunsten inngående. Som fast kunstkritiker i Verdens Gang over flere år beskrev han Inger

¹⁵² Helgesen: ”Kvinnliga konstnärers villkor i Norge 1969”, Lindberg (red.), 1975, s. 196.

¹⁵³ Ukjent anmelder: ”Inger Sitter er ikke snill malerpike mer”, *Adresseavisen*, 07.03.56.

¹⁵⁴ Ukjent anmelder: ”Velfrisert Terning”, *Morgenbladet*, 15.12.56.

¹⁵⁵ Brun: ”Etterkrigstid”, Berg (red.), 2000, s. 239.

Sitter som en viljesterk, intelligent og bevisst malerinne som var opptatt av maleriets formproblemer på en unorsk måte.¹⁵⁶ Han siktet dermed til at hun hadde hentet impulser og inspirasjon fra Paris, og nevnte i den forbindelse Sitters to malerier *Paris* og *Komposisjon i rødt* fra henholdsvis 1956 og -57. Disse skulle med sine romlige spenninger være gode eksempler på impulser utenfra.

Michelet skrev flere bøker¹⁵⁷ om det moderne maleriet og den nonfigurative kunsten. Blant annet var han opptatt av å forklare forskjellen på dekorasjonen og kunstverket. Kravet til sistnevnte var at formene og fargene måtte fungere omkring en kjerne for å skille seg fra dekorasjonen. Dekorasjonen hadde følgelig ingen kjerne og ble betegnet som mønsteraktig.¹⁵⁸ Michelet skiller her mellom den parataktiske strukturen i dekorasjonen og det hypotaktiske kunstbildet. Skulle maleriet kunne godkjennes som kunst, måtte fargene være spilt ut mot hverandre (være hypotaktisk) slik at de dannet en illusjon av tredimensjonalitet slik *Paris* og *Komposisjon i rødt* var eksempler på.

I 1961 gikk Michelet imidlertid ut med sin endrede oppfatning av det nonfigurative bildet. Det hypotaktiske var ikke lenger gode nok kriterier for kunstverkets eksistens. Han uttrykte bekymring for at det nonfigurative bildet hadde blitt utilgjengelig for betrakteren fordi alle spor av den ytre verden var forsvunnet.¹⁵⁹

Michelet beskrev kanskje best denne opplevelsen av at noe i bildet var gått tapt. Han henviste til filosofer og psykologer som hevdet at ”vår indre verden” er bestemt av sanselige inntrykk fra den ytre, og fortsatte:

Når så alle spor av den er forsvunnet – kan da tilskueren gjenskape kunstnerens intensjoner? Eller forblir bildene private uttrykk, utilgjengelige for publikum?¹⁶⁰

Som svar på dette finner jeg Inger Sitters egne uttalelser interessante:

Man glemmer det faktum at kunstnere er menneskerasens antenner, og at det de avslører er intet annet enn den verden som omgir oss til daglig.¹⁶¹

Dette virker som forsøk på å avmystifisere kunstverket ved å omgjøre det til opplevelser alle kan delta i.

¹⁵⁶ Michelet, Johan Fredrik: ”Mot nye former”, *Verdens Gang*, 07.02.56.

¹⁵⁷ Bl.a. *Figurativt eller non-figurativt?*, 1957, *Kunst og kritikk*, 1967 og *Moderne maleri*, 1969.

¹⁵⁸ Kirkholt 1996, s. 47.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Michelet, Johan Fredrik: ”Med kraft, driv og vitalitet, Inger Sitter i Kunstnerforbundet”, *Verdens Gang*, 18.02.69.

¹⁶¹ Sitter, Inger: *Kunst og samfunn*, (*Arbeiderbladets kronikk*), *Arbeiderbladet*, 26.03.69.

Aldri har kunsten villet være mer sosial enn den er i dag. Ikke sosialistisk – i den forstand at den avbilder den sosiale kamp – men sosial idet den forsøker å skape forbindelse mellom mennesket og den verden det lever i.¹⁶²

Sitter tydeliggjorde her nødvendigheten av et samspill mellom verket og betrakteren, og tilføyde at det moderne (les: nonfigurative) kunstverket bare eksisterer når det blir besøkt eller betraktet. Kunstnerens intensjoner var uinteressante i denne sammenheng; det var dialogen som oppsto foran verket hun var opptatt av.

Som Michelet var det også andre kunstkribenter som endret holdning i løpet av disse årene. Birger Moss Johnsen, som skrev i *Morgenposten* over flere år, startet i 1953 med å rose Inger Sitter opp i skyene for sine vakre og harmoniske bilder. Fra 1956 ble han gradvis mer kritisk, og vi kan blant annet lese:

Foreløpig er hun vel litt for opptatt av forenklingen, hennes bilder kan bli magre og tomme, tross en viss malerisk og ofte koloristisk meget fin overflate. Hos de unge abstrakt-malerne er parolen: bort med detaljene, de er overflødige.¹⁶³

Og videre stilte han spørsmålet: ”Tro om dette er så riktig?”

På bakgrunn av disse uttalelsene tolker jeg Johnsen som noe usikker på hva han egentlig mente om Sitters malerier. Året etter kunne man lese følgende:

En som besøker gruppens utstilling i galleri K.B. i Universitetsgaten, må legge alle fordommer om kunst fra seg før de går dit og bør for eksempel ikke gå innom Kittelsens eller August Cappelens utstillinger først.¹⁶⁴

Videre skrev Johnsen: ”Her ser vi mange eksempler på misforstått inspirasjon, ufordøyet lærdom fra Paris og andre skoler.”¹⁶⁵

Og i 1959 var man ikke lenger i tvil om hans oppfatning. Han fortsatte sin beklagelse over ”den ufordøyde lærdommen fra Paris”, og stilte seg kritisk til det abstrakte maleriet og dets geometriske dominans som han kalte det.¹⁶⁶ Malemetoder, som blant annet bruk av spatel, ble dessuten karakterisert som primitive.

Nonfigurativ må hun så gjerne være, jeg tror på den moderne kunsts fremtid, men da må der ikke satses på Paris-skolen, der må en avgjort personlig innsats til, og ikke bare å følge et bestemt program¹⁶⁷

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Johnsen, Birger Moss: ”Inger Sitter i Galleri Per”, *Morgenposten*, 06.02.56.

¹⁶⁴ Johnsen, Birger Moss: ”Terningen med moderne grafikk og tegninger”, *Morgenposten*, 29.04.57.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Johnsen, Birger Moss, ”Konsekvent nonfigurativ malerinne”, *Morgenposten*, 27.01.59.

¹⁶⁷ Ibid.

Dette virker som en ren irettesettelse av Inger Sitter som om hun ikke har jobbet nok med bildene sine. Johnsen gir uttrykk for at impulser utenfra ikke var nok å satse på. Han bekreftet dette videre med uttalelser om at han trodde hun var blitt for sterkt engasjert i det nonfigurative gjennom det internasjonale program som han kalte det. Johnsen viser tross alt en tro på moderne kunst; hvorvidt den er nonfigurativ synes han derimot å være mer likegyldig til. Jeg oppfatter Johnsens budskap som ”faderlige råd til sin datter”; at Sitter ikke måtte la seg forlede av fremmede impulser.

Arne Durban, som etterfølger av Birger Moss Johnsen i *Morgenposten*, stilte seg også kritisk til den nonfigurative uttrykksformen i flere omtaler. I kritikken av en senere utstilling i Galleri Kaare Berntsen i 1961 beklaget han ”tidens fattigdom i uttrykksformer”. Han beskrev den nonfigurative kunsten som typisk grå og kjedelig for at vi ikke skulle glemme at verden var ussel og tilværelsen utrygg.¹⁶⁸ Dette var en uttalelse hvor han viste til Sitters komposisjoner. Videre uttalte han:

I følge alle kunstitidsskrift-redaktører og andre forståespåere er det jo bare den nonfigurative kunsten som fullgyldig representerer tiden som passer best i skjemaene. At tiden rummer mer enn som så, vil vel først ettertiden sanne.¹⁶⁹

Som vi ser gjennom avisoppslagene, var det for mange kunstkritikere vanskelig å akseptere det nonfigurative maleriet som kunst. Dette synet skiller dem fra andre norske kritikere som viste sin begeistring nettopp fordi Sitter fanget opp de internasjonale tendensene i maleriet.

Både Johnsen og Durban uttrykker en svært belærende tone i sine anmeldelser. Selv har Sitter gitt uttrykk for at alle menn til alle tider har vært opptatt av å skulle lære henne noe.¹⁷⁰ Ser man på kjønnsfordelingen både blant kunstnere og kunstkritikere, var antallet menn i overveiende flertall på 1950- og -60-tallet. Også ”Terningens” medlemmer besto av åtte menn og to kvinner. Sitters oppfatning av menn som ”lærere” kan følgelig ha hatt sin naturlige forklaring.

En undersøkelse utført i 1969 blant kvinnelige kunstnere i Norge, konkluderte med at halvparten av de intervjuede mente det forekom bevisst kvinnediskriminering i kunstmiljøene. Kvinner kunne blant annet bli beskyldt for å gå på kunstakademiet mens de ventet på å bli gift.¹⁷¹ Slike direkte meldinger har selvsagt ikke bidratt til å øke motivasjonen hos kvinnelige

¹⁶⁸ Durban, Arne: ”Grå flekker”, *Morgenposten*, 11.11.61.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Samtale med Inger Sitter hjemme hos henne på Tjøme, 10.09.08.

¹⁷¹ Helgesen: ”Kvinnliga konstnärers villkor i Norge 1969”, Lindberg (red.), 1975, s.192.

kunstnere. Det synes likevel som om Inger Sitter hevet seg over slike diskriminerende uttalelser.

Som motvekt til mye av denne negative omtalen vil jeg nevne et innlegg av maleren Øistein Thurmann-Nielsen i *Aftenposten* fra 1962:

Kunstens oppgave er ikke å fremstille firkantede ”sannheter”, men uavlatelig å søke ny erkjennelse, åpne nye dører i menneskesinnet. Derfor er dens innerste drift å famle i ukjent rum istedenfor å drøvtygge vedtatte konvensjoner. Det er viktig at publikum er åpen for nye impulser.¹⁷²

Og nettopp dette å være åpen for nye impulser i kunsten var det Sitter selv var opptatt av. Hun rådet publikum til å komme til utstillingene med åpent sinn og legge alle vedtatte forestillinger fra seg med blant annet følgende ord:

Man kan ikke oppleve noe hvis man møter opp med forutfattede meninger. Eller man utvikler seg ikke da, og det er jo nettopp kunstens mening å utvikle mennesket.¹⁷³

Med dette ga hun leseren klar melding om kunstens viktige funksjon.

Når hun i 1961 gikk over til collage som uttrykksmiddel, hadde ”dette nye” ifølge avisannmeldelsene ikke oppnådd den helt store begeistring hos publikum. I forbindelse med utstillingen av Sitters første collager sørget kritikerne igjen for å redusere bildenes verdi til dekorative avisoppklistringer. Tekster som at det virket søkt originalt å arrangere avrevne biter av avisopplister på en plate, og deretter prise dem i dyre dommer, kunne man lese i *Vårt Land*. Videre skrev kunstanmelderen:

Man kan gå med på at Inger Sitters avisoppklistringer har dekorativ virkning, omtrent på samme måte som et reklamefelt med rester etter avrevne plakater kan være både morsomt og vakkert. Men ville noen kalle en slik flate for kunst?

Ordet collage kan bety mer enn oppklistring, blant annet klaring (av vin). Og kunstnerinnen kunne trenge å klare sitt talent og utskille det ukunstneriske grums.¹⁷⁴

Den samme forfatter mente videre at tradisjonene for å lage slike sammensatte verk gikk helt tilbake til Picasso og Braque fra 1912, og at dette følgelig ikke var noe nytt.¹⁷⁵ Jeg har allerede vært inne på at Sitters bruk av collage som sjanger var forskjellig både fra Picasso, Braque og Rauschenberg. Vi ser her at ikke alle kritikerne hadde fått med seg denne forskjellen. Den siste setningen i Ellingsens kritikk er nokså nedlatende og igjen eksempel på

¹⁷² Thurmann-Nielsen, Øistein: ”Rabbet og kunst”, *Aftenposten*, 03.11.62.

¹⁷³ Anderson, Gidske: ”Hos Inger Sitter i Savigny-sur-Orge”, *Arbeiderbladet*, 10.10.64.

¹⁷⁴ Ellingsen, Svein: ”Modernismens ufrihet”, *Vårt Land*, 14.11.61.

¹⁷⁵ Ibid.

presisering av kunstnerens (Inger Sitters) kjønn, som ifølge Helgesen, var uttrykk for kritikerens kvinnediskriminerende holdning.

I motsetning til Peter Ankers påstand om at den faglig funderte aviskritikken var entydig positiv frem til 1964,¹⁷⁶ vil jeg hevde at det først var fra 1964 anmelderne ble mer samstemt og skrev med begeistring om Inger Sitters utstillinger både alene og sammen med andre. Dersom han med faglig fundert mente gruppen av kunsthistorikere, kan det kanskje likevel være en viss sannhet i dette.

Gidske Anderson skrev blant annet at Inger Sitter hadde blitt mer fargeglad enn hun var tre år tidligere. Plutselig dukket det opp mange farger i bildene hennes, rødt, blått og gult, som utpå våren og forsommeren brast ut i et fyrverkeri.¹⁷⁷ Jeg antar at Gidske Andersons opplevelse av fargerikt fyrverkeri viser til den såkalte serien av malerier hvor også *Lys* fra 1967 inngår.

Anker, som var spesielt opptatt av å støtte de norske modernistene, viste samme år sin forundring i Arbeiderbladet. Han spør hvor det har blitt av den sorte, sofistiserte Inger Sitter som man kjente fra tidligere. En forfriskende vitalitet og dristighet var ord han brukte om sine inntrykk av utstillingen i Galleri Haaken. Han betegnet bildene som overraskende og uventet, og mente de kunne innebære nye utfordringer til våre kunstneriske opplevelser.¹⁷⁸ Bruken av begrepet utfordringer kan muligens skyldes hans oppfatning av at det norske publikum enda ikke var mottakelig for det forestillingsløse maleriet. Man stilte fortsatt spørsmål om hva maleriet skulle forestille. Hva hadde kunstneren tenkt eller ment?

Forklaringen på hennes bilder fra det siste året mente Anker måtte søkes i grenselandet mellom illusjon og realitet. Ankers konklusjon var imidlertid at bildene syntes å være skapt ut fra en optimisme og stemning som virket gladere enn før, og at Inger Sitter med dette hadde tatt et stort og modig skritt fremover.¹⁷⁹ Dette samsvarer godt med Sitters egne uttalelser i intervjuet med Gidske Anderson.

To år senere gikk Per Hovdenakk i sin anmeldelse i Arbeiderbladet litt tilbake i historien, og omtalte Inger Sitters intellektuelle disiplinbehov som årsak til at hun på 1950-tallet kom i kontakt med konstruktivismen. Videre at det var denne igjen som trinnvis brakte henne over til det nonfigurative maleriet. Innflytelsen fra denne konstruktivismens strenge skole skulle i følge Hovdenakk også ha gjort seg gjeldende i en klar og bevisst disponering av billedflaten.

¹⁷⁶ Anker 1987, s. 18.

¹⁷⁷ Anderson, Gidske: "Hos Inger Sitter i Savigny-sur-Orge", *Arbeiderbladet*, 10.10.64.

¹⁷⁸ Anker, Peter: "En ny Inger Sitter", *Arbeiderbladet*, 05.11.64.

¹⁷⁹ Ibid.

Han mente bildene hennes virket moderne, men likevel ikke lignet noen av dagens retninger eller ismer. I hans øyne anvendte Sitter med autoritet og selvfølgelig elementer fra mange steder uten å være hjemme i noen av dem.¹⁸⁰ Dette er interessante uttalelser som tyder på oppfatningen om at Sitter gikk sine egne veier. Men hva har Hovdnakk sett i bildene hennes som var ulikt hennes samtidige?

Han roste henne for de nye lyse fargetonene i bildene etter collagen, og mente de hadde fått en mer intellektuell betoning enn tidligere. Han stilte seg for øvrig svært positiv til at de formale verdiene var skjøvet til side til fordel for en mer poetisk og spontan varme på 1960-tallet. Videre ga han uttrykk for at de nye maleriene virket forløst fra den beherskede og puritanske koloritten.¹⁸¹ Oppfatningen av en puritansk koloritt kjenner vi igjen fra flere kritikere, og vi har fått bekreftet at den også gikk igjen hos mange av Sitters samtidige på begynnelsen av 50-tallet.

Om det var et mer poetisk preg som karakteriserte Sitters bilder, sammenlignet med bildene til hennes kunstnerkolleger, vil være vanskelig å gi et entydig svar på. Med tanke på de sammenligninger som er gjort i oppgaven, spesielt under kapitlet *Lyrisk abstraksjon*, kan det tyde på at tendensen i maleriet fra slutten av 1950- og begynnelsen av -60-tallet var av en mer poetisk karakter generelt sett. Det er dermed ikke sagt at Sitters bilder ikke hadde sitt særpreg.

I Dagbladet var Ole Mæhle inne på noe av det samme som Gidske Anderson. Han hevdet at Inger Sitter med sine solfylte, lysende lerreter fra de aller siste årene hadde lagt en alen til sin vekst, og at bildene både spraket og gnistret av energi og vitalitet.¹⁸²

Jeg tok meg den frihet å kalle hennes form i dag for en spontanistisk ekspresjonisme nettopp fordi den frie og spontane malermåten er så karakteristisk, og impresjonistisk fordi det synes som om øyeblikkets opplevelse av lys, luft og fargestrålende atmosfære er blitt lykkelig forløst i den blonde regnbuepalett som har totalt avløst hennes tidligere så beherskede og til dels litt puritanske koloritt.¹⁸³

Også Ole Henrik Moe uttalte seg i positive vendinger om de store endringene i Inger Sitters kunst de siste årene. Han plasserte henne innenfor en klassisk ramme, hvor han påsto at hennes heftige trang til frodighet virket renessansebetont.¹⁸⁴ Dette var igjen en ny vinkling i

¹⁸⁰ Hovdenakk, Per: "Inger Sitters Festspillutstilling", *Arbeiderbladet*, 06.06.66.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Mæhle, Ole: "Inger Sitter i Kunsternes Hus", *"Dagbladet"*, 23.08.66.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Moe, Ole Henrik: "Kunst og kunstnere. Kunsternes Hus: Inger Sitter", *Aftenposten*, 24.08.66.

opplevelsen av Sitters malerier. Moes hovedbudskap var at bildene var uttrykk for en større beherskelse av fargen.

Apropos all denne positive omtalen kan det være på sin plass å minne om Sitters største utstilling til da som var Bergens Kunstforenings Festspillutstilling 1966. Som festspillkunstner fylte hun 3 saler med 86 malerier i store formater.¹⁸⁵ Utstillingen rommet både eldre (fra 40- og 50-tallet) og nyere bilder, og ble i Bergens Tidende betegnet som retrospektiv.¹⁸⁶

Med overskriften ”Festspillenes lykkelige valg, Inger Sitter”, anmeldte Aftenposten utstillingen samme dag. Her finner vi igjen hennes egne uttalelser:

Abstrakt kunst er assosiasjonsskapende. Man kan selv dikte sine egne ting inn i bildet, avhengig av lyset og stemningen i øyeblikket.¹⁸⁷

Vi får igjen en påminning om betrakterens mange muligheter for egne opplevelser foran kunstverket. Slike utsagn fra Sitter kan ha vært viktige bidrag til å endre holdningen hos publikum som savnet opplevelsen av noe gjenkjennelig i bildet. Hun har i alle fall gitt en tydelig invitasjon til betrakteren om å tørre å gå i dialog med maleriet og være bevisst på sine egne tanker og følelser foran det nonfigurative bildet.

Da hun senere på året, i august, åpnet utstilling i Kunstnernes Hus, var dette en del av den tidligere festspillutstillingen. I Morgenposten kunne vi lese en oppfordring til de offentlige kunstgalleriene om å kjøpe inn nye bilder av Inger Sitter. Dette fordi forfatteren mente hun hadde fornyet seg i den grad siden Nasjonalgalleriet, Riksgalleriet og Stockholm-, Gøteborg- og Malmø-museene sist innlemmet bildene hennes i sine samlinger. Fornyelsen skulle i følge Morgenposten være ”fra det tidligere mørke til det nå lyse, vennlige farvestrålende.”¹⁸⁸

Jeg har valgt å avslutte i lys av all denne positive omtalen. Vi har så langt sett at det var flere faktorer som lå til grunn for kritikernes syn på Inger Sitters kunstneriske utvikling. I det følgende vil jeg oppsummere, konkludere og tydeliggjøre hva som kan ha forårsaket denne ulikheten eller skillet mellom kritikerne i synet på Sitters malerier frem til 1964.

¹⁸⁵ Ukjent anmelder, ”Tre saler Inger Sitter”, *Morgenavisen*, 26.05.66.

¹⁸⁶ Jø., ”Inger Sitter med sin største utstilling hittil”, *Bergens Tidende*, 25.05.66.

¹⁸⁷ Reff, Veronica: ”Festspillenes lykkelige valg: Inger Sitter”, *Aftenposten*, 28.05.66.

¹⁸⁸ Nyquist, Kai (qui): ”Inger Sitter er fornyet”, *Morgenposten*, 13.08.66.

3.2.1 Oppsummering og konklusjoner

For å få en bedre forståelse av de ulike reaksjonene som bildene til Sitter og hennes samtidige fremkalte, finner jeg det nødvendig å ta et kort tilbakeblikk på kunstnerens situasjon etter krigen. Norge hadde vært igjennom en 5-årig okkupasjon som hadde lagt en kraftig demper på den kunstneriske friheten. Fra 1945 ble det forståelig nok ekstra viktig å hente frem denne friheten igjen; ikke bare i tanken, men også i den kreative handling. For den som tidligere hadde vært preget av det nasjonale i kunsten, hadde krigen bare bidratt til en enda sterkere nasjonalisme, noe som i maleriet ofte kom til uttrykk i vakre naturalistiske landskap. Motivet var tradisjonelt, verden skulle imiteres eller etterlignes. De nye tendensene i maleriet, som abstraksjon og nonfigurasjon, var forståelig nok en trussel mot det norske tradisjonelle synet på kunst. For skribenter som blant andre Birger Moss Johnsen og Arne Durban ble nettopp de nye kriteriene sett på som trusler mot vedtatte og tradisjonelle normer i kunstforståelsen.

I Frankrike begynte de kunstneriske miljøene å fungere raskt igjen etter krigens avslutning. Intakte gallerier ble gjenåpnet og kunstneriske aktiviteter ble gjenopptatt. Kunstnere som Picasso, Braque og Matisse, som hadde utøvd en forholdsvis moderat form for abstraksjon i fauvismen og kubismen før 1910, ble i Paris fortsatt forbundet med modernismen. Samtidig var det kunstnere som i mellomkrigstiden hadde begynt å bevege seg i andre retninger. Forbildene for mange av disse var bl.a. Mondrian, Kandinsky og Paul Klee som allerede før første verdenskrig hadde beveget seg over til det nonfigurative uttrykket i maleriet.¹⁸⁹ Følgelig ble de nye tendensene i maleriet, henimot nonfigurasjon, behørig omtalt i avisene også her hjemme.

I denne første perioden har jeg særlig trukket frem Arve Moen, Ole Henrik Moe, Alf-Jørgen Aas og Johan Fredrik Michelet for sin positive omtale av Sitters utvikling. Hennes gradvise overgang til abstraksjonen ble oppfattet som en europeisk tilnærming i absolutt positiv forstand.

Skillet mellom kunstkritikerne ble følgelig bestemt av hvorvidt man ønsket å holde på gamle tradisjoner i malerkunsten eller våget å hengi seg til nye ideer som ofte hadde sin opprinnelse utenfor Norges grenser.

¹⁸⁹ Anker 1987, s. 10.

Anerkjennelsen av Sitters bilder viste seg også å ha forskjellig utgangspunkt. Det var de som på den ene siden oppfattet bildene som ren dekorasjon eller ornamentikk, og på den andre siden de som erklærte bildene som kunstverk. Også her ser vi kunstkritikerne igjen i et motsetningsforhold mellom henholdsvis tradisjonstilknytning og nytenkning.

Erfaringen har dessuten vist oss at kunstkritikere med tradisjonstilknytning som verdigrunnlag har hatt tendenser til kvinneediskriminering i sine uttalelser. Fra disse tilsynelatende små, og kanskje for noen, ubetydelige uttalelser, mener jeg det kan føres direkte linjer til den kunsthistoriske kanon og Vasaris historieskriving.

Jeg finner det samtidig aktuelt å vise til Linda Nochlins vektlegging av offentlige institusjoners praksis som årsak til sosiale ulikheter mellom mannlige og kvinnelige kunstnere i et historisk perspektiv. Krav og forventninger til kvinner angående ”typiske kvinnelige funksjoner” (mor- og husmorrollen), gjorde det ofte vanskelig eller umulig for kvinner å hengi seg til kunstnerrollen som profesjonell.¹⁹⁰ Dette var også en realitet for Inger Sitters samtidige, og enda så sent som på 1950- og -60-tallet kan holdningen gjenspeiles i kunstkritikken.

Om vi skulle konkludere med at årsaken til undertrykking av kvinnelige kunstnere ligger i tidligere institusjoner foruten i oppdragelsen av jenter, har Inger Sitter vært heldig med sitt eget utgangspunkt. Som allerede nevnt i introduksjonskapitlet, fikk Sitter tidlig oppmuntring i forhold til sine tegneferdigheter og kunstneriske anlegg. Hun ble til og med tatt ut av den vanlige skolen i en alder av 14 år for å kunne utvikle sine evner fullt ut.

Jeg slutter meg likevel til Linda Nochlins forundring over at det egentlig er så mange kvinner som, tross alle dårlige odds, har lyktes så bra innen områder som vitenskap, politikk eller kunst, områder der hvite menn har hatt førsteretten.¹⁹¹ Dette er ikke minst Inger Sitter et godt eksempel på når det gjelder kunstnerisk formidling, både for seg selv og for andre kvinnelige kolleger. Vi vet at hun med sitt sterke kulturpolitiske engasjement har betydd mye for å få frem og synliggjøre kvinnelige kunstnere. Hun oppnådde blant annet å bli inkludert i ”de riktige fora” i den hensikt å få kvinner med på utstillinger og frem i lyset. I 1964 ble hun av regjeringen oppnevnt som ett av de første kunstnermedlemmene i Norsk Kulturråd. Kulturrådets hovedsak var å støtte den eksperimenterende og avanserte kunsten som ennå

¹⁹⁰ Ibid., s. 36.

¹⁹¹ Ibid., s. 28.

ikke var allment godkjent.¹⁹² Både for kunstnerne i tiden (særlig de kvinnelige) og for Inger Sitter selv ble hennes deltakelse i det kulturpolitiske arbeidet et viktig bidrag til å heve kunstnerens anseelse og levekår.

Da kritikerne i 1964 ble mer samstemte, og slo om seg med positive og rosende omtaler, ble skillet i synet på Sitters kunst ikke lenger så merkbart. Fra nå av utmerket kunstkritikere som Gidske Anderson, Ole Mæhle, Peter Anker og Per Hovdenakk seg på grunn av sine seriøse og avklarende debattinnlegg i tillegg til kritikere som allerede er nevnt.

For det er et faktum at kritikerne, i måten de uttalte seg på i denne aktuelle 15-års-perioden, endret holdning til Inger Sitter som kunstner. Det relevante spørsmålet er derfor om Sitters posisjon kan forklare hvorfor den nedlatende tonen i avis anmeldelser etterhvert forsvant? Var Sitters kulturpolitiske engasjement et bidrag til å oppnå større respekt hos sine mannlige kritikere og bli tatt på alvor som kunstner?

Til tross for denne tilsynelatende holdningsendringen hos kritikerne, kunne man i februar 2008 lese i Aftenposten om ”boken som ingen vil utgi”. Inger Sitter hadde kommet med en forespørsel til sin nabo, skribent og forfatter Niels Chr. Geelmuyden om han kunne tenke seg å skrive hennes biografi. Selv om Geelmuyden viste entusiasme for et slikt prosjekt, var det imidlertid ingen forlag som ville gi ut boken. Begrunnelsen fra forlagene skulle, i følge Aftenposten, være at Inger Sitter som tema, ikke var ”hot”, og at man følgelig var redd for at boken ikke ville selge. Det er derfor et spørsmål om Inger Sitter, til tross for sitt store engasjement og kunstneriske virke, likevel har kommet i skyggen av sine samtidige mannlige kolleger som for eksempel Jacob Weidemann, Håkon Bleken, Carl Nesjar, Gunnar S. Gundersen, etc. fordi hun er kvinne? Er vi lurt til å tro på en likestilling mellom mannlige og kvinnelige kunstnere?

I bokspørsmålet ble det heldigvis en endring i løpet av året, og Aschehoug forlag påtok seg likevel denne utgivelsen.¹⁹³ Geelmuyden og Danbolt gjennomførte bokprosjektet i samarbeid, og i oktober 2009, i forbindelse med Sitters 80-års-dag, var boken ”Inger Sitter” et faktum.

I et TV-intervju samme høst merket jeg meg Inger Sitters egen fortelling. Hun fortalte om TV-kjendisen Kjell Arnljot Wik som på 1960-tallet hadde uttalt seg om at kvinner ikke kunne bli kunstnere.¹⁹⁴ Hvorvidt Wiks holdning var basert på den kunsthistoriske kanon, kan man

¹⁹² Anker 1987 s. 20.

¹⁹³ Samtale med Inger Sitter hjemme hos henne på Tjøme, 10.09.08.

¹⁹⁴ TV-intervju med Inger Sitter på NRK 2, 28.10.09.

bare gjette seg til. Forhåpentligvis vil denne kjønnsdiskriminerende uttalelsen neppe finne sted i dag.

Nanette Salomon har påpekt at kvinner også må vise sitt ansvar ved å delta innenfor akademiske områder der kunsthistorien og dens kanon er tema.¹⁹⁵ Bare slik kan historien endres og bidra til en kunstkritikk uten ”skjevheter” som verdsetter kvinnelige kunstnere på lik linje med mannlige.

Selv om kunstkritikken har vist store svingninger i perioden som er behandlet, finner jeg at Inger Sitter likevel oppnådde å markere seg sterkt i tiden. Gjennom ønsket om stadig å finne nye løsninger i maleriet, i tillegg til sitt samfunnsengasjement, ble hun blant annet av Hans Jacob Brun nevnt som en foregangsskikkelse i Norge til de nye ideene i Europa.¹⁹⁶ Vi ser at Sitter, som kvinnelig kunstner, uten tvil har klart å etablere seg innenfor det prestisjetunge og etablerte miljøet som malerkunsten er i dag. Om dette kan sies å være på tross av eller nettopp på grunn av den varierte kritikken hun mottok, kan være verdt å reflektere over. Den gode kunstkritikken burde være basert både på å oppmuntre til nytenkning samtidig som gamle tradisjoner blir tatt vare på som en ekstra kunnskapskilde til fremtidige generasjoner. Det er for øvrig viktig å merke seg at i anmeldelsen til flere av dem som stilte seg negative eller uforstående til Sitters bilder, kan vi samtidig ane en form for respekt og tro på Sitters kunstneriske virke. I dette tolker jeg en anerkjennelse av Inger Sitter fra tidligere år, og kanskje et håp om å få tilbake noe av hennes ”gamle” kunstuttrykk.

Kap. IV Avslutning

Inger Sitters malerier i en 15-års-periode (1952-1967) har vært utgangspunktet for denne oppgaven. Metodene jeg har benyttet meg av har vært komparativ og resepsjonsanalytisk.

Ved å belyse Sitters malerier har vi sett at avspeilingen av verden ble stadig mer fjern i løpet av dette tidsrommet, i alle fall fra et figurativt ståsted. Etterkrigstidens modernisme ble også av mange vist til som den nonfigurative perioden, og av andre som den egentlige

¹⁹⁵ Salomon: ”The Art Historical Canon: Sins of Omission”, Preziosi (red.) 1998, s. 349.

¹⁹⁶ Brun: ”Etterkrigstid”, Berg (red.), 2000, s. 247.

modernismen.¹⁹⁷ Internasjonalt og ikke minst i Paris hadde man eksperimentert og utforsket former og fargers uttryksmuligheter lenge før krigen, mens vi i de nordiske landene åpenbart trengte litt lenger tid på oss til å akseptere ”det nye” i kunsten. At det hersket en kamp mellom tilhengerne av den figurative og den nonfigurative uttrykksformen, har vi sett gode dokumentasjoner på gjennom kunstkritikernes anmeldelser på 1950- og -60-tallet

Den store variasjonen i Sitters billeduttrykk har jeg blant annet vist leseren i kapitlet ”Møte med maleriene”. Gjennom analysen av de utvalgte bildene har jeg kommet frem til at Sitter allerede med *Bibbi* viste til en begynnende forenkling, eventuelt kubistisk innflytelse. Hovedinntrykket ble med andre ord innledningen til en løsrivelse fra tradisjoner og virkelighetsbeskrivelser. I *Kafeen i Cadaqués* ble vi vitne til nye maleriske virkemidler der vi gjenkjente Georg Jacobsens konstruktivistiske skole. Her ble geometri og konstruksjon stående i fokus. Spørsmålet om forenkling av et opplevd motiv eller Sitters lek med former ble aktuelt i forbindelse med analysen av *Hus i Paris*. Både kubismens antydninger og de italienske renessanseteorier syntes med dette maleriet å være et tilbakelagt stadium.

I den andre delen av ”Møte med maleriene” har jeg i analysen av *Komposisjon i rødt* drøftet fargens egenskaper som ”temperaturmåler”. Jeg har her forsøkt å vise hvordan fargens ”temperatur” bidro til selve formen som igjen skapte romfølelsen i maleriet. Den asketiske koloritten fra tidligere bilder syntes å være forlatt. Ved hjelp av *Komposisjon I* ble begrepet lyrisk abstraksjon behandlet. Det aktuelle spørsmålet var på hvilket grunnlag vi kunne oppleve gjenspeilingen av naturen i maleriet. Vi møtte her et vart og slørlett uttrykk inntil vi gjennom collagen *In the picture* ble konfrontert med en ny ekspresjonistisk spontanitet. Sammenlignet med Sitters tidligere omtalte bilder ble sistnevnte oppfattet som særlig utradisjonelt, men likevel som et malerisk verk i møte med Rauschenbergs collage. I analysen av det siste maleriet *Lys* lot jeg Ole Mæhles ord om maleriet ”som et vårbrudd i all sin kraft og velde” være utgangspunktet for drøftingen. Igjen ble vi konfrontert med et nytt uttrykk i maleriet bestående av en lys sommerstemt koloritt ulikt alt det vi hadde sett tidligere i Sitters bilder.

Gjennom den komparative og den resepsjonsanalytiske metoden har jeg følgelig belyst Sitters bilder ut fra varierte vinklinger. Innimellom har jeg også vist hvordan de forskjellige maleriske uttrykk (eller endringene i maleriet) ble mottatt av kritikere og kunsthistorikere. Og endelig i kapittel III ”Resepsjon” har kunstkritikken vært hovedfokus der kritikerne har blitt

¹⁹⁷ Ibid., s. 242.

behandlet mer samlet for å tydeliggjøre ulike oppfatninger. Meningsforskjellene dreide seg om hvorvidt kritikerens kunstforståelse var basert på norske tradisjoner i malerkunsten eller om den var begrunnet ut fra ønsket om å inkludere nye europeiske impulser i kunstmiljøene i Norge. Kvinnediskriminerende tendenser ble påvist hos enkelte kritikere med såkalt tradisjonsbasert kunstoppfatning.

Til spørsmålet om Sitters malerier var et brudd med samtiden eller om de representerte noe nytt, er det viktig fortsatt å ha klart for seg at hun ikke bare hentet sine impulser i Norge, men i stor grad både fra kunstlivet i Europa (spesielt Paris) og i USA. For kritikerne på 50-tallet kunne hennes kunst følgelig ha blitt oppfattet som brudd med samtiden fordi det var noe nytt her hjemme og ble utøvd av en mindre krets. Gikk man utenfor Norges grenser, må man kunne si seg enig i Sitters egne uttalelser om at det hun representerte, var i takt med tiden.

Tilhørende gruppen av nonfigurative kunstnere i Norge sto aldri Sitter alene med sitt maleriske uttrykk. Enkelte kritikere har antydnet at bildene hennes lignet på andres bilder, mens andre igjen har presentert maleriene som uttrykk for Inger Sitters egen modernisme. Jeg vil derfor avslutningsvis nevne Ole Henrik Moes påstand om at Inger Sitter uten tvil har hatt godt av sitt opphold i Paris:

Der får man virkelig dimensjoner å gi seg i kast med. Og ti tusen impulser å motta. Der blir man før eller siden nødt til å velge seg selv, om man vil overleve.¹⁹⁸

Moes uttalelse bidrar til å bekrefte Sitter som selvstendig kunstner, hvis bilder var uttrykk for hennes eget formspråk. Om bildene representerte noe nytt i tiden, avhenger av hvilket utgangspunkt man har eller hvilke øyne som ser.

Gjennom dialog med de utvalgte verk mener jeg å ha funnet hennes egne tolkninger av noen av de mest sentrale kunstneriske problemstillinger både i europeisk og amerikansk billedkunst. Jeg vil her særlig legge vekt på uttrykk i maleriet fremkommet på bakgrunn av internasjonale impulser som jeg mener la grunnen for eksperimenteringer med nye metoder og materialbruk. Bildene representerer for meg både tendenser i tiden og estetiske objekt på egne premisser.

I avgrensingen av oppgaven har jeg i denne omgang valgt å behandle kjønnsperspektivet som tema i begrenset omfang; og da bare i siste delen av oppgaven. En presentasjon av Sitters bilder i lys av at hun er kvinne ville kreve en dypere og mer omfattende analyse. Dette ville innebære sterkere fokus på malerienes innhold, Sitters ideologiske ståsteder og de ulike

¹⁹⁸ Moe, Ole Henrik: ”Kunst og kunstnere. Galleri Haaken: Inger Sitter”, *Aftenposten*, 06.11.64.

kritikernes kunst- og kvinnesyn. Et slikt utgangspunkt ville muligens i høyere grad ha fremstilt maleriene som kultur- eller sosialhistoriske ”dokument” enn aktuelle besvarelse vitner om. Jeg anser dette derfor som en høyst interessant og aktuell vinkling for et videre arbeid med Inger Sitters kunst.

Billedliste (av Inger Sitter)

Bilde 1, Inger Sitter, *Bibbi*. Olje på lerret, 90 x 70 cm, 1952-53. Kunstnerens eie, Tjøme, s. 17.

Bilde 2, Inger Sitter, *Kafeen i Cadaqués*. Olje på lerret, 95 x 105 cm, 1955. Kunstnerens eie, Tjøme, s. 28.

Bilde 3, Inger Sitter, *Hus i Paris*. Olje på lerret, 105 x 95 cm, 1955. Privat eie. s. 36.

Bilde 4, Inger Sitter, *Komposisjon i rødt*. Olje på lerret, 129 x 146 cm, 1957. Henie Onstad Kunstsenter, Høvik, s. 44.

Bilde 5, Inger Sitter, *Komposisjon 1*. Olje på lerret, 100 x 130 cm, 1960-61. Henie Onstad Kunstsenter, Høvik, s. 52.

Bilde 6, Inger Sitter, *In the picture*. Akryl, collage, 97 x 130 cm, 1964. Museet for samtidskunst, Oslo, s. 60.

Bilde 7, Inger Sitter, *Lys*. Akryl på lerret, 165,5 x 130,5 cm, 1967. Trondheim Kunstmuseum, Trondheim, s. 67.

Billedliste (av andre kunstnere)

Fig. 1

Tittel: *Selvportrett ved staffeliet.*

Maler: Jean Heiberg

År: 1919

Mål: 82 x 100 cm

Teknikk: Olje på lerret

Eier: Nasjonalgalleriet

Bok: Nergaard, T.: *Norges malerkunst, bind 2.*

Vårt eget århundre, Knut Berg (red.), Oslo 2000, s. 59.

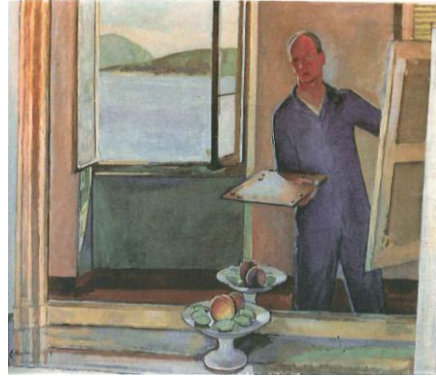


Fig.2

Tittel: *Woman with a Fan.*

Maler: Pablo Picasso

År: 1908

Mål: 152 x 101 cm

Teknikk: Olje på lerret

Eier: The Hermitage Museum, Leningrad.

Bok: Rubin, William: *Picasso and Braque, pioneering*

Cubism. New York, 1989, s. 91.



Fig. 3

Tittel: *Per*

Maler: Lars Johan Tiller

År: 1948

Mål: 73 x 43 cm

Teknikk: Olje på lerret

Eier: Ukjent

Bok: Gjelsvik, M. M.: *Lars Tiller i sentrum. Fra Bjarne Ness til*

Gruppe 5, Trondheim 2003, s. 73.



Fig. 4

Tittel: *Trois femmes.*
Maler: Pablo Picasso
År: 1907-08
Mål: 200 x 78 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: St. Petersburg, Hermitage Museum.
Bok: Gantefyhrer-Trier, A.: *Cubism*, Köln 2004, s. 29.

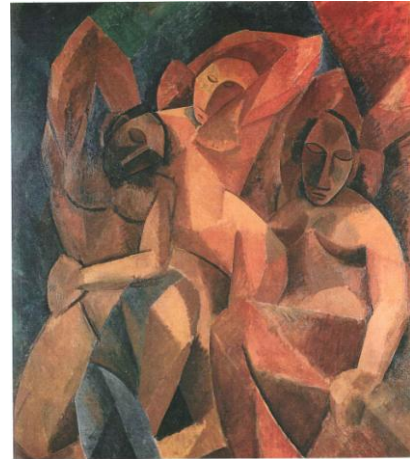


Fig. 5

Tittel: *Reservoir at Horta*
Maler: Pablo Picasso
År: 1909
Mål: 60 x 50cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: Privat samling
Bok: Gantefyhrer-Trier, A.: *Cubism*, Köln 2004, s. 39.



Fig. 6

Tittel: *Paris*
Maler: Gunnvor Advocaat
År: 1957
Mål: 88 x 90 cm
Teknikk: Akryl
Eier: Privat eie.
Bok: Markusson, M., E. Egeland, P. Anker: *Gunnvor Advocaat*, Oslo 1987, s. 37.



Fig. 7

Tittel: *Composition*
Maler: Serge Poliakoff
År: 1956
Mål: 97 x 130 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: Ukjent. (Var utstilt i Galleri Håken i 1962)
Bok: Christensen, Haaken A.: *Essays, Serge Poliakoff, Olivier Debré, Alfred Manessier, Horst Janssen*, Oslo, 1997, s. 25.



Fig. 8

Tittel: *Composition*
Maler: Serge Poliakoff
År: 1957
Mål: 81 x 65 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: Ukjent. (Var utstilt på Galleri Haaken i 1962)
Bok: Christensen, Haaken A.: *Essays, Serge Poliakoff, Olivier Debré, Alfred Manessier, Horst Janssen*, Oslo, 1997 s. 30.



Fig. 9

Tittel: *Oker og svart*
Maler: Lars Johan Tiller
År: 1959
Mål: 60 x 73 cm
Teknikk: PVA på lerret på plate
Eier: Museet for Samtidskuns
Bok: Gjelsvik, M. M.: *Lars Tiller i sentrum. Fra Bjarne Ness til Gruppe 5*, Trondheim, 2003, s. 137.



Fig. 10

Tittel: *Lyst og mørkt*
Maler: Irma Salo Jæger
År: 1962
Mål: 115 x 130 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: Ukjent
Bok: Dæhlin, Erik: *Irma Salo Jæger*, Oslo, 2002,
s. 106.



Fig. 11

Tittel: *Maleri*
Maler: Gunnar S. Gundersen
År: 1958
Mål: 60 x 80,5 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: Museet for Samtidskunst, Oslo.
Bok: Dæhlin, Erik: *Norsk samtidskunst, billedkunst
skulptur, materialkunst*, Oslo, 1990, s. 92.



Fig. 12

Tittel: *Hete*
Maler: Gunnvor Advocaat
År: 1982
Mål: 120 x 130 cm
Teknikk: Akryl
Eier: Ukjent
Bok: Markusson, M., E. Egeland, P. Anker:
Gunnvor Advocaat, Oslo 1987, s. 57.



Fig. 13

Tittel: *Komposisjon*
År: 1957
Mål: 80 x 110 cm
Teknikk: Tempera
Eier: Bergen Billedgalleri
Bok: Askeland, J., Halvdan Ljøsne: *Knut Rumohr*,
Bergen 2000, s. 55.



Fig. 14

Tittel: *Vestlandsfjell*
Maler: Knut Rumohr
År: 1967
Mål: 175 x 120 cm
Teknikk: Tempera
Eier: Lillehammer Malerisamlinger
Bok: Askeland, J., Halvdan Ljøsne: *Knut Rumohr*,
Bergen 2000, s. 79.



Fig. 15

Tittel: *Blå skygger.* (1964)
Maler: Jakob Weidemann
Mål: 130 x 220 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: Henie-Onstad Kunstsenter
Bok: Lium, R. N. *Jakob Weidemann
retrospektiv 1959/1998, malerier/
paintings*, utstillingskatalog,
Trondheim, 1998, s. 13.



Fig. 16

Tittel: *Acapulco*
Maler: Irma Salo Jæger
År: 1961
Mål: 186 x 216 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier:
Bok: Dæhlin, Erik: *Irma Salo Jæger*, Oslo, 2002, s. 24.

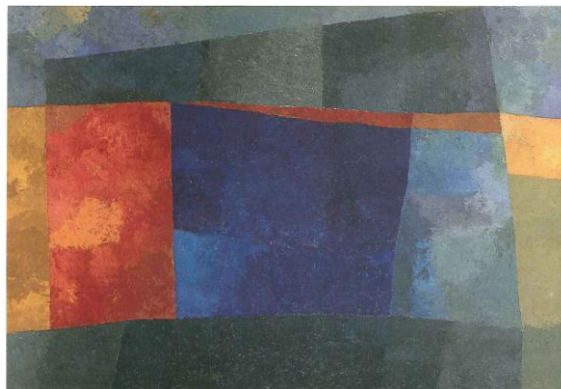


Fig. 17

Tittel: *Bed*
Maler: Robert Rauschenberg
År: 1955
Mål: 75 ½ x 31 ½ x 8”
Teknikk: Combine painting (collage)
Eier: Collection The Museum of Modern Art, New York.
Bok: Kotz, M. L.: *Rauschenberg/Art and Life*, New York, 1990, s. 84.

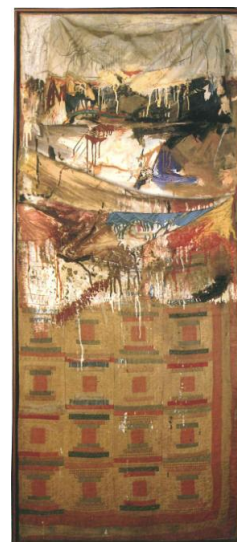


Fig. 18

Tittel: *Krokus om våren*
Maler: Jakob Weidemann
År: 1967
Mål: 130 x 110 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: Inger og Andreas L. Riis' samling
Bok: Lium, R. N.: *Jakob Weidemann - retrospektiv 1959-1998 malerier – paintings, utstillingskatalog*, Trondheim, 1998, s. 19.



Fig. 19

Tittel: *Zapulla*
Maler: Gunnvor Advocaat
År: 1970
Mål: 75 x 70 cm
Teknikk: Akryl
Eier: Ukjent
Bok: Markusson, M., E. Egeland, P. Anker:
Gunnvor Advocaat, Oslo 1987, s. 41.

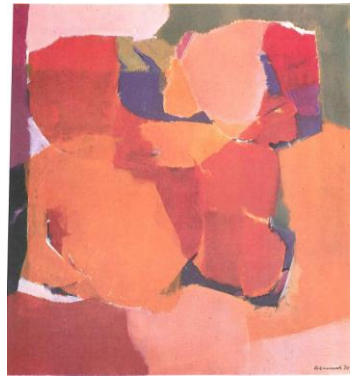


Fig. 20

Tittel: *Fjeld-Regnbue, Island*
Maler: Else Alfelt
År: 1948
Mål: 100 x 125 cm
Teknikk: Olje på lerret.
Eier: Henning Pedersen og Else Alfelts Museum,
Herning.
Bok: Karla, K. (red.), "Kunstværker", *COBRA Reykjavik*,
utstillingskatalog, , Reykjavik 2007, s. 93.



Fig. 21

Tittel: *Poetisk tilfredsstillelse*
Maler: Asger Jorn
År: 1956
Mål: 146 x 114 cm
Teknikk: Olje på lerret.
Eier: Henie Onstad Kunstsenter,
Høvik.
Bok: Karla, K. (red.), "Kunstværker", *COBRA Reykjavik*,
utstillingskatalog, Reykjavik, 2007, s.149.

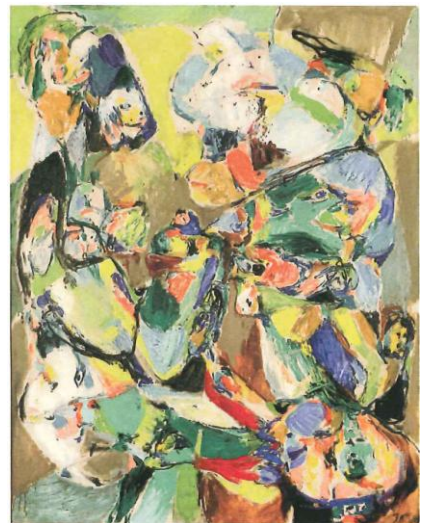


Fig. 22

Tittel: *Silke*
Maler: Inger Sitter
År: 1965
Mål: 146 x 114 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: Ukjent
Bok: Geelmuyden, J., G. Danbolt: *Inger Sitter, et portrett*, Oslo, 2009, s.194.

**Fig. 23**

Tittel: *Morgen i mitt soverom*
Maler: Inger Sitter
År: 1966
Mål: 160x130 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: Ukjent
Bok: Samtaler med Inger Sitter, s. 44.

**Fig. 22**

Tittel: *Sommer*
Maler: Inger Sitter
År: 1967
Mål: 180 x 140 cm
Teknikk: Olje på lerret
Eier: Ukjent
Bok: Geelmuyden, J., G. Danbolt: *Inger Sitter, et portrett*, Oslo, 2009, s. 185.



Litteratur

Anker, Peter, Ole Henrik Moe: *Inger Sitter*. Oslo, 1987.

Askeland, Jan, Halvdan Ljøsne: *Knut Rumohr*. Bergen, 2000.

Bak, Aase: "Cobra 1948-51." *Cobra i Danmark*. Utstillingskatalog, Knut Ljøgodt (red.). Tromsø, 2008 s. 23-40.

Brun, Hans-Jakob: "Etterkrigstid", *Norges malerkunst, bind 2. Vårt eget århundre*, Knut Berg (red.). Oslo, 2000 s. 201-346.

Buvik, Per: *Kunst og modernitet: Om Charles Baudelaires estetiske tenkning*, forelesning ved kunsthistorie 200-nivå som fjernundervisning, Universitetet i Bergen, tilgjengelig ved passord. <http://kunst.uib.no> , 2006.

Chilvers, Ian: *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*. Oxford, 2003.

Christensen, Haaken A.: *Essays, Serge Poliakoff, Olivier Debré, Alfred Manessier, Horst Janssen*. Oslo, 1997.

D'Alleva, Anne: *Methods and Theories of Art History*. London, 2005.

Danbolt, Gunnar: *Norsk kunsthistorie, Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*. Oslo, 2001.

Danbolt, Gunnar: *Inger Sitter, malerier 1952-2006*. Utstillingskatalog. Vestfold Kunstmuseum, 2007.

Dæhlin, Erik: *Irma Salo Jæger*. Oslo, 2002.

Dæhlin, Erik: *Norsk samtidskunst, billedkunst, skulptur, materialkunst*. Oslo 1990.

Dæhlin, Erik: *Samtaler med Inger Sitter*. Oslo, 1999.

Frederiksen, Finn T., "Mødested Paris – omkring Rivera". *Georg Jacobsen, Helle Behrndt* (red.). Utstillingskatalog, Randers Kunstmuseum 1987, Trondhjems Kunstforening 1987-88, Sophieholm, 1988 s. 23-45.

Gantefyrer-Trier, Anne: *Cubism*. Køln, 2004.

Geelmuyden, Niels Christian og Gunnar Danbolt: *Inger Sitter, et portrett*. Oslo, 2009.

Gjelsvik, Magni Moksnes: *Lars Tiller i sentrum, fra Bjarne Ness til Gruppe 5*. Trondheim, 2003.

Greenberg, Clement: "Modernistisk maleri", *Den modernistiske kunsten*, oversatt av Agnete Øye. Oslo, 2004, s. 141-156.

Helgesen, Aina: "Kvinnliga konstnärers villkor i Norge 1969", Anna Lena Lindberg (red.), Stockholm, 1975, s. 173-202.

Hellandsjø, Karin: *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*. Oslo, 1978.

Hobolth, Nina: "At opdage en verden – noter om Georg Jacobsen", *Georg Jacobsen*, Helle Behrndt (red.). Utstillingkatalog, Randers Kunstmuseum 1987, Trondhjems Kunstforening 1987-88, Sophienholm, 1988 s. 9-22.

Holm, Arne E.: "Litt om billedbyggeren Georg Jacobsen", *Georg Jacobsen*, Helle Behrndt (red.). Utstillingkatalog, Randers Kunstmuseum 1987, Trondhjems Kunstforening 1987-88, Sophienholm, 1988 s.46-61.

Hovdenakk, Per, Carl Nesjar, Susanne Rajka, Øivind Storm Bjerke: *Picasso besøker Norge*. Oslo, 1992.

Hovdenakk, Per: "Cobra i 60 år." *Cobra Reykjavik*, Karla Kristjansdottir (red.), Reykjavik, 2007 s. 51-65.

Kirkholt, Tore: *Norsk kunstkritikk i brytningstid: møtet med det ikke-figurative måleriet 1945-1965*. Hovudoppgåve i Kunsthistorie. Bergen, 1996.

Kotz, Mary Lynn: *Rauschenberg/Art and life*. New York, 1990.

Kvande, Ingunn Øren, "Nonfigurativt maleri og skulptur, 1950-60-årene. *Konkret, nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000*, Fredrikke Schrupf (red.). Utstillingskatalog, Lillehammer Kunstmuseum, Trondheim Kunstmuseum og Bergen Kunstmuseum, 2002 s. 13-21.

Kvaran, Ólafur, "Islandsk kunst omkring 1950." *Cobra Reykjavik*, Karla Kristjansdottir (red.), Reykjavik, 2007 s. 76-80.

Lange, Marit, Nils Messel: "Inn i et nytt århundre", *Norges malerkunst, bind 2. Vårt eget århundre*. Knut Berg (red.), Oslo, 2000 s. 9-54.

Lium, Randi Nygaard: *Jakob Weidemann, retrospektiv 1959-1998, malerier/paintings*. Utstillingskatalog, Trondheim Kunstmuseum, 1998.

Lium, Randi Nygaard: *Inger Sitter, retrospektiv*. Utstillingskatalog, Trondheim Kunstmuseum, 2002.

Lucie-Smith, Edward: *Store kunstnere i det 20. Århundre*. Oslo, 1999.

Malmanger, Magne: *Form og forestilling*. Oslo, 1982.

Markusson, M., E. Egeland, E., P. Anker, P.: *Gunnvor Advocaat*. Oslo, 1987.

Michelet, Johan Fredrik: *Figurativt eller non-figurativt?. Tre essays*. Oslo, 1957.

Michelet, Johan Fredrik: *Kunst og kritikk. Maleri*. Oslo, 1967.

Michelet, Johan Fredrik: *Moderne maleri*. Oslo, 1969.

Mørstad, Erik: *Malerileksikon*. Otta, 2007.

Nergaard, Trygve: "Mellomkrigstiden", *Norges malerkunst, bind 2. Vårt eget århundre*. Knut Berg (red.). Oslo, 2000 s. 55-201.

Nochlin, Linda: "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?", *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renessans til postmodernism*, Anna Lena Lindberg (red.), Stockholm, 1995 s. 23-52.

Rubin, William: *Picasso and Braque, pioneering Cubism*. New York, 1989.

Salomon, Nanette: "The Art Historical Canon: Sins of Omission", *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Donald Preziosi (red.). New York, 1998.

Werenskiold, Marit: *De norske Matisse-elevene*. Oslo, 1972.

Kunstkritikk (avis anmeldelser)

Aas, Alf-Jørgen: "Inger Sitter i Galleri Per", *Aftenposten*, 08.02.56.

Aas, Alf-Jørgen: "Terningens høstmønstring", *Aftenposten*, 11.12.56.

Amie: "Terning med gevinst", *Aftenposten*, 10.11.57.

Anderson, Gidske: "Hos Inger Sitter i Savigny-sur-Orge", *Arbeiderbladet*, 10.10.64.

Anker, Peter: "En ny Inger Sitter", *Arbeiderbladet*, 05.11.64.

Durban, Arne: "Grå flekker", *Morgenposten*, 11.11.61.

Ellingsen, Svein: "Modernismens ufrihet", *Vårt Land*, 14.11.61.

Hougen, Pål: "Inger Sitter", *Dagbladet*, 04.12.64.

Hovdenakk, Per: "Inger Sitters Festspillutstilling", *Arbeiderbladet*, 06.06.66.

Johnsen, Birger Moss: "En god mønstring i UKS", *Morgenposten*, 23.09.53.

Johnsen, Birger Moss: "Inger Sitter i Galleri Per", *Morgenposten*, 06.02.56.

Johnsen, Birger Moss: , "Terningen med moderne grafikk og tegninger", *Morgenposten*, 29.04.57.

Johnsen, Birger Moss: "Konsekvent nonfigurativ malerinne", *Morgenposten*, 27.01.59.

Jø.: "Inger Sitter med sin største utstilling hittil", *Bergens Tidende.*, 25.05.66.

Kvalvaag, Omar: "Terningen – en ny malergruppe", *Vårt Land*, 12.12.56.

Lind, Ole: "På grensen da og nu. Inger Sitters utstilling", *Sandefjords Blad*, 11.03.60

Michelet, Johan Fredrik: "Mot nye former", *Verdens Gang*, 07.02.56.

Moe, Ole Henrik: "Kunst og kunstnere. Galleri Haaken: Inger Sitter", *Aftenposten*, 06.11.64.

Moe, Ole Henrik: "Kunst og kunstnere. Kunstnernes Hus: Inger Sitter", *Aftenposten*, 24.08.66.

Moen, Arve: "Veien til modernismen", *Arbeiderbladet*, 11.02.56.

Michelet, Johan Fredrik: "Mot nye former" *Verdens Gang*, 07.02.56.

Michelet, Johan Fredrik: "Med kraft, driv og vitalitet, Inger Sitter i Kunstnerforbundet", *Verdens Gang*, 18.02.69.

Mæhle, Ole: "En ny og frigjort Inger Sitter i Bergen", *Dagbladet*, 26.05.66.

Mæhle, Ole: "Inger Sitter i Kunstnernes Hus", *"Dagbladet"*, 23.08.66.

N. O.: "Kunstforeningen. Inger Sitter" *Arbeider-Avisa*, 20.03.56.

Nyquist, Kai (qui): "Inger Sitter er fornyet", *Morgenposten*, 13.08.66.

Parmann, Øistein: "Inger Sitter", *Morgenbladet*, 23.08.66.

Reff, Veronica: "Festspillenes lykkelige valg": Inger Sitter". *Aftenposten*, 28.05.66.

Sitter, Inger: "Kunst og samfunn, (Arbeiderbladets kronikk)", *Arbeiderbladet*, 26.03.69.

Thurmann-Nielsen, Øistein: "Rabbel og kunst", *Aftenposten*, 03.11.62.

Ukjent anmelder: "Inger Sitter er ikke snill malerpike mer!" *Adresseavisen*, 07.03.56.

Ukjent anmelder: "Terningen i Galleri KB", *Dagbladet*, 10.12.56.

Ukjent anmelder: "Velfrisert Terning", *Morgenbladet*, 15.12.56.

Ukjent anmelder: "Ny Inger Sitter i Galleri KB", *Dagbladet*, 03.11.61.

Ukjent anmelder: "Festspill i Kunstforeningen: Tre saler Inger Sitter". *Morgenavisen*, 26.05.66.

Muntlige kilder

Samtale med Inger Sitter hjemme hos henne på Tjøme, 10.09.08.

TV-intervju med Inger Sitter i forbindelse med hennes 80-års-dag på NRK 2, 28.10.09.