

# **Vilhelm Bjerke-Petersen:**

Et utvalg surrealistiske bilder fra 1930-tallet sett i dansk og  
internasjonal sammenheng

Masteroppgave i kunsthistorie,  
Universitetet i Bergen.

Kirsten M. Kalleklev

Vår 2008

## **Innhold:**

<b>Introduksjon</b>	<b>s. 3</b>
<b>Presentasjon av billedmaterialet</b>	<b>s. 9</b>
<b>Fra abstrakt kunstner til illusjonistisk surrealist</b>	<b>s. 22</b>
<b>Dansk surrealismes to grupperinger:</b>	
<b>De som malte abstrakt og de som malte figurative bilder</b>	<b>s. 28</b>
<b>Surrealisme i skandinavisk sammenheng – Norge og Sverige</b>	<b>s. 37</b>
<i>Surrealisme i Norge: – Bjerke-Petersen som påvirker?</i>	<b>s. 37</b>
<i>Surrealisme i Sverige: - Halmstadgruppen</i>	<b>s. 48</b>
<b>Fra Bauhaus til Paris: Bjerke-Petersen i internasjonal sammenheng</b>	<b>s. 62</b>
<i>Bjerke-Petersens bilder sett ut i fra et internasjonalt perspektiv</i>	<b>s. 64</b>
<b>Nordisk surrealisme versus surrealisme i Paris</b>	<b>s. 78</b>
<i>Nordisk surrealisme i flere medier</i>	<b>s. 79</b>
<i>Surrealistisk billedkunst i Danmark</i>	<b>s. 87</b>
<i>Surrealistisk billedkunst i Norge og Sverige</i>	<b>s. 90</b>
<b>Avslutning</b>	<b>s. 95</b>
<b>Liste over figurer</b>	<b>s. 98</b>
<b>Kilder</b>	<b>s. 101</b>

# Introduksjon

Surrealismen er ”uforstaelig”, saavidt som den er ny og ukendt, men ser vi paa den, som den er: En ny Verden, vi har opdaget, sa vil vi kunne få de største Oplevelser ved at gaa paa Jagt i det nye Terræng, der er blevet aabnet for os, og vi vil erkende Tilstedeværelsen av nye overraskende Realiteter. <sup>1</sup>

Vilhelm Bjerke-Petersen sier her at surrealismen er ny, ukjent og uforståelig, men bevegelsen har allerede vært aktiv i Paris i nesten to tiår når han ytrer disse ordene i 1937. Er det for det danske, eller kanskje det nordiske kunstpublikumet han mener det er nytt og uforståelig?

I denne oppgaven ønsker jeg å gå inn i den produksjonen Bjerke-Petersen hadde på 1930-tallet. Jeg vil plukke ut en rekke bilder han produserte mellom 1933 og 1938. Med disse bildene ønsker jeg å belyse Bjerke-Petersen som surrealist, og jeg vil også sette hans produksjon inn i større kontekster. For det første vil jeg se på ham i forhold til andre danske surrealistiske kunstnere. Videre vil jeg se på Bjerke-Petersens produksjon i en videre skandinavisk sammenheng. Til sist vil jeg se på Bjerke-Petersen i forhold til den internasjonale surrealismebevegelsen med hovedsete i Paris. Mot denne bakgrunnen ønsker jeg også å si noe om den karakteren den danske surrealismen mer generelt hadde i forhold til den surrealismen vi kjenner fra kunstnere på kontinentet.

Vilhelm Bjerke-Petersen ble født 24. desember 1909, som sønn av den danske kunsthistorikeren Carl V. Petersen og norske Anne Bjerke. Hans kunstutdannelse begynte i 1925 i Danmark, da han får opplæring i malerkunst. To år etter studerte han ved Statens Kunstakademi i Oslo under professor Aksel Revold. På denne tiden mottok han også undervisning fra Alf Rolfsen og Henrik Sørensen. Han ble i Oslo i to år. Hans far hadde allerede vært i kontakt med Sørensen på vegne av sin sønn før han ankom Oslo. I Oslo blir

---

<sup>1</sup> Vilhelm Bjerke-Petersen, *Surrealismens billedverden*, Arthur Jensens forlag, København, 1937, s.20.

han også kjent med kunstnere som Bjarne Rise, Karen Holtsmark og Elsa Thoresen. Både Bjerke-Petersen og hans far var svært positive til kunstmiljøet i Norge på denne tiden. Senere i oppgaven vil jeg ta for meg hva det var Bjerke-Petersen mente var positivt med kunstlivet i Norge, og se litt på grunnlaget for dette.

Hans far hadde ikke bare oppfordret Bjerke-Petersen til å se mot Norge da han skulle få seg en skikkelig kunstutdannelse. Det var vel så viktig for hans far at sønnen vendte blikket utover mot Europa. Vinteren 1930, i en alder av 21 år, dro Bjerke-Petersen til Bauhaus i Dessau, Tyskland. Han ble den første danske som studerte kunst ved denne skolen. Undervisning mottok han blant annet fra kunstnere som Wassily Kandinsky og Paul Klee. Den innflytelse utdannelsen på Bauhaus, og disse to kunstnerne, hadde på Bjerke-Petersen er også noe jeg vil diskutere videre i oppgaven.

Etter et semester på Bauhaus returnerte han til Danmark. Han knyttet kontakter med andre danske kunstnere, som for eksempel Ejler Bille, Richard Mortensen og Sonja Ferlov. Bjerke-Petersen malte på denne tiden i et abstrakt formspråk og ut i fra de regler han hadde lært seg i utlandet. I 1933 gir han ut boken *Symboler i abstrakt kunst*. Denne er sterkt inspirert av hans utdannelse fra Bauhaus-skolen, og baserer seg i store deler på forelesningsnotater fra undervisning der. Det at han selv skrev såpass mye om kunst på denne tiden gir en fin mulighet til å prøve å sette seg inn i hva han selv la i kunsten sin, og etter hvert hva surrealismebegrepet innebar for ham og andre danske surrealistere. Å kunne forholde seg til både et skriftlig materiale og kunstneriske verker av Bjerke-Petersen gir to forskjellige innfallsvinkler til hans kunst. Jeg vil bruke både hans bilder og hans bøker mye fremover i denne oppgaven. Jeg har derfor blant annet benyttet hans første bok, *Symboler i abstrakt kunst*, i forhold til tolkning av noen av hans tidlige bilder. Jeg vil også ta for meg flere av de øvrige bøkene i tillegg til annet skriftlig materiale som Bjerke-Petersen gav ut senere på 1930-tallet.

En annen hendelse av betydning på denne tiden var at Bjerke-Petersen deltok på seminarer med den østerrikske psykoanalytikeren Wilhelm Reich. Her ble det snakket om viktigheten av frigjøring av seksuallivet for at mennesket skulle kunne leve et godt liv. Dette er tanker som senere blir fremtredende i Bjerke-Petersens kunst og litteratur. Slike tema blir også sentrale i kunsten til andre danske surrealistere, noe jeg vil belyse senere i oppgaven.

Fra 1934 er Bjerke-Petersen med på å danne en kunstnergruppering som fikk navnet Linien. Denne gruppen med unge danske kunstnere gir blant annet ut magasinet Linien, og arrangerer

utstillinger. Her arbeider han tett sammen med to andre danske kunstnere; Ejler Bille og Richard Mortensen. I begynnelsen holder alle tre seg innen et abstrakt formspråk, og verkene blir etter hvert i større og større grad preget av surrealistiske ideer. Jeg har i oppgaven sett på Linien som gruppe, og det samarbeidet medlemmene hadde seg i mellom. For å få mest mulig innsikt i hva de stod for som gruppe har jeg lest magasinene de gav ut. Flere av disse magasinene hadde Bjerke-Petersen som redaktør eller medredaktør, og sammen med Bille og Mortensen var han en hyppig skribent i bladet. I mine tolkninger av Bjerke-Petersens tidlige bilder har det for meg vært naturlig å se til hans kunstnerkolleger fra Linien og deres samarbeid når jeg har forsøkt å si noe om bildenes innhold. Ut i fra dette har et aktuelt spørsmål for meg vært om Linien som gruppering hadde noen betydning for hvorfor den abstrakte surrealismen ble som den ble i Danmark.

Samme år som Linien ble dannet, altså i 1934, arrangerte de også en utstilling på Charlottenborg. Denne fikk stor medieoppmerksomhet. Utstillingen ble utsatt for hard kritikk fra flere hold, men fikk i tillegg ros og lovord fra forskjellige andre aktører. Noe av oppmerksomheten denne utstillingen fikk har jeg sett litt nærmere på. Jeg har også tatt for meg Bjerke-Petersen og Liniens svar på den kritikk de mottok. I forhold til dette har Linien magasinene vært en god kilde.

Noen år etter Bjerke-Petersen returnerte til Danmark etter hans opphold på Bauhaus, blir hans produksjon i større og større grad preget av innflytelse fra surrealismen og grupperingen rundt forfatteren André Breton i Paris. Innflytelse fra hans to tidligere lærere Klee og Kandinsky blir mindre tydelig. I tillegg blir både bildene hans, og det kunstidealet han beskriver i tekster og bøker, mer og mer illusjonistisk. Det abstrakte formspråket som han hadde med seg hjem fra Bauhaus forsvinner gradvis. Omtrent midt på 1930-tallet har han helt brutt med sine tidligere abstrakte idealer, og maler drømmepregede figurative bilder.

I 1934 utgir Bjerke-Petersen boken *Surrealismen*. Utgivelsen av den boken fører til et brudd med hans tidligere samarbeidspartnere i Linien, og da spesielt med Bille og Mortensen. Dette bruddet, og utgangspunktet for uenighetene vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven. I syvende nummer av Linienmagasinet dette året, tar i alle fall Bille og Mortensen avstand fra Bjerke-Petersens bok. Bjerke-Petersen erklærer så sin uttredelse fra grupperingen i det samme magasinet. Dette fører til et nytt og interessant kapittel i hans surrealisme. Som allerede nevnt har han alt begynt å forlate det abstrakte formspråket før dette, men videre utover nå søker han også mot andre danske kunstnere som maler innenfor den figurative surrealismen. To av

disse er Wilhelm Freddie og Harry Carlsson. Sammen står nå disse tre for hoveddelen av det man kan kalle den figurative surrealisme i Danmark. Samtidig kommer han også i kontakt med en svensk surrealistisk kunstnergruppering. Kunstnerne i denne gruppen var fra Halmstad, og gikk derfor under navnet Halmstadgruppen.

I oppgaven min blir det et sentralt poeng å ta for meg denne figurative surrealistiske kunsten. Jeg vil se på hvor de henter inspirasjon fra, og hva som særpreger denne kunsten i Danmark. Denne type surrealisme, og da særlig Freddie sin kunst, vakte stor oppstandelse i Danmark på 1930-tallet. Jeg har sett på noen av grunnene til dette, og et sentralt spørsmål er om surrealismen i Danmark på noe tidspunkt var like radikal og slagkraftig som den surrealismen som hadde oppstått tidligere i Paris. Ble den danske surrealisme mer stuert, eller hadde den danske kunstsferen grunn til å reagere så sterkt som den gjorde på de danske surrealistenes påfunn? Et annet moment som er interessant, er hvordan den svenske og norske surrealismen fremstod i forhold til den danske. Var disse utslagene av surrealisme i så fall mildere enn det danske igjen?

1935 var året for utstillingene *International kunstutstilling kubisme- surrealisme* i Danmark, og utstillingen *Ung Dansk og Svensk kunst. Maleri og skulptur* i Oslo. Bjerke-Petersen var med på å arrangere begge disse utstillingene. På den førstnevnte ble mange av de største internasjonale navnene innenfor surrealisme representert. Utstillingen i Oslo skaper kraftige reaksjoner blant det norske kunstpublikummet. Disse vil jeg også se på i oppgaven. Senere på året gir han ut *Mindrenes Virksomhet (et Digt i Billeder)* og blir redaktør for de første numrene av kunstitidsskriftet *Konkretion*.

Senere på året, nærmere bestemt i løpet av sommeren 1935, er Bjerke-Petersen igjen ute og reiser i Europa. Denne gangen besøker han Brussel, Antwerpen og Paris. I løpet av denne turen kom han i kontakt med flere internasjonale kunstnere. Disse vil jeg i løpet av oppgaven gå nærmere inn på hans forhold til. I løpet av denne turen traff han blant annet Max Ernst, Jean Arp og Salvador Dalí. Jeg vil særlig ta for meg hvordan Dalí påvirker Bjerke-Petersen fra midten av 1930-tallet og utover. Han blir en enorm påvirkningskilde for den danske surrealisten. Når det gjelder malemåte er det mange elementer fra Dalí vi senere finner igjen hos Bjerke-Petersen. Det samme gjelder motiv og tema for bildene. I Bjerke-Petersens kunstillitteratur fra andre halvdel av 1930-tallet er også mye fra Dalí representert. Året etter er han både med i utstillingskomiteen og stiller ut på *International Surrealist Exhibition* i

London, i tillegg til at han blir representert på utstillingen *Dada- Phantastic Art- Surrealism* i New York.

Etter hvert blir det på tide med nok en tur til Paris. Denne gangen legger han ut på reise for å samle inspirasjon til boken *Surrealismens billedverden*. Denne boken kommer ut i 1937. Det er fra denne boken sitatet som innleder oppgaven er hentet fra. Jeg synes dette sitatet sier noe om datidens situasjon i det danske og skandinaviske kunstliv. Selv så sent som i 1937 ble altså surrealismen oppfattet som ny og ukjent. Det skandinaviske kunstpublikum hadde ennå ikke stiftet bekjentskap med surrealismen, og de skulle ha en lang vei å gå før de ble fortrolige med denne retningen. Surrealismen var vanskelig å skjønne for folk flest. Den var som Bjerke-Petersen sier, et nytt terreng. Det ble som en ny verden for danskene på 1930-tallet.<sup>2</sup>

I 1938 stiller han ut på flere internasjonale kunstutstillinger, blant annet to i Paris. Han er også med på å arrangere og skrive katalogen til en utstilling av internasjonal samtidskunst i Oslo. I tillegg til dette gir han fra 1935 og utover ut bøker i serien *Unge skandinaviske kunstnere*. Blant annet står han bak bøker om Wilhelm Freddie (1935), Erik Olson (1935) og Stellan Mörner (1939).

Bjerke-Petersens kunstproduksjon fortsetter selvfølgelig langt utover 1930-tallet, selv om det er her jeg har valgt å sette en grense. Hovedvekten av mitt billedmateriale er hentet fra årene mellom 1932 og 1938. Grunnlaget for det utvalget jeg har gjort er at de tolv bildene jeg har valgt ut på en bra måte viser det spennet og den variasjonen som var i hans produksjon på 1930-tallet. Jeg gjør det også fordi det er i årene fra tidlig 30-tall og fram til 1940 at hans surrealisme utvikles og er i størst forandring. Ved å velge verker fra både tidlig og seint 30-tall får jeg også frem begge de to typene surrealisme som var utbredt i Danmark på denne tiden. På denne måten blir et utvalg av hans verker fra disse årene representativ for hele den danske 30-talls-surrealisme. Det er også i løpet av disse årene det meste han skriver om surrealisme kommer på trykk. På tidlig 40-tall utfører han flere veggmalier, noe han også har drevet med tidligere i sin karriere. I tillegg til dette begynner han etter hvert med keramikk som medium. Siden det er hans surrealisme som er hovedtema for min oppgave har jeg valgt å se helt bort i fra denne type arbeider.

I 1944 ser han seg nødt til å flykte til Sverige etter trusler fra nazistene. Etter dette har skjedd holder han seg mest i Sverige, men har også noen opphold i USA der han holder på med

---

<sup>2</sup> Ibid

forskjellige prosjekter. Senere skriver han den kunstteoretiske boken *Vita Nova*, som blir utgitt først på 1980-tallet.

Den 13. september, 1957, dør Vilhelm Bjerke-Petersen av en hjertelidelse.

Jeg har altså valgt å undersøke et utvalg fra Bjerke-Petersens produksjon fra 1930-tallet, et av delmålene med dette har vært å si noe om nordisk surrealisme i bredere forstand. Grunnlaget mitt for å velge Bjerke-Petersen som hovedperson for min oppgave er at hans produksjon, som jeg allerede har nevnt, er todelt, og gjenspeiler den todeling som hersker innenfor den danske surrealismen. Altså delingen mellom de surrealistene som malte abstrakt, og de som holdt seg innenfor det figurative formspråk. Hvis vi ser på de bildene jeg har valgt ut av Bjerke-Petersen oppdager man fort et brudd i hans produksjon. Den første halvdelen av billedmaterialet, malt i løpet av første halvdel på 1930-tallet, er abstrakt. Disse er malt mens han ennå samarbeidet med Linien. Ser vi på billedmaterialet fra andre halvdel av 1930-tallet blir disse bildene stadig mer og mer figurative. Bjerke-Petersen har nå også andre samarbeidspartnere i Danmark. Siden man via hans produksjon fra en relativt kort fase i livet kan speile begge de herskende grupperinger i Dansk surrealisme, synes jeg Bjerke-Petersen var et fint valg som hovedperson for oppgaven. Han blir på en måte karakteristisk for to motstående surrealistiske retninger i Danmark.

I tillegg til dette er han spesielt interessant å fordype seg i fordi han selv skrev mye i løpet av disse årene. Han gav, som tidligere nevnt, ut flere bøker og skrev flittig i Linienmagasinet. Dette gir en ganske unik mulighet til tolkning av bildene. Gode skriftlige kilder skrevet av kunstneren på samme tid som han faktisk malte bildene burde åpne for å forstå hva han selv mente om kunsten, og hva han la i surrealismebegrepet.

Problemstillingene mine går i hovedsak ut på å undersøke den danske surrealismen, representert ved Bjerke-Petersen. Jeg vil også se på den i forhold til surrealismen i andre land. Ut i fra dette vil jeg ta opp spørsmål som:

Hva kjennetegner den danske surrealismen? Hvordan er den danske surrealismen sammenlignet med den i andre nordiske land, som Norge og Sverige?

Bærer den danske, eller nordiske, surrealismen preg av at den ble utøvd langt borte fra retningens sentrum i Paris? Er den mildere og mer stueren enn den på kontinentet?

Spilte Bjerke-Petersen en aktiv rolle som formidler av surrealisme i Skandinavia?



## **Presentasjon av billedmateriale**

Jeg har plukket ut tolv bilder fra Bjerke-Petersens produksjon mellom 1932-1938. Grunnen til at det er nettopp dette tidsspennet jeg har fokusert på, er at det var da hans surrealisme ble utviklet. Det er også interessant å se hvordan hans oppfatning av hvordan surrealisme, og kunst generelt, bør være, forandrer seg i løpet av disse årene. Denne utviklingen blir representert ganske bra i det billedmaterialet jeg har plukket ut. Følger man disse bildene fra fig. 1 og fram til fig. 12 mener jeg at man ikke bare kan lese ut av dette hvordan hans kunst utvikler seg og når han bryter med tidligere idealer, men i tillegg gir disse bildene et representativt inntrykk av hans kunstproduksjon i dette tidsrommet.



Fig. 1: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Komposisjon*, 1932

Maleriet *Komposisjon* (fig. 1) er det tidligste bilde av Bjerke-Petersen jeg har plukket ut. Det er malt allerede i 1932. På bildet ser vi en rekke abstrakte figurer plassert på en mørk bakgrunn. Komposisjonen domineres av et slags hvitt, litt skjevt, kors som står på hodet. Denne formen gjentas i et mindre hvitt kors omtrent midt i selve billedflaten. Omtrent midt i bildet øverst ser vi en oransje rund figur. Den oransje sirkelen har et hull i seg, som vi kan se den svarte bakgrunnen igjennom. Formen på denne figuren tas opp igjen lengre nede, der vi ser en rød sirkel i omtrent samme størrelse. Litt av denne er fylt med en lysere rød farge. Det er også flere frittstående former i dette bildet; to linjestykker snirkler seg nedover, en på hver side av det hvite ”korset”. Helt nederst til høyre ser vi en liggende åttetallsform. Bildet i sin helhet er preget av ganske duse farger og får en litt mørk, tung stemning på grunn av den sorte bakgrunnen.



Fig. 2: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Sort svane*, 1933

*Sort svane* (fig. 2) er malt i 1933. Det er delt i seks hovedfelter, avgrenset av ruter i bakgrunnen. Disse rutene har forskjellige farger. Oppå disse rutene ligger forskjellige former og symboler. Ut i fra tittelen på bildet identifiserer vi den største, svarte, figuren på bildet som en sort svane. De andre formene kan være vanskeligere å sette noe navn på, men de gjenkjennes i hvert fall som organiske former, og noe i dem drar gjerne tankene inn på noe maritimt.

Fargene i bilde er gjennomgående klare og sterke. De fem fargene som går igjen og dominerer er svart, gult, blått, lysegult og rødt. De største fargeflatene er svarte, blå og lysegule, men de skarpe dominerende innsalgene av gult og rødt tar en fremtredende posisjon når vi betrakter bildet

Omtrent midt på bildet finner vi et stort blått felt. Dette inneholder en fiskelignende figur. Vi gjenkjenner et øye, og en slags fiskehale som stikker ut bak på den runde kroppen. På venstre side av denne fisken har vi et beige felt. Her er det avbildet et gult blad. Dette er omkranset av et blått felt. På høyre side av det blå feltet er den mest dominerende figuren en rød amøbeaktig form. De tre hovedfeltene øverst blir dominert av den sorte svanen. Denne går nesten fra kant til kant av bildets øverste del og strekker seg over tre fargefelt. Det første fargefeltet svanen ligger oppå, sett fra venstre, er svart. Midtdelen av svanen går over et lysegult/hvitt felt. Svanen avsluttes til høye på et felt som er i samme skarpe gulffarge som bladet nede til venstre. Over svanen svever en rød og svart figur. Denne er formet som en linje som bukter seg bortover. I den ene enden krøller linjestykke seg sammen som en spiral. Selve linjen er rød og den blir omkranset av et lite svart område.



Fig. 3: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Befrugning*, 1933

*Befrugning* (fig. 3) fra 1933 er et abstrakt maleri, og dominert av relativt store og skarpt avgrensede former. Fargene som dominerer er lysegult, hvitt, gult, rødt og blått. Konturer, deler av rammen og bakgrunnen på høyre side er svart. Ellers er bakgrunnen lys gul/hvit. Figurene er vanskelige å identifisere ut i fra likhet på objekter vi kjenner fra det daglige liv. Den største formen i bildet er et gult skjevt rektangel. Oppå denne ligger noe som kan minne om en manet. Manetens tråder henger nedover det gule rektangelet, og under dem drypper det en sort dråpe. Lengre nede på rektangelet henger konturene av en halv firkant. Denne er malt med sort farge. På midten av denne er det en fordypning. Fordypningen er plassert rett under der den sorte dråpen henger, og den markerer det punktet dråpen ville landet på hvis den hadde fortsatt sin ferd nedover billedflaten.

Ut i fra manetformen skyter det to røde buer. Disse er relativt smale og strekker seg helt ned mot bildets høyre hjørne. De tar opp en svært dominerende posisjon i bildet, både på grunn av den sterke, klare rødfargen og på grunn av sin utstrekning tvers over billedflaten. Bakgrunnen disse røde buene strekker seg over er lys, og midt i mellom buene ligger en sirkel. Den er malt i to blåfarger, en lys og en mørk, på en måte som får den lyse delen av sirkelen til å se ut som en halvmåne. Rundt sirkelen er et blått felt. Den andre enden av de to røde buene som ender i bildets høyre hjørne avsluttes i en grå firkant. Ved siden av denne er et lite blått felt med skarpe kanter. Det er også et blått felt over den grå firkanten.

Bildets ramme er malt i forskjellige nyanser av brunt og svart.

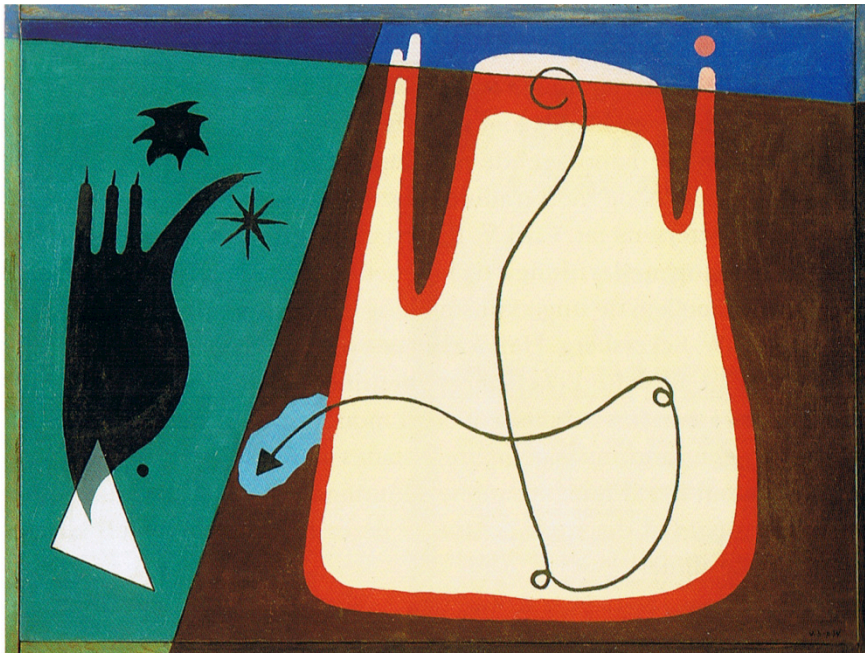


Fig. 4: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Abstrakt komposisjon*, 1934

*Abstrakt komposisjon* (fig. 4) fra 1934 blir dominert av to abstrakte former. Den ene figuren er stor og lys med røde konturer, den andre figuren en mindre og svart. Bakgrunnen er ved hjelp av rette linjer delt inn i fire fargefelt, hvor det største er brun. Ved siden av det brune er et grønt felt. Over ligger to smale blå felt. Det ene av disse er i en mørk blåfarge, det andre er i en lysere nyanse. Inni den store lyse figuren snirkler det seg et frittstående svart linjestykke. Dette linjestykket ender utenfor figuren i en pil. Den lille svarte figuren har en hvit trekant nederst. Over den svever noe som kan minne om to svarte stjerner. Rammen er malt i fargene svart, brun, grønn og blå. Bildet domineres av det strengt geometriske på grunn av bakgrunnens klare og rette oppdeling. Samtidig er figurene i bildet organiske og levende. Selv om det er vanskelig å identifisere de to figurene dras tankene over i dyreriket. Den svarte figuren kan minne litt om en fugl.



Fig. 5: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Drifternes objekter*, 1934

Bildet *Drifternes objekter* (fig. 5) fra 1934 er fargerikt og inneholder flere mer eller mindre abstrakte objekter. Bakgrunnen og rommet i bildet er todelt. Den ene delen er sort og opptar øvre halvdel av bildet som en sort nattehimmel eller et stort tomt intet. Den andre halvdelen, som de fleste figurene står på, er flerfarget i striper. Nederst i billedflaten begynner det med en svart mørk stripe, neste er dyp rød, den etter det litt lysere igjen, og slik fortsetter det helt opp til den siste stripen som er hvit og utgjør en tydelig kontrast mot den svarte "himmelen" den møter omtrent midt i billedflaten.

Den eneste figuren som ikke står på den stripete bakgrunnen i bildet, men som derimot svever rundt i alt det svarte, er en blå og gul pyramideform. I forhold til de andre figurene er denne mye mer rett og spiss i kantene. Resten av formene er mye mer kroppslige. Man får en følelse av at de er skapt av kjøtt og blod. En mulighet kan være at de skal forestille menneskelige organer. For eksempel minner den ene formen litt om et øre. En rød figur, som på en måte står oppå en av de andre figurene kan minne om en hånd eller gaffel som på en måte holder den andre figuren fast. Fargebruken er klar og skarp. Bruken av sterke farger som rødt, gult og blått mot den dominerende svare bakgrunnen gjør at bildet blir preget av sterke kontraster.

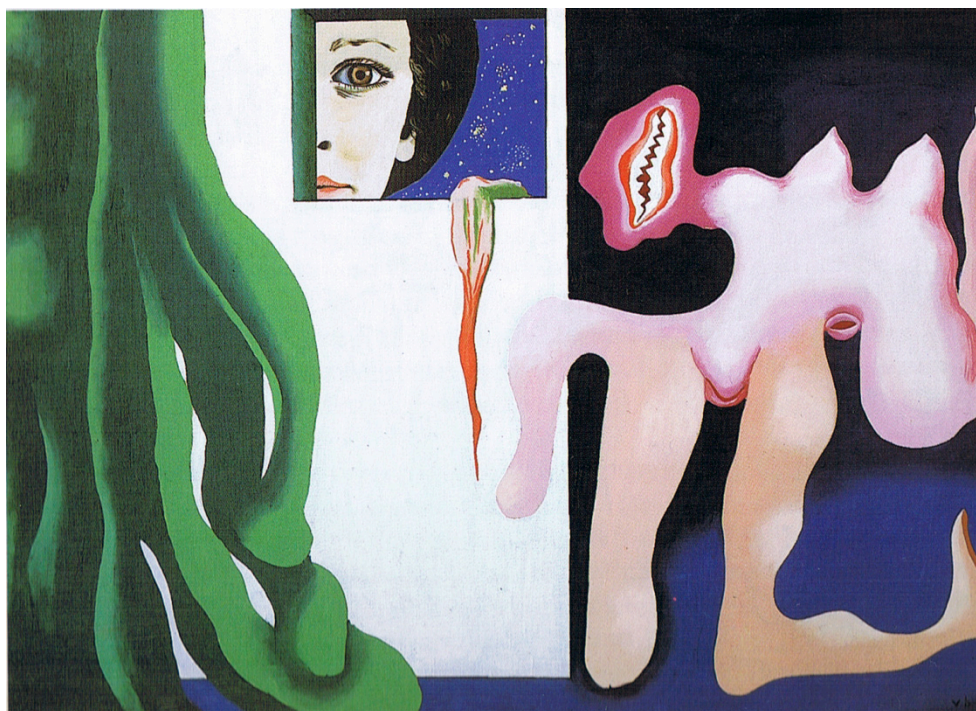


Fig. 6: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Dyret i kvinden hører natten til*, 1934

*Dyret i kvinden hører natten til* (fig. 6) fra 1934 er det første av bildene jeg har plukket ut der vi klart kan gjenkjenne figurative element. Sentralt i bildet ser vi halvparten av et kvinneansikt som ser på oss gjennom en åpning i en hvit vegg. Ansiktet hennes er blekt/hvitt, og håret mørkt. Bak henne ser vi en blå nattehimmel opplyst av stjerner. Det mest iøynefallende ved kvinnen er blikket, et stort vidåpent øye stirrer rett på oss. Det andre øyet blir skjult bak veggen. Hun har svart hår, og ansiktet er like hvitt som veggen foran henne. Bildets forgrunn blir dominert av en nesten grotesk fordreid menneskelig kroppsform. Denne er naken og rosa. At denne deformerte kroppsformen er kvinnelig er lett å identifisere. Vi kan nemlig gjenkjenne blant annet kjønnsorgan, bryster og en munn/vagina fylt med kvasse tenner. Fremst til venstre blir billedflaten preget av en grønn, trelignende figur. Inn gjennom den åpningen kvinnen stirrer på oss fra ligger det også en figur. Denne kan minne om innvoller eller tarmar. Den henger blodig nedover den hvite veggen.



Fig. 7: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Den gamle bro styrter i havet*, 1935

*Den gamle bro styrter i havet* (fig. 7) fra 1935 viser oss en lyseblå bro som strekker seg fra venstre billedkant, over et sennepsgult vann og mot en kant på bildes høyre side. Men før den når så langt blir den brutt. En del av broen er brukket av. Vi kan se delen som har falt av, den ligger i vannet og er i ferd med å synke ned i de gule dønningene. Gapet mellom broen og kanten på andre siden blir holdt igjen av en hvit figur som på en måte klamrer seg til begge sider. Den fungerer som et slags bindeledd mellom de to sidene. Man kan også se antydninger til en sprekk lengre til venstre, dette åpner for muligheten at kanskje broen er i ferd med å knekke en gang til. Oppå broen står en litt udefinerbar figur. Den er blå og hvit. Den blå delen er litt krokete i formen, og støtter seg mot den hvite delen som for å kunne holde seg stående. Over denne, på en mørkegrønn himmel, svever en figur som kan sees som en rød sol. På andre siden, til høyre på bildet, står en rød og hvit figur. Det hvite kan minne litt om et egg i formen, det røde omkranser den hvite delen. Nedre del av billedflaten er malt mørk blå.





Fig. 8: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Stensamleren*, 1936

På maleriet *Stensamleren* (fig. 8) malt i 1936, ser vi en mørkhåret mann som sitter med ryggen til oss på en strand. Han sitter på en liten krakk, og ved siden av ham står et gult bord. På bordet ligger åtte steiner, og mannen er i ferd med å strekke seg etter en stein til. Armen som strekker seg etter steinen er unaturlig lang. Dette blir et blikkfang i bildet. Havet foran ham er blått, for så å gå over i grått/grønt, og etter det kremhvitt, så gult. Dette gir et inntrykk av at solen holder på å gå ned og det er kveld. Himmelen er fortsatt lys, men kvelden nærmer seg. Sandstranden stensamleren sitter på er hvit, men blir gradvis mørkere lengre vekk fra bildets forgrunn. Motivet og farger i bildet høres kanskje så veldig surrealistisk ut i seg selv, hittil, i hvert fall ikke i forhold til de abstrakte komposisjonene og drømmebildene vi har vært innom til nå. Og bortsett fra en detalj kunne dette bildet faktisk framstått som en ganske naturtro realistisk gjengitt scene. Stensamlerens unaturlig lange underarm tar naturligvis en svært dominerende plass i bildet. Med denne detaljen er vi med en gang over i en fantasifull drømmeverden der en steinsamler kan stekke ut sine armer så langt han bare vil for å få tak i de steinene han ønsker å samle.

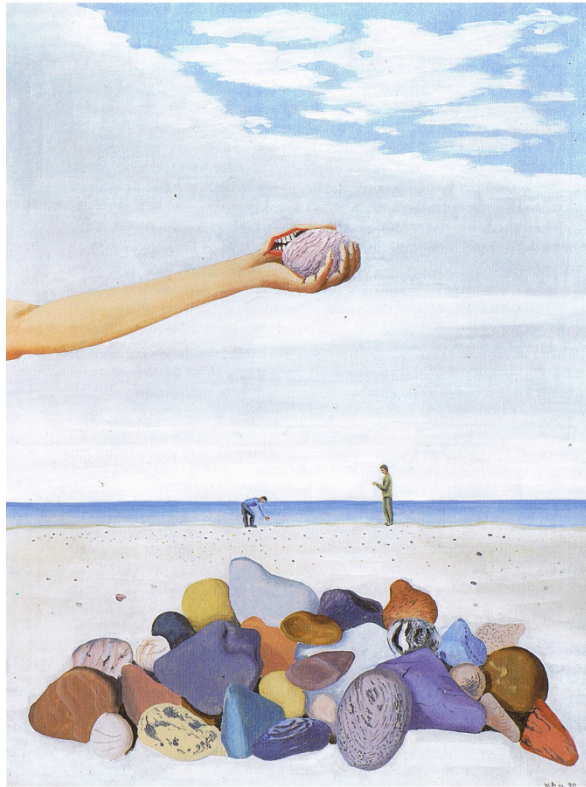


Fig. 9: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Surrealistisk komposisjon*, 1936

*Surrealistisk komposisjon* (fig. 9) er også malt i 1936. Også på dette maleriet befinner vi oss på en strand. I forgrunnen ligger en liten samling med steiner i alle mulige farger på sandstranden. Over dem kommer en underarm og en hånd inn i bildet. Hånden holder en stein, og på hånden er det en munn. Fra håndleddet og et stykke utover på tommelfingeren ser vi en rød, åpen munn med hvite tenner.

Et godt stykke bak haugen med steiner ser vi to personer som står i vannkanten. Den ene, den som er lengst borte fra oss, bøyer seg ned som for å plukke opp noe. Den andre personen står oppreist. Vi ser begge i profil, og de er vendt mot hverandre. Bak dem ser vi et lite stykke av det blå havet før det møter en hvit himmel i horisonten. Det hvite skylaget dekker omtrent alt vi kan se av himmelen, bortsett fra øverst til høyre der en lyseblå himmel titter fram. Stranden er også hvit, så bortsett fra den lille stripen vi ser av hav, og det lille område med blå himmel, er bakgrunnen stort sett helt hvit. Hvis vi ser bort i fra hånden med munn får vi inntrykk av en rolig og harmonisk scene der noen mennesker har samlet en fin haug med dekorative fargerike steiner. Men det er ikke det man først tenker når man ser bildet. Det er hånden med munn som stjeler all vår oppmerksomhet. Det er uventet og absurd, og setter tankevirksomheten i gang hos den som betrakter bildet.



Fig. 10: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Fluidisk tilstand. På jagt efter den fuldkomne elskov*, 1936

I det neste maleriet, *Fluidisk tilstand. På jagt efter den fuldkomne elskov* (fig. 10), fra 1936, befinner vi oss også på en strand. Et lite stykke ute i vannet, omtrent midt i billedflaten, ligger en liten robåt med to mennesker. Mot dem i vannet kommer en tredje person, en kvinne i gul kjole. De to menneskene i båten er en kvinne og en mann. Kvinnen og mannen i båten holder rundt hverandre og ser ut som om de ikke en gang har oppdaget kvinnen som kommer mot dem. De er fullstendig oppslukt av hverandre. De står vendt bort fra oss som betrakter bildet. Oppi båten sammen med menneskene står det også et digert tre. Treet er ca dobbelt så høyt som menneskene, som står oppreist, og ville i den virkelige verden ha fått båten til å kantre med sin tunge vekt.

Vannet rundt båten ligger badet i kveldslys, og er derfor malt hvitt. Det blir blåere, og litt mørkere ut mot horisonten. Himmelen er blå nederst, for så å gå over i rosa. Øverst i bildet er himmelen hvit med en stor blå sky.

Hadde det ikke vært for denne kvinnen i gul kjole som vasser utover mot båten ville det hele ha gitt inntrykk av en ganske idyllisk scene med et forelsket par i en båt. Kvinnen som vasser utover mot dem har ryggen mot oss og armene strakt ut fra kroppen. Hun blir et slags uromoment i bildet. Det er henne vi får inntrykk av at bildets tittel henviser til.



Fig. 11: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Strandparti med figurer*, 1938

To år senere, i 1938, maler Bjerke-Petersen bildet *Strandparti med figurer* (fig. 11). Også på dette bildet befinner vi oss på en strand. Det er dag, og solen lyser opp himmelen. Havet er blått ytterst, grønt og hvitt lengst mot stranden. Fem personer går langs stranden innover i bildet, de har ryggen mot oss som betrakter bilde. Fire av dem er som svarte skygger. Alle går ganske tett sammen, og de fleste holder hverandre i hendene. To av personene er voksne, en kvinne og en mann, og tre er barn. Man får inntrykk av at dette er en familie på tur på stranden. Mens fire av personene, barna og mannen, kun sees som svarte skygger, er kvinnen i farger. Hun har svart langt hår som blåser i vinden og en rød, opprevet kjole. Kjolen henger bare som noen tøystykker rundt kroppen hennes og får henne til å fremstå som ganske naken. Klærne til de andre personene i bildet er også opprevet og henger løst rundt kroppene deres. Alle de fire personene kaster smale skygger bak seg. Bak dem, i bildets høyre hjørne, ser vi ene enden av en brun trebåt. Denne båten fanger vår oppmerksomhet side den har et stort åpent øye som stirrer på familien som går på stranden. Det er altså flere ting i dette bildet som forstyrrer vår mulighet til å fornuftig og rasjonelt oppfatte scenen. Fire mennesker som bare er skygger, sammen med en kvinne i opprevde filler, som blir betraktet av en båt, har noe ganske absurd over seg.



Fig.12: Vilhelm Bjerke-Petersen, *To mennesker*, 1938

Maleriet *To mennesker* (fig. 12), også dette fra 1938, fremstiller silhuettene av to mennesker. De to menneskene står og holder hverandre i hendene. Den ene er en mann, den andre en kvinne. Men det er bare omrisset som har menneskelig form, inni er nemlig formene fylt med himmel. Mannen med en blå nattehimmel, og en måne der hodet skulle vært. Kvinnen har en lysere himmel i seg, og ryggen blir dekket av en sol. De står inni en stor rosa blomst som rekker dem til leggene. Det kan være vanskelig å oppfatte hvorvidt disse to personene omfavner hverandre, eller om de er i en slags kamp mot hverandre. Rundt dem er bakgrunnen svart og mørk grønn. De lyse menneskene og blomsten står i sterk kontrast til mørket rundt.

## Fra abstrakt kunstner til illusjonistisk surrealist

*Komposisjon* og *Sort svane* (fig. 1 og fig. 2) er malt relativt tidlig etter hans opphold på Bauhaus. Formspråket er abstrakt. I *Sort svane* gjenkjenner vi, som alt nevnt, blant annet den ene figuren som en sort svane. Men denne identifiseringen hadde vært vanskelig uten bildets tittel. I *Komposisjon* har vi ingen slike referanser i bildet. Sammensetningen av de ulike figurene utgjør en fullstendig abstrakt helhet. I bilder som dette aner vi spor fra både Kandinsky og Klee, to av hans lærer på Bauhaus. Bjerke-Petersen holdt seg på denne tiden stort sett innenfor et abstrakt formspråk. Han både skrev og malte ut i fra de regler han hadde lært under sin utdanning på Bauhaus. Han gjengir abstrakte figurer i bildene sine, men etter hvert begynner disse abstrakte kombinasjonene å inneholde gjenkjennelsesmomenter. Maleriene hans er ikke rent nonfigurative, figurene betyr noe. En hver linje har en betydning utenom det rent estetiske. Hvis vi forholder oss til kilder han selv skrev på denne tiden skjønner vi fort at et frittstående linjestykke som går i sikksakkmønster betyr noe helt annet for bildet enn om det hadde krøllet seg bortover i slakke snirkler. Linjene har betydning i seg selv, det samme har fargene og komposisjonen. Et eksempel på hva han mener med dette finner vi i Bjerke-Petersens *Symboler i abstrakt kunst* fra 1933. Her skriver han om en linje som går i sikksakk at den symboliserer det viljesterke, aktive, skarpe og presise. Om en linje som snirkler seg bortover skriver han at denne er et uttrykk for det viljeløse.<sup>3</sup>

Boken *Symboler i abstrakt kunst* er sterkt Bauhausinspirert. Man får inntrykk av at Bjerke-Petersen nesten ser det som sitt ansvar å viderebringe den kunnskap han har plukket opp i det store utland, til sine kolleger og andre kunstinteresserte i det provinsielle Danmark. Han sier selv i forordet at denne boken ikke skal danne noe teoretisk grunnlag for å arbeide med abstrakt kunst, men er ment som en introduksjon til å forstå det nye billedsymbolske språk.<sup>4</sup> For å skrive denne boken har han tatt i bruk sine notater og skisser fra undervisning av Paul Klee og Wasily Kandinsky. Bøker som *Symboler i abstrakt kunst* og en flere artikler er noe av det Bjerke-Petersen gjorde for å formidle det han hadde lært på Bauhaus til danske kunstnerkolleger. Boken i seg selv framstår som et ganske unikt fenomen i Danmark på denne tiden. Både i denne, og senere bøker, gjorde Bjerke-Petersen et pionerarbeid for dansk kunst. I tillegg hadde han en rekke forelesninger der han formidlet hva han hadde lært på Bauhaus.

---

<sup>3</sup> Vilhelm Bjerke-Petersen, *Symboler i abstrakt kunst*, Silkeborg kunstmuseum, 2000, s. 36. Utgitt første gang i 1933.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 7

I boken *Symboler i abstrakt kunst*, og i bildene hans på denne tiden, framheves abstrakt kunst som et ideal. Han kaller den abstrakte kunsten et middel til å uttrykke et nytt livssyn med.<sup>5</sup> Men samtidig poengteres det symbolske. Figurene er ikke rent abstrakte, men de står for noe, de formidler noe. Dette er for ham den eneste riktige måten å formidle et budskap i kunsten. Han skriver i boken sin at: ”symbolet er et høyeste kunstnerisk uttryksmiddel”<sup>6</sup>. Han hevder også at til et naturalistisk bilde kan betrakteren kun være en tilskuer, siden det er etterlignet natur. Men til et abstrakt bilde, som er natur i seg selv, kan tilskueren tre inn og bli en aktiv medarbeider.<sup>7</sup>

Som tidligere nevnt, malte Bjerke-Petersen blant annet bildet *Sort svane* (fig. 2) i 1933. Dette bildet er kanskje ikke det mest karakteristiske for Bjerke-Petersens produksjon, men jeg har valgt å ta det med for å vise fram spennet i hans tidlige malerier. I tillegg synes jeg det utgjør en fin kontrast til mye annen surrealisme med sin klare sterke fargebruk. Tittelen på bildet gjør at vi straks klarer å identifisere den sorte store figuren på bildet som en sort svane. Identifisering av de andre figurene byr på større problemer. Som jeg alt har påpekt gjenkjennes de i alle fall som organiske former, og man får følelsen av at man har med noe maritimt å gjøre. Jeg har foreslått tidligere, under presentasjonen av billedmateriale, at den ene muligens kan være en fisk. Nok en gang, selv om bildet er abstrakt inneholder det klare gjenkjennelsesmomenter. ”Fisken” har en ganske sentral plass i bildet. Den er dominerende i størrelse, farge og plassering. Den er også den som gir oss det klareste gjenkjennelsesmomentet i bildet. På denne figuren ser vi nemlig tydelig et øye. Nok en gang et tegn i bildet på at vi her har med noe organisk, noe levende, å gjøre. På grunn av figurens form, øyet, den blå bakgrunnen på denne delen av bildet og svanen som ligger over den blir det her naturlig å tenke på fisk når man ser denne figuren.

Hvis vi ser på *Drifternes objekter* (fig. 5) fra 1934, kommer det opp et tema som etter hvert blir meget vesentlig for Bjerke-Petersens produksjon. Nemlig de menneskelige drifter og det seksuelles frigjøring. Siden dette bildet er forholdsvis abstrahert er det også her tittelen som gir oss det klarteste hintet om hva det er som er avbildet. Figurene som står plassert rundt omkring på bildet gir, som jeg allerede har påpekt, assosiasjoner til noe menneskelig. Men det er allikevel tittelen, *Drifternes objekter*, som avslører tema. For Bjerke-Petersen var dette temaet noe som betydde svært mye, og det skulle prege kunsten så vel som resten av

---

<sup>5</sup> Ibid., s. 33

<sup>6</sup> Ibid., s. 15

<sup>7</sup> Ibid., s. 20

tilværelsen hans de kommende årene. Han mente at å undertrykke de menneskelige driftene var å synde mot seg selv. I sin bok, *Surrealismen*, argumenterer han blant annet for at først når fornuften blir erstattet med kjønnslivets uinnskrenkede herredømme kan det klasseløse samfunn oppstå. Jeg vil senere komme tilbake til hvordan ideer som dette skapte et brudd mellom ham og andre danske kunstnerkolleger som han tidligere hadde samarbeidet tett med.

Gitte Tandrup har sett på bildet *Drifternes objekter* (fig. 5) og tolket dette bildet slik:

I Drifternes objekter er drifterne bløde, uformelige, altoppslugende organismer. En fornuftens pyramide svæver endnu frit med spidsen nedad mot det ene "uhyre". Men driften vil sluge den, hvis den nærmer sig, ligesom den har slugt det kantede objekt, der har snittet i den. Man kan ikke få hold på denne drift, hvorfor den gaffellignende form forgæves søger at holde fast i den. Driften skal altså ikke analyseres til en køllig og neddæmpet afklaring [...] Den skal bringes til at eksistere.<sup>8</sup>

Ut i fra hva Bjerke-Petersen selv ytret om dette tema på denne tiden synes jeg at de som Tandrup her skriver kan stå som en fornuftig tolkning av det som fremvises i dette bildet. Objektene nederst i bildet viser da altså til driftene, mens trekanten og gaffelformen har å gjøre med fornuft. Jeg foreslo tidligere at denne gaffelformen også kunne ligne en hånd. Hvis man tenker på den som en hånd kan man se det som at denne hånden er styrt av fornuft og ønsker å holde driftene på plass. Ut i fra dette kan man lese bildet som om det er umulig for fornuften og i det hele tatt få et grep om menneskets drifter. Driftene er for mektige og sluker det de kommer over. Det er disse ubevisste driftene som styrer tilværelsen. I alle fall er det dem som i følge Bjerke-Petersen bør få fritt spillerom til å styre.

Mens Bjerke-Petersens surrealistiske verker fra tidlig 1930-tall, som sagt, er sterkt preget av abstraksjon og tanker fra Bauhaus begynner vi i 1934 å ane spor av andre idealer i hans malerier. Det samme gjelder i det han skriver. Hvis vi ser på bilder som *Dyret i kvinden hører natten til* (fig. 6) og *Den gamle bro styrter i havet* (fig. 7) illustrere disse godt hvordan en sterkt symbolladet illusjonistisk, drømmeverden gradvis tar mer og mer over for det abstrakte. I bilder som *Befrugtning* (fig. 3) aner vi det seksuelle tema i bildet mest ut i fra bildets tittel enn i de faktiske figurene vi ser på bildet. Men i bilder som *Dyret i kvinden hører natten til* (fig. 6) blir temaet vist fram mye klarere. Både kvinnen og dyret er fullt og gjenkjennbare i

---

<sup>8</sup> Gitte Tandrup, *Zigzag mod solen, utviklingslinjer i Vilhelm Bjerke-Petersens billeder og skrifter*, Aarhus universitetsforlag, 1998, s. 63



bildet, og det seksuelle tema blir minst like klart fremstilt ved at han for eksempel tydelig har malt en vagina på bildet. Det sterkt symbolske er der fortsatt, men framstillingen er klarere. Bildene fra denne perioden er preget av at de fortsatt inneholder abstraherte elementer, men allikevel beveger vi oss her mer over mot det figurative. Fargebruken i disse bildene er klar og sterk.

Hvis vi går enda et år lengre fram i tid og ser på *Stensamleren*, *Surrealistisk komposisjon* og *Fluidisk tilstand. På jakt etter den fuldkomne elskov* (fig. 8, 9 og 10), alle tre malt i 1936, ser vi at Bjerke-Petersen nå maler enda mer figurativt. Alle disse bildene er preget av en livlig fargebruk og absurde sammensetninger av billedelementer. I tillegg til dette har disse bildene også felles at alle motivene viser mennesker på en strand eller i vannet. I både *Stensamleren* (fig. 8) og *Surrealistisk komposisjon* (fig. 9) ser man mennesker på en strand som samler steiner. I *Fluidisk tilstand. På jakt etter den fuldkomne elskov* (fig. 10) befinner menneskene seg i vannet eller i en båt. Men motivet har likheter med de to andre bildene ved at også dette maleriet viser en strand i forgrunnen, så havet og himmel på toppen. Dette som jeg kaller absurde billedelementer i disse maleriene gir seg til kjenne gjennom for eksempel en hånd med munn, ett svært tre plasser i en robåt eller en unaturlig lang underarm. Fargebruken hans er fortsatt preget av klare sterke farger

Bildet *Stensamleren* (fig. 8) er det første rent figurative bildet jeg har hatt med i mitt utvalg. For meg fremstår denne scenen som rolig og harmonisk. Som jeg allerede har beskrevet består motivet av en mann som sitter på en strand og samler steiner. Det surrealistiske aspektet av motivet er at han strekker ene armen sin unaturlig langt ut. Den blir omtrent dobbelt så lang som den skulle ha vært om den hadde hatt de samme proporsjonene som resten av mannen. Fargene og aftensolen gir bildet en rolig stemning, og steinene stensamleren har plukket ser vakre ut der de ligger på bordet, på tross av at de er tatt ut av sin naturlige sammenheng. Ved å ta dem ut av den sammenhengen de opprinnelig befant seg i gir ham dem et nytt liv. Den forlengede underarm som skyter ut etter disse steinene viser for meg til en entusiasme i dette arbeid. Stensamlerens blikk har nok en gang falt på en stein som skiller seg ut ved å være spesielt dekorativ. I sin glede over dette hiver han ut en lang arm og plukker den opp. Men ser vi heller til Gitte Tandrup sin beskrivelse av dette bildet oppfatter hun situasjonen meget annerledes. Hun leser noe brutalt inn i at denne grotesk forlengede arm

strekker seg ut etter steinene og fjerner dem fra sin naturlige sammenheng i den myke sanden, og legger dem på en bordplate.<sup>9</sup>

Jeg synes at heller å lese noe brutalt og grotesk inn i dette bildet, faller det naturlig å se på dette fredfulle arbeidet som noe harmonisk og kanskje til og med positivt. I stedet for å se det slik at stensamleren hardt og brutalt frarøver steinene sin naturlige sammenheng med den myke stranden, kan man se det slik at han plukker ut hver stein som noe unikt og vakkert som kan beundres for det den selv er.

Gjennom å stadig bli mer figurativ har måten Bjerke-Petersens motiver formidler og uttrykker noe på forandret seg kraftig. På begynnelsen av 1930-tallet uttrykket maleriene hans det ubevisste og de menneskelige drifter gjennom fordreide menneske skikkelser eller organiske symboler. Senere blir de samme elementene uttrykket og formidlet ved hjelp av et langt klarer formspråk og menneskelige skikkelser. Dette er noe vi oppdager hvis vi ser på bilder som *To mennesker* (fig. 12). Her er det helt klart at det er silhuetten av to mennesker vi betrakter. Når vi ser på kvinnen og mannen i dette bildet, ser vi tvers igjennom dem. De er mennesker, og vi ser hva de har inne i seg. Kvinnen er fylt til randen av dagslys og sol. Mannen er gjort opp av mørke. Skyene inne i kroppen hans er mørke blå, og i hodet hans ser vi nattens symbol, månen.

Måten dette paret er plassert, der de står og holder hverandre i hender oppi en stor rosa blomst, gjør det lett å tolke dette som et bilde på kjærlighet. For meg kan det se ut som om mannen og kvinnen klamrer seg til hverandre inni denne blomsten, på tross av at de på innsiden er helt forskjellige. Kvinnen inneholder en optimistisk, lys himmel og sol, mens i mannen hersker mørket og natten. Allikevel virker de fast bestemt på å holde sammen. Det kan uansett tolkes som et bilde på kjærlighet, men hvis det er slik at de to står og klamrer seg til hverandre kommer det også inn et element av kamp. De to menneskene er grunnleggende forskjellige og derfor blir det å holde sammen en kamp. Det kan i så fall være kjærligheten mellom dem som gjør at de ønsker å kjempe sammen, og nettopp derfor står de her omgitt av alt dette mørke og klamrer seg til hverandre.

Til sammen illustrer alle disse bildene spenningen i Bjerke-Petersen sin surrealistiske produksjon på 1930-tallet. I tillegg til å vise hvordan han utviklet seg rent formmessig blir også de emner som var viktig for ham i kunsten vist fram. Dette er også noe jeg vil komme tilbake til senere,

---

<sup>9</sup> Ibid., s. 85

når jeg snakker om hans forbilder og innflytelse fra internasjonale kunstnere, og i forhold til hans kolleger i Danmark på samme tid. I tillegg til å male skrev han, som nevnt, også en del bøker og artikler om kunst og surrealisme i løpet av 1930-tallet. Denne litteraturen vil jeg også komme mer inn på senere.

## Dansk surrealismes to grupperinger:

### de som malte abstrakt og de som malte figurative bilder

Videre nå ønsker jeg å sette mitt utvalg av Vilhelm Bjerke-Petersens bilder inn i en dansk kontekst. Jeg vil se på dem i forhold til andre danske surrealistere som malte på samme tid som Bjerke-Petersen. Jeg tror dette vil gi et godt perspektiv på hvorfor han malte og skrev som han gjorde på denne tiden. Jeg vil i denne delen av oppgaven komme inn på en del andre danske utøvere, der flere av disse var Bjerke-Petersens samarbeidspartnere. De kunstnerne jeg vil forholde meg mest til videre nå, bortsett fra Bjerke-Petersen, er Ejler Bille, Richard Mortensen, Wilhelm Freddie og Harry Carlsson.

Da Bjerke-Petersen kom hjem fra sitt opphold på Bauhaus var han, som alt nevnt, opptatt av å sette sin lærdom derfra ut i livet. Han ville også formidle tankene og ideene derfra til andre danske kunstner og kunstinteresserte. Dette var grunnen til at han blant annet skrev bøker, artikler og holdt foredrag om sin tid derfra. Av dem som skulle bli hans fremtidige samarbeidspartnere i Danmark fantes det også to andre som hadde kjennskap til Bjerke-Petersens lærere fra Bauhaus, nemlig Bille og Mortensen. Disse to hadde selv reist til Tyskland i løpet av sommeren 1931, og sett verk av blant annet Kandinsky og Klee. I 1933 fatter både Bjerke-Petersen og Mortensen interesse for Wilhelm Reich sine foredrag om det seksuelles frigjøring. Samme år stiller Bjerke-Petersen ut sammen med blant annet Bille. Det er på denne tiden at Bjerke-Petersen, Bille og Mortensen utvikler et samarbeid og henter inspirasjon og utveksler ideer med hverandre. Men allerede før dette har de noen fellestrekk i sitt utgangspunkt som kunstnere. Blant annet har de det felles at alle tre har kunnskap om kunst på kontinentet og andre strømninger i tiden, som for eksempel Reichs tanker og ideer.

Hvis man ser på Bjerke-Petersens bilde *Befrugtning* (fig. 3), fra 1933, kan dette sees på som et eksempel på den type arbeid som kom ut av dette tette samarbeid som var mellom Bjerke-Petersen, Bille og Mortensen på denne tiden. Året etter er det disse tre som blir hovedmennene bak grupperingen og magasinet *Linien*. Alle tre tok opp i seg impulser fra utlandet, og ikke minst fra hverandre. Et tema som opptok grupperingen mer og mer på denne tiden var det som omhandler det seksuelle. Dette ser vi i flere av Bjerke-Petersen bilder fra denne tiden. Man ser det også i bilder som Billes *Befrugtning på grænsen mellem det gode og det onde* (fig. 13) og hos Mortensen i for eksempel *Erotikkens mystik. G: Det hellige æg* (fig.

14). Begge disse bildene er malt i 1933, samme år som Bjerke-Petersen malte bildet *Befrugtning* (fig. 3).

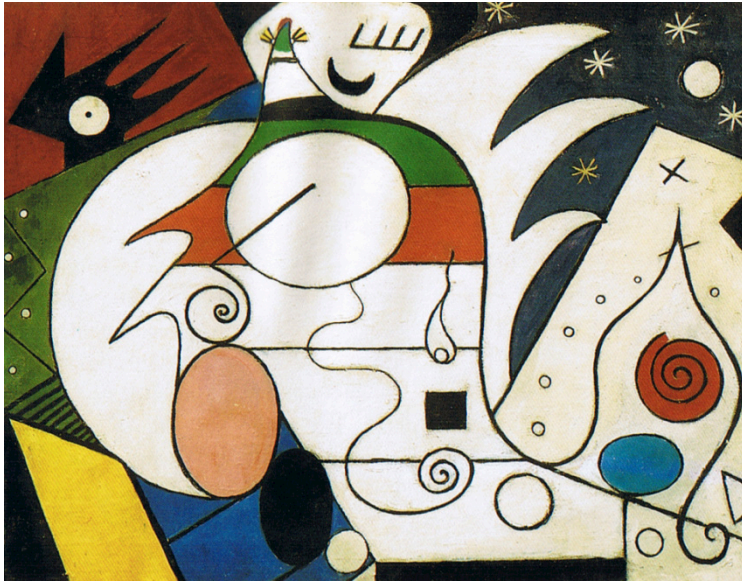


Fig. 13: Ejler Bille. *Befrugtning på grensen mellom det gode og onde*, 1933

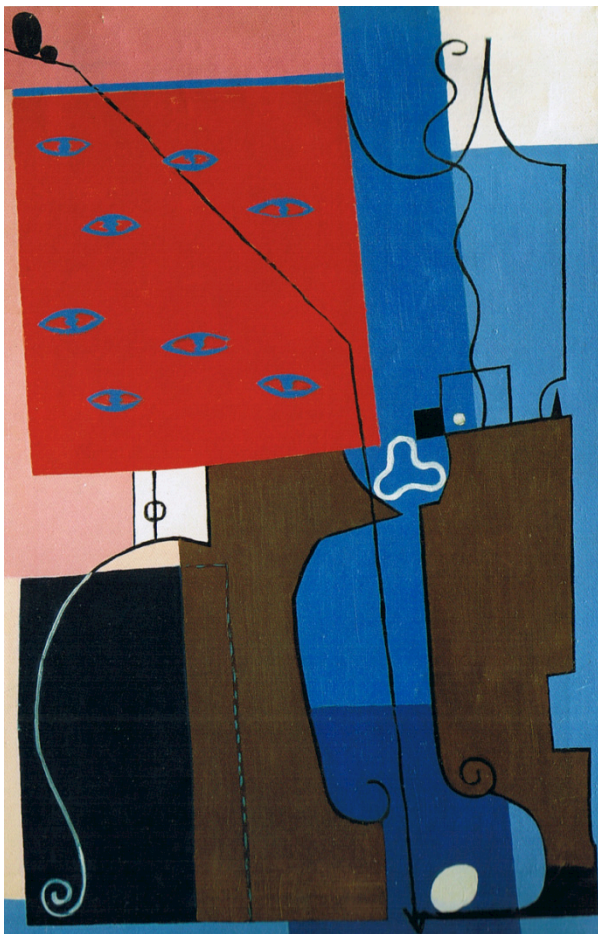


Fig. 14: Richard Mortensen. *Erotikkens mystik. G: Det hellige æg*, 1933.

Ejler Bille sitt maleri *Befruktning på grensen mellom det gode og onde* er preget av hardt avgrensede fargefelter med svarte konturer. Fargene er klare, og det er hvitt som dominerer. Det er også mye rødt, blått, gult og svart. Fargebruken minner svært om den vi ser i bilder av Bjerke-Petersen fra samme tid. Bildet er avstrakt og det er ikke mange av formene her som for oss til å tenke på noe vi kjenner til fra det virkelige liv. For meg er det kun tittelen som gir noe mulighet til å tolke hva det er Bille her prøver å symbolisere.

I Richard Mortensens *Erotikkens mystik. G: Det hellige æg* er det heller ikke så veldig lett å identifisere motivet. Bildet er abstrakt, men allikevel finnes det et par mer figurative element som kan hjelpe oss litt på vei når vi ser på dette bildet. Egget, *Det hellige æg*, er klart fremstilt og lett å identifisere nederst til høyre. På et ganske stort og firkantet fargefelt som er rødt gjenkjenner man også noe annet. Her har han nemlig malt åtte blå øyne. Bortsett fra rødt er det fargene blå, brun, svart og rosa som dominerer.

Erotikken i flere av disse bildene er på mange måter ganske kamuflert. Den gir seg kanskje best til kjenne gjennom en detalj i bildet. Men i noen av disse bildene er det kun ut i fra tittelen man forstår sammenhengen. I bilder som Bjerke-Petersens *Befruktning* (fig. 3) eller *Drifternes objekter* (fig. 5) er det tittelen som gir oss det klareste hintet om hva bildet handler om. Dette er noe av det som skiller de abstrakte surrealistene i Danmark fra de figurative. Det er også noe av grunnen til at bildene til de abstrakte surrealistene ofte var lettere å svelge for offentligheten. Et godt eksempel på dette er hvis vi ser på kunstnerne fra Linien i forhold til den figurative surrealisten Wilhelm Freddie. Mens Freddie malte og framviste seksualiteten ganske direkte i sin illusjonistiske surrealistiske malestil, ble den hos Linienkunstnerne for det meste gjemt i symboler og hentydet til i titler. Selv om det kom ganske kraftige reaksjoner fra publikum på Liniengruppens bilder var det Freddie som ble slått hardest ned på når det kom til reaksjoner på kunsten hans.

De to bildene over, *Befruktning på grænsen mellem det gode og det onde* (fig. 13) av Bille og *Erotikkens mystik. G: Det hellige æg* (fig. 14) av Mortensen, viser til hvordan de som senere skulle bli pådriverne bak Linien på denne tiden malte. Bildene omhandler det seksuelle og er sterkt symbolske. Som jeg allerede har nevnt var det mot Freddie at offentligheten og myndighetene virkelig satt ned foten. Hans verk ble flere ganger tatt ned, fjernet av politi eller utelukket fra utstillinger. Verst var det med tre av hans verker som ble konfiskert av politiet i 1937 og som han ikke fikk utlevert igjen før på 1960-tallet. I *Surrealismens billedverden* som

Bjerke-Petersen gav ut i 1937 omtaler han ”processen mod Freddie”<sup>10</sup> og kaller den ”Det sidste Angreb, der har fundet Sted herhjemme mod Friheden”<sup>11</sup>

Utsnittet under, fra bildet *Meditation over den antinazistiske kærlighed* (fig. 15) fra 1936 er et eksempel på hvordan Freddie's surrealisme tydelig fremstiller det seksuelle på helt annen måte enn Bille og Mortensen. Der Linienkunstnerne hentyder til dette tema, viser han oss det fullt ut. Her ser man tydelig de to nakne menneskene i bildets forgrunn. De to menneskene er en kvinne og en mann, og mannen holder rundt kvinnen. I bakgrunnen står en mann i nazi uniform. Jeg går ut i fra at denne mannen skal forestille Adolf Hitler. Dette gjør at bildet blir kontroversielt også på en annen måte, nemlig ut i fra sitt politiske ståsted.

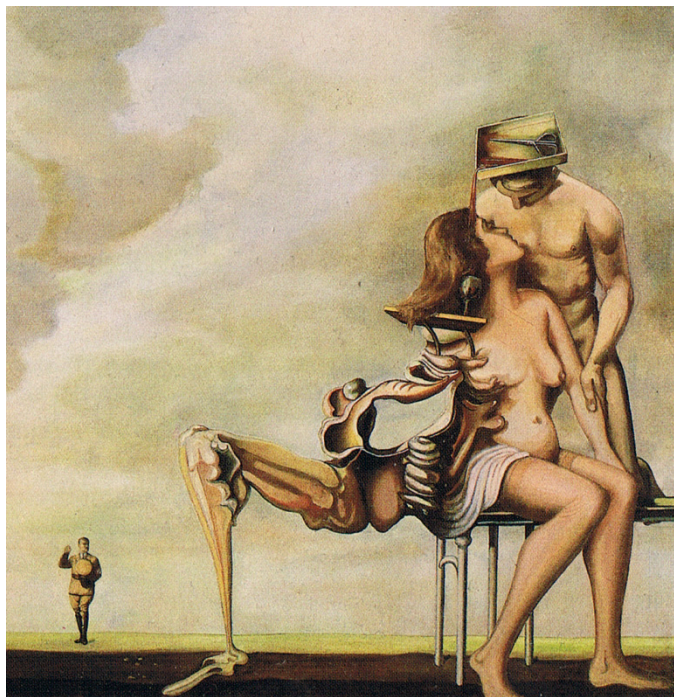


Fig. 15: Wilhelm Freddie. *Meditation over den antinazistiske kærlighed*, 1936, utsnitt.

Det var ikke bare Freddie og hans fremvisning av seksualitet i som møtte motstand fra offentligheten i følge Bjerke-Petersen. I boken *Surrealismens billedverden* har han et helt kapittel tilegnet motstanden mot surrealismen. Han innleder dette kapittelet med et eksempel på hvordan mennesket stoler mer på det de hører enn det de faktisk ser med sine egne øyne. Han mener det er dette som er grunnen til at surrealismen får en dårlig mottakelse. Media har fortalt folk at denne type kunst er uforståelig, og dermed framstår den slik for folk flest. Han skriver her at: ”Alt for ofte afskærer Folk sig fra at kunne forstaa en Ting, simpelthen fordi de

<sup>10</sup> Bjerke-Petersen, 1937, op.cit., s. 49

<sup>11</sup> Ibid

møder op som Slaver af forudfattede, paatvungne Meninger, der gør dem blinde og upersonlige.”<sup>12</sup> Han kritiserer også motstanderne av surrealismen for at de ikke helt forstå hva det handler om. Han mener at på grunn av at de ikke forstår den, tar de avstand fra den. I følge Bjerke-Petersen er disse menneskene er redd for at surrealismen skal bryte ned det bestående:

- kort sagt de reagerer paa den Maade, som Forsvarere af det bestaaende altid reagerer, naar der sker noget, der paakalder nye, dybe, uvandte Følelser, der forsøger at bryde med de gængse Former og de bestaaende Institutioner.<sup>13</sup>

Altså mener han at menneskene som går i mot surrealismen er den samme type mennesker som dem som alltid ønsker å forsvare det eksisterende system, mens surrealistene derimot kaller på nye og uvante følelser og søker å skape noe nytt.

Formspråket som Bjerke-Petersen, Bille og Mortensen arbeidet i, tok opp i seg elementer fra to sentrale knutepunkter innen europeisk kunstliv på denne tiden. På ene siden ble Bauhaus og den lærdom Bjerke-Petersen hadde med seg hjem derfra en viktig inspirasjonskilde for de verkene de laget på tidlig 1930-tall. Som allerede nevnt var heller ikke Bille og Mortensen helt ukjent med denne type kunst. Etter hvert ble innflytelsen fra en annen gruppe, i en annen by, svært framtrædende. I større og større grad vender nemlig de danske kunstnerne blikket mot Paris. Det er her surrealistene har sitt hovedsete. Mange av de elementer som er vesentlige for surrealistene på kontinentet blir grundig undersøkt av surrealistene i Danmark. Danskene oppsøker litteratur av Freud for å lære seg om drømmers betydning. Da Wilhelm Reich i 1933 kom til Danmark deltok de, som alt nevnt, på hans foredrag. De danske surrealistene leste også franske kunstmagasiner for å holde seg oppdatert på det som skjedde i Paris. I tillegg interesserer de seg mer og mer for psykoanalyse, det ubevisste og automatisme. Fra 1934 begynner Liniengruppingen å utgi kunstmagasinet Linien. Dette magasinet preges ganske kraftig av tanker som var gjeldene innenfor surrealisme, og det er tydelig at det var i Paris denne gruppens store forbilder befant seg.

På samme tid finner Wilhelm Freddie en kompanjong i dansken Harry Carlsson. Begge disse maler da i en drømmebeskrivende illusjonistisk stil, med likhetstrekk med Salvador Dalí. Freddie og Carlsson blir aldri med i Linienfelleskapet. Men på tross av dette ble de ofte

---

<sup>12</sup> Ibid., s. 17

<sup>13</sup> Ibid., s. 20



inkludert i surrealismeutstillinger arrangert av Linien, eller sammen med Linienkunstnere. Det samme gjaldt en gruppe svenske surrealistere som jeg vil komme tilbake til senere.

Men samarbeidet med Linien blir relativt kortvarig for Bjerke-Petersen. Noe av grunnen til dette kan vi ane ut i fra av maleriet *Drifternes objekter* (fig. 5) Allerede i dette maleriets tittel avslører Bjerke-Petersen at her har vi å gjøre med de menneskelige driftene. Bjerke-Petersens tanker angående de menneskelige drifter, det seksuelle og fornuften var noe at det som lå bak hans uenigheter med Bille og Mortensen, og senere hans brudd med kollegene i Linien.

Da Bjerke-Petersen gikk i gang med boken *Surrealismen* startet det egentlig som et samarbeidsprosjekt mellom ham, Bille og Mortensen. Bjerke-Petersen skrev, og de to andre illustrerte. Når boken i tillegg ble gitt ut med påskriften *Liniens bibliotek nr. 1* trodde helt sikkert Bille og Mortensen at dette var en bok som skulle uttrykke deres felles oppfattelse omkring hva surrealisme var. Bille og Mortensen ble derfor ganske forbauset og sint da de plutselig fikk tilsendt den ferdige boken i posten.<sup>14</sup>

De mente at Bjerke-Petersens bok var ufrivillig komisk med sine ekstatiske bekjennelser til det seksuelle og de ville ikke selv settes i sammenheng med et program som framsto som komisk. De mente at Bjerke-Petersen gjorde Linien en bjørnetjeneste.<sup>15</sup> Etter boken var anmeldt av kritikere så de seg også nødt til å gå til avisen og forklare at denne boken ikke var noe manifest for surrealismen i Danmark, eller Linien, men at uttalelsene her kom fra Bjerke-Petersen alene.

Som jeg allerede har vært inne på mente Bjerke-Petersen at driftene skulle få herske fritt i både liv og kunst. Bille og Mortensen synes ikke noe særlig om at han på denne måten reduserte surrealisme til noe kun styrt av det ubevisste og de menneskelige driftene. De mente at også fornuften var en viktig faktor i skapelsesprosessen. Derfor gitt de ut mot boken også i neste utgaven av Linienmagasinet. Her forklarer de også litt videre om hvorfor de må ta avstand fra denne boken. På side to i 7. utgave av Linien magasinet (20.november, 1934) står innlegget ”linien tager avstand fra bjerke-petersens bog: surrealisme”. Innlegget er underskrevet med ”liniens red.”, som på dette tidspunkt da består av Bille og Mortensen. Her skriver de blant annet:

---

<sup>14</sup> Gunnar Jespersen, *De abstrakte: Linien, Helhesten, Høstutstillingen, Cobra*. Berlingske forlag, 1967, s. 21.

<sup>15</sup> Ibid.

En hovedindvending mod bogen er den stadige tale om drifternes uinskrænkede herredømme, den stadige latterliggørelse af fornuften i livet. Vi vil ikke bekæmpe fornuften, der er en del af vort væsen. Det vilde være tvang. Vi vil heller ikke bekæmpe fantasien, der er en anden del af vort væsen. Det vilde i lige saa høj grad være tvang.<sup>16</sup>

Dette viser at Bjerke-Petersens tanker om driftene og det ubevisste slik han uttrykker det i blant annet bilder som *Drifternes objekter* (fig. 5) og i sin litteratur, går svært dårlig overens med det syn Bille og Mortensen har på fornuften. For Bille og Mortensen er det er viktig poeng at fornuften skal være en like naturlig del av mennesket som driftene. Ser vi til uttalelser fra 1937 finner vi eksempler på hvordan Bjerke-Petersens tanker om dette går direkte i mot det de to tidligere Linienkollegene mente:

Trangen til at elske og leve er uovervinderlig, og de Kræfter, der driver os dertil: Drifterne, er det naturlig at anse for at være de vigtigste Faktorene i alt skabende Arbejde, der maa anses for at være den højeste Form for Liv.<sup>17</sup>

Da Bjerke-Petersen trakk seg ut av Linien, sto Bille og Mortensen igjen som grupperingens frontfigurer. Med seg videre hadde de også kunstnerne Asger Jorn, Egill Jacobsen og Sonja Ferlov. Flere av dem fortsatte å male surrealistiske bilder en stund til.

Selv om Bille og Mortensen ikke hadde sett på oppgjøret med Bjerke-Petersens bok som et brudd med Bjerke-Petersen personlig var det i bunn og grunn dette det første til. De tre tidligere samarbeidspartnerne hadde planlagt en utstilling sammen før uenighetene omkrig Bjerke-Petersens bok oppstod. Etter dette oppsøkte de både Bjerke-Petersen og hans far, men de snakket for døve ører. Av Bjerke-Petersen fikk de vite at han allerede hadde alliert seg med Freddie og Carlsson, og utstillingen tok sted uten Bille og Mortensen.<sup>18</sup>

Fra omtrent samme tid som Bjerke-Petersen trekker seg ut av Linien begynner man tydelig å merke et skifte i stil hos Bjerke-Petersen. I bilder som *Dyret i kvinden hører natten til* (fig. 6) fra 1934 oppdager man fort at figurative element tar opp mer plass enn tidligere. Det som ligger underbevisst i mennesket gir seg nå utslag i illusjonistiske drømmeaktige symbollandskap. Dette er samme type surrealisme som vi i Danmark har sett hos kunstnere

---

<sup>16</sup> Ejler Bille og Richard Mortensen, Linien red, "linien tager afstand fra bjerke-petersens bog: surrealisme", i *Linien*, nr.7, 1934, s. 2

<sup>17</sup> Bjerke-Petersen, op.cit., s. 27

<sup>18</sup> Jespersen, op.cit., s. 24

som Freddie og Carlsson fra 1933 og utover (fig. 16 og 17). Det er da også, som jeg alt har nevnt, disse to kunstnerne han søker seg mot og tar kontakt med etter bruddet med Linien. Ser man på enda senere bilder av Bjerke-Petersen (fig. 8-11) har der figurative, som jeg alt har vært inne på, helt erstattet det abstrakte. Bildene hans fra denne tiden har klare likhetsmomenter med for eksempel Freddie's *Mine to søstre* (fig. 16) fra 1938 og Carlssons *Et geni kommer til verden* (fig. 17) fra 1934. Fremstillingsmåten er klar, figurativ og absurd. Bildene har også noe humoristisk over seg, og man befinner seg i drømmenes verden, all logikk er borte. Freddie's *Mine to søstre* har også en annen ting felles med mange av Bjerke-Petersens bilder fra andre halvdel av 1930-tallet, nemlig at motivet er hentet fra en strand. Begge bildene deler også den sterke og klare fargebruken med Bjerke-Petersen.



Fig. 16: Wilhelm Freddie. *Mine to søstre*, 1938.



Fig. 17: Harry Carlsson. *Et geni kommer til verden*, 1934.

## **Surrealisme i skandinavisk sammenheng – Norge og Sverige.**

Danmark var ikke det eneste nordiske landet med surrealistiske grupperinger på 1930-tallet. I Sverige hadde man en liten gruppe kunstnere som produserte surrealistisk kunst på en måte som minner ganske mye om deler av det vi ser i Danmark. I Norge ble produksjonen av surrealistiske verker mye mer begrenset. Både i form og innhold var den litt annerledes enn den surrealismen vi ser i Danmark og Sverige på denne tiden. For å sette Bjerke-Petersen i en enda videre sammenheng vil jeg nå ta for meg de surrealistiske grupperingene i disse to landene. I forhold til dette vil jeg trekke inn Bjerke-Petersen og diskutere hans rolle i forhold til surrealismen i de to andre nordiske landene.

### ***Surrealisme i Norge:***

#### ***Bjerke-Petersen som påvirker?***

Bjerke-Petersen hadde kontakt med norske kunstnere, og arrangerte blant annet surrealistiske utstillinger her i landet. Bøkene hans ble også lest av et norsk publikum.

I 2004 fant utstillingen *Uroen og Begjæret* sted på Bergen Kunstmuseum. Utstillingen ble senere vist også på Stenersen Museet i Oslo og Göteborgs Konstmuseum. Utstillingen bestod av et utvalg surrealistisk kunst fra Skandinavia. I katalogen til denne utstillingen kommer Eli Okkenhaug med utsagnet: ” Det var den danske maler Vilhelm Bjerke-Petersen som skulle introdusere surrealismen for et større norsk publikum”<sup>19</sup>

I forhold til surrealismen i Norge faller det seg da naturlig for meg å se på den rolle som Bjerke-Petersen eventuelt hadde som pådriver og påvirker for de norske kunstnerne som produserte verker som kan kalles surrealistiske

Ut i fra Okkenhaugs sitat vil jeg da spørre:

Introduserte Bjerke-Petersen surrealisme for nordmennene? Og i så fall hvordan?

---

<sup>19</sup> Eli Okkenhaug, ”Surrealismen, et norsk intermesso”, i *Uroen og begjæret – surrealisme i Skandinavia 1930-1950*. Utstillingskatalog. Bergen kunstmuseum, 2004, s. 31

Hadde Vilhelm Bjerke-Petersen en aktiv og avgjørende rolle som formidler og pådriver for surrealisme i Norge?

Bjerke-Petersen hadde selv studert i Norge fra 1927, og i tillegg hadde han en spesiell tilknytning til landet via sin mor, Anna Bjerke som var norsk. Hans far, kunsthistorikeren Carl V. Petersen, hadde også kontakter i Norge, og hadde ved flere anledninger omtalt kunstnermiljøet her i landet med positive ord. Det positive inntrykket av Norge er noe vi senere finner igjen hos Bjerke-Petersen i artikler skrevet i *Linientidsskriftet*. I tillegg til å kritisere den danske kunstsferen, tar han ved flere anledninger den norske i forsvar. Også etter sin utdanning ved Bauhaus vendte Bjerke-Petersen tilbake til Norge en tur. I 1932 stilte han ut sammen med blant annet Bjarne Rise og Karen Holtsmark. Hvis vi ser på katalogen fra utstillingen *Uroen og Begjæret*, ser vi at begge disse to nordmennene som han stilte ut med i 1932 er representert. Andre norske kunstnere som stilte ut på denne surrealismeutstillingen var Ørnulf Bast, Håkon A. Bjærke, Arne Ekeland, Bjarne Engebret, Kai Fjell, Erik Harry Johannessen, Rolf Nesch, Olav Strømme, Jakob Weideman og Sigurd Winge.

Å kalle alle de ovenfor nevnte norske kunstnere for surrealist vil være en overdrivelse, men vi kan i hvert fall trygt tilkjenne noen av deres verker surrealistiske trekk. Rise og Holtsmark gikk på denne tiden selv ut og støttet Bjerke-Petersen og kalte seg surrealist, men av forskjellige grunner forlater de begge surrealismen etter en relativt kort periode. Rise hadde hatt et håp om surrealisme som en kunst for arbeiderklassen, men måtte etter en stund innse at denne gruppen var lite mottakelige for denne type kunst. I tillegg ble han utsatt for sterk kritikk, både fra kunstsferen, men også fra sosialistisk hold. Dette var noe av grunnlaget for at både han og Holtsmark forlot surrealismen. Jeg vil se på et knippe surrealistiske verker laget i Norge rundt 1935, og ut i fra disse ta for meg hva som kjennetegner det norske nedslaget av surrealisme.

I tillegg til dette vil jeg se på hvordan surrealismen ble mottatt av publikum her i landet. Bjerke-Petersen kom i løpet av 1930-tallet med uttalelser som uttrykker at han mener kunstsferen i Norge var mer åpen for moderne impulser fra utlandet, og da også surrealismen. Stemmer dette?

Hvis vi ser på noen av de norske bildene som ble vist fram på surrealismeutstillingen *Uroen og Begjæret* i 2004 ser vi fort at det ikke minner så alt for mye om Bjerke-Petersens fargeglade drømmelandskap. Tar vi for eksempel for oss Olav Strømmes *Død blomst* (fig. 18) fra 1935 er dette maleri preget av noe langt mer nøkternt og trist. *Død blomst* viser en stor grå

og hvit blomst. Den dekker omtrent hele lerretet og består av åtte avlange kronblader. Konturene av blomsten er svarte, mens bildets bakgrunn er dus grå. Blomsten framstår som tung, massiv og død. Jeg finner svært få likhetstegn med noen av de danske surrealistiske bildene i *Død blomst*. For meg blir det triste, tunge og grå noe som kjennetegner mye det norske utslaget av surrealisme i forhold til den danske surrealismen. Den norske surrealismen framstår som mindre fargesprakende, mindre drømmepreget og mindre absurd. Det som kanskje blir mest framtrede i forhold til Bjerke-Petersen sin kunst er mangelen på optimisme, positivitet og humor. Både fargebruk og tittel henviser her hos Olav Strømme til noe trist, grått og dødt.



Fig. 18: Olav Strømme. *Død blomst*, 1935

Den samme dystre stemningen hersker også i Sigurd Wingses *Kvinne i sorg* (fig. 19) fra 1935. Fargebruken er ganske lik den i *Død blomst* (fig. 18), selv om fargene er noe klarere. Det er fortsatt mørkt, grått og trist. Bildet er dominert av grått og svart, bakgrunnen er malt i en grå/grønn farge som er litt dusere. Bildet viser en nesten helt tildekket kvinne. Det eneste som er synlig av kroppen hennes er ansiktet fra nesen og ned, og halsen. Dette er bildets eneste helt hvite felt. Foran øynene har hun et grått slør, og på kroppen har hun en svart drakt/kjole.



Fig. 19: Sigurd Winge. *Kvinne i sorg*, 1935

Noe av den samme dysterheten er å spore i maleriet *Stormfuglen* (fig. 19) av Bjerke-Petersens venn fra Norge, Bjarne Rise. *Stormfuglen* er malt i 1934. Sammenligner vi med majoriteten av Bjerke-Petersens surrealistiske malerier slår det oss at fargene er mye dusere. Men i forhold til de to ovenfor nevnte norske surrealistiske verkene er fargebruken litt livligere. Rolige farger dominerer, og de største fargefeltene er rosa, lilla, grå og blå. Et lite, skarpt gult, felt kan få tankene litt over på hvordan slike farger operer i Bjerke-Petersens *Sort Svane* (fig. 2), men ellers er fargebruken mye dusere og roligere enn i hans verker fra samme tid. Selv om malemåte og fargebruk er svært forskjellig er det noe med bildets motiv som også kan føre tankene inn på et Bjerke-Petersen bilde. Ser vi på hans *Abstrakt komposisjon* (fig. 4), fra samme år, slår det oss at Rises stormfugl kan minne om figuren til venstre på dette bildet. Selv om ikke denne figuren er blitt identifisert som en fugl, fremstår det for meg som om det er dette den ligner mest på. Noe med formen på figurene og de klart avgrensede fargefeltene kan også minne om Bjerke-Petersens malerier fra tidlig 1930-tall.





Fig. 20: Bjarne Rise. *Stormfuglen*, 1934

I Karen Holtsmarks bilde *Menneskene og vilkårene* (fig. 21) ser vi en helt annen fargebruk enn i de tre overnevnte norske eksemplene. I bildet ser vi tre figurer, disse har menneskelige kroppsformer, men er abstraherte. Bildet blir preget av sterke klare farger, og kan derfor i fargebruk minne mer om den surrealismen Bjerke-Petersen produserte. Det er også noe med den ene rosa figuren her som får tankene over på kroppsformen i Bjerke-Petersens *Dyret i natten hører kvinden til* (fig. 6) Selv om Bjerke-Petersens kvinneskikkelse er langt mer fordreid og grotesk er det en likhet mellom de to figurene. I begge bildene kan den rosa, fordreide og nakne kvinnekroppen sees på som noe ekte, et uttrykk for det ubevisste og sanne.



Fig. 21: Karen Holtsmark. *Menneskene og vilkårene*, 1935

Astrid Mørland skriver om *Menneskene og vilkårene* i sin hovedfagsoppgave fra 1995. Hun hevder at: ”I følge Bjerke-Petersens billedtolkninger kan den nakne figuren her symbolisere det opprinnelige og sanne, og dermed settes i forbindelse med Reich syn på det ubevisste og driftene.”<sup>20</sup>

Hvis vi har denne påstanden som utgangspunkt når vi undersøker bildet til Holtsmark er vi plutselig enda nærmere Bjerke-Petersens tidlige surrealisme. Da er det ikke bare i formen og fargebruken man kan se likhetstegn, men også i hva bildet dreier seg om. Ser vi på Holtsmarks egne uttalelser om dette bildet, hentet fra Dagbladet i 1935, støtter også det opp om slike tanker omkring dette bildet:

---

<sup>20</sup> Astrid Mørland, *Surrealismens mottagelse i Norge med vekt på den danske påvirkningen ved Vilhelm Bjerke-Petersen*, hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1995, s. 92

[...] intellektet til venstre, det anstrenger sig og sprekker i en gresshoppes lignelse, det er lakkrodt, sort og grønt, og det er heslig. Ja, hvorfor ikke heslig? [...] Det er jo fortvilelsen og den er ikke vakker. Lysere og renere er instinktet til høire, men det strekker heller ikke til, men brytes også. Men i midten er en besynderlig komposisjon for sig, som den fortattede kraft.<sup>21</sup>

Sammenligner vi dette med Bjerke-Petersens syn på fornuften og intellektet ser vi likhetstrekk. Bjerke-Petersen ville forkaste fornuften til fordel for instinktet og friheten. Holtsmark snakker her om hvordan denne grønne figuren som skal symbolisere intellektet anstrenger seg og slår sprekker, hun kaller den til og med heslig. Dette sammenfaller til dels med Bjerke-Petersen tanker. Intellektet, eller fornuften, var noe negativt for mennesket. Det la føringer på hvordan vi lever. Selv om vi burde forkaste fornuft og la drifter og instinkter bestemme for oss, er vi presset til å la fornuften styre. Dette på tross av at den ikke strekker til. Et resultat av dette kan bli at intellektet, eller fornuften, bryter sammen under anstrengelsene og slår sprekker.

Det er også to andre momenter som bringer tankene over på Bjerke-Petersen når en betrakter dette bildet. De sterke klare fargene, da spesielt det blå, gule, røde og sorte kan sammenlignes med fargene i blant annet Bjerke-Petersens *Sort svane* (fig. 2). Jeg har flere ganger tidligere i oppgaven poengtert bruk av lignende rene og klare farger hos Bjerke-Petersen. Det er også noe med den klare rette oppdelingen av fargeflatene, som hver for seg blir preget av hver sin levende form, som minner om blant annet *Sort svane*.

Som tidligere nevnt stilte både Bjarne Rise og Karen Holtsmark seg bak Bjerke-Petersens oppfatninger omkring kunst og samfunn etter han hadde holdt foredrag i Norge i 1934. Dette gjorde også Johannes Rian. Rise og Holtsmark besøkte senere Bjerke-Petersen i Danmark, og takket være deres vennskap til Bjerke-Petersen ble de begge invitert til å stille ut på den store internasjonale surrealismeutstillingen i København i 1935. Det var Bjerke-Petersen som arrangerte denne utstillingen. Utstillingen fikk navnet *Kubisme-surrealisme* og ble holdt på Den Frie.<sup>22</sup> 1935 fortsatte med flere surrealismeutstillinger i Norden, noen av disse fant sted i Norge. På utstillingen *Ung Dansk og Svensk kunst. Maleri og skulptur* i Kunstnernes Hus i Oslo fantes det en surrealistisk avdeling der Bjerke-Petersen har valgt ut et knippe bilder av sentrale danske og svenske surrealistere for å presentere for et norsk publikum. De danske kunstnerne representert her, i tillegg til Bjerke-Petersen selv, er Harry Carlsson, Ejler Bille,

---

<sup>21</sup> Ibid., s 100

<sup>22</sup> Okkenhaug, op.cit., s.32

Wilhelm Freddie, Henry Heerup, Rita Kern-Larsen, Richard Mortensen og Gustaf Munch-Petersen.<sup>23</sup> Svenske surrealistere var også representert på utstillingen, men i følge Okkenhaug hadde ikke det svenske bidraget samme dramatiske appell som det danske bidraget.<sup>24</sup> Jeg vil senere i oppgaven komme inn på svensk surrealisme, og da vil jeg kun fokusere på en gruppering som fikk navnet Halmstadgruppen. Denne gruppen var ikke representert på denne utstillingen.

At Bjerke-Petersen mente kunstsferen i de andre skandinaviske landene var mer åpen ovenfor de nye strømningene enn i Danmark har jeg allerede nevnt. Et eksempel på dette kan vi se i en artikkel i *Linien* nr 2. Her kritiseres omtalen den surrealistiske utstillingen på Charlottenborg fikk av danske medier. Blant annet står det i artikkelen:

At der hersker en anden opfattelse af moderne kultur og af kunstens opgaver i vore nabolande, vil efterfølgende citater tydeliggøre. Men frem for alt besidder kritikerne selv, i Norge, Sverige og Finland, mer positiv viden om de egentlige forhold, mer oplevelsessevne. At Helsingfors ligger nærmere verdens centrum end København, gør meg ondt at maatte indrømme<sup>25</sup>

Dette sitatet handler jo ikke direkte om surrealisme, men om moderne kultur generelt. Likevel sier sitatet noe om hvordan han oppfattet kunstkritikerne i sine naboland. Når han sier at Helsingfors ligger nærmere verdens sentrum enn København, blir dette som et stikk til kunstsferen i hans egen hjemby. Videre i artikkelen vises det til positive omtaler av utstillingen i svenske medier, og til salg av malerier til nordmenn. Det nevnes blant annet at den norske kunstneren Henrik Sørensen kjøpte kunst på denne utstillingen. I tillegg blir en svært positiv omtale av utstillingen fra norske Sejersted-Bødtker også gjengitt her. Sejersted-Bødtker var også en av dem som kjøpte kunst på denne utstillingen.

Det er tydelig at *Linien* her forsøker å rettferdiggjøre den kunst de selv driver med. De trekker frem feil og mangler i danske mediers omtale av utstillingen, og gjengir positive utsnitt fra

---

<sup>23</sup> Folke Kjems, "kronologisk oversigt", i Irve og Helm, *Surrealismen i Danmark 1930-1950*, Utstillingskatalog. Statens museum for kunst, 1986, s.51

<sup>24</sup> Okkenhaug, op.cit., s.32

<sup>25</sup> Vilhelm Bjerke-Petersen, *Linien* red., "den surrealistiske udstilling paa Charlottenborg kritik", i *Linien*, nr 2, 15. Feb, 1934, s.10

norske og svenske omtaler. Det er som om de ønsker å vise frem at ikke alle kunstkritikere misforstår dem. Derfor viser de til positiv omtale i for eksempel norske medier. De reiser på en måte spørsmålet om det kanskje er de danske kunstkritikerne det er noe galt med, og ikke de surrealistiske kunstnerne.

Artikkelen er underskrevet med ”linien”, noe som gjør det sannsynlig å tro at er Bjerke-Petersen som har skrevet dette. Selv synes jeg det er vanskelig å skjønne hvordan det norske kunstmiljøet kunne ha vært så positiv til denne retningen som Bjerke-Petersen beskriver. Jeg har sett opp til flere eksempler på det motsatte, at denne type kunst ikke ble særlig varmt mottatt her til lands. Jeg ville sett det som naturlig at vi så et større nedslag av surrealisme i Norge hvis det faktisk var slik at kunststoffentligheten var så positiv til denne retningen. Jeg ville også kanskje trodd at det nedslaget vi faktisk ser av surrealisme i Norge ville vært noe mer radikalt. Det kan virke som om Bjerke-Petersen og hans Linienkolleger med dette prøver å forsvare sin egen kunst og slå tilbake på den medfart de fikk i danske medier ved å vise til at andre, og til og med kanskje enda mer provinsielle steder, har forstått noe de danske kunstkritikere ikke har.

Bjerke-Petersen kritiserer også kunstutdannelsen i Danmark, og sier at den henger for langt etter i forhold til Norge. Han mener danskene i alt for liten grad vender blikket ut mot verden. Det er da hovedsakelig Paris han mener burde fått større oppmerksomhet. I følge Bjerke-Petersen er det avgjørende for utviklingen av kunsten at man har kjennskap til den nyeste utviklingen i Paris. Han peker på at Norge ikke har noen fond eller legater ”til fremme af kunsten”, men ham mener nordmennene har noe som er bedre, nemlig; ”viljen og forstaaelsen”.<sup>26</sup> Videre peker han på at Norge på det tidspunkt har fem unge kunstnere som er i Paris for å studere, og spør hvor mange Danmark har.

Spørsmålet omkring hvor stor forståelsen og interessen for surrealisme var i Norge var nok langt mer problematisk enn slik Bjerke-Petersen til tider har framstilt det. Astrid Mørland skriver i sin hovedfagsoppgave fra 1995:

---

<sup>26</sup> Vilhelm Bjerke-Petersen, ”det er i paris, det foregaar”, i *Linien*, nr.3, 15. Mars, 1934, s. 12

Som surrealistere og radikale må Rise og Holtsmark ha følt seg alene hjemme i Norge. De norske 30-talls kulturradikalere hadde mange av de samme holdninger og oppfatninger av det moderne samfunn som surrealistene, men det spores lite forståelse eller rettere sagt, interesse for surrealismen.<sup>27</sup>

Hvis det stemmer at Rise og Holtsmark var alene som surrealistere i Norge kan man undre på hvor mye hold det er i Bjerke-Petersens uttalelser om den norske vilje og forståelse. Videre ut i fra dette kan man sette et lite spørsmålstegn ved hans rolle som en viktig formidler av surrealisme til Norge. Hvor stor ble egentlig interessen for surrealismen i Norge på 1930-tallet? På tross av at Mørland sier at Rise og Holtsmark må ha følt seg alene som surrealistere i Norge ble det jo faktisk produsert surrealisme her. Det er også tydelig at det var en interesse for bevegelsen. For meg kan det virke som om det var en slags undring og åpenhet omkring å utforske fenomenet surrealisme på tidlig 30-tall her i Norge. Bjerke-Petersen fremhever nordmennenes vilje og forståelse for kunsten. Jeg vil gjerne moderere litt på dette utsagnet og si at det kan virke som om noen nordmenn på 1930-tallet hadde vilje *til* forståelse. Det fantes i noen norske kunstmiljø et ønske og en vilje til å forstå surrealismefenomenet. Forståelsen som Bjerke-Petersen fremhever var kanskje ikke helt på plass når det kom til surrealismen. Men i alle fall kan det virke som om denne viljen til å forstå surrealismen var tilstedeværende hos noen norske kunstnere og i noen norske kunstmiljø. Etter hvert kan det virke som om holdningene til retningen blir mer ambivalent. Det er ikke vanskelig å finne eksempler på at hele retningen fordømmes nord og ned. For eksempel uttalte legen, og senere kringkastingssjef, Hans Jacob Ustvedt at surrealismen var uten interesse som kunst og kunne sees på som et eksperiment innen psykologi og kun det.<sup>28</sup> Oslo domprost Johannes Hygen kritiserte surrealismeutstillingen på Kunstnernes Hus i Oslo i 1935 og uttalte:

[...] utstillingen er noget motbydelig smøteri. [...] Efter min mening overgår ikke så få av disse malerier i råskap og perversitet alt hva der hittil har været utstilt hos oss. I alle fall er det det verste svineri jeg for min del har sett. [...] For her er også tendensen bevisst umoralsk.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Mørland, op.cit., s. 110

<sup>28</sup> Okkenhaug, op.cit., s. 36

<sup>29</sup> Ibid.

Etter hvert fikk selve surrealismebegrepet en ganske negativ betoning i Norge, og det er kanskje ikke så rart at kunstnere som Holtsmark og Rise omsider tar fullstendig avstand fra betegnelsen. Et annet problem, som var kanskje vel så ille som den negative holdningen mot dem, var den useriøse og nedlatende tonen de møtte hos visse kunstkritikere. I tillegg til dette ble Holtsmark utsatt for ytterligere kritikk fra norske presse, på grunnlag av at hun som kvinne hadde valgt denne maskuline malemåten. En kvinnelig maler som bruker et slikt formspråk blir vanskelig å takle. 10. januar i 1932 kan man lese i Oslo Aftenavis at: "[Hun går] løs på sine oppgaver med beundringsverdig mot, og synes å være fylt av et ønske om å virke maskulin, og blir derfor derfor ofte brutal i malemåten."<sup>30</sup> Selv har Holtsmark kommentert dette i et intervju i 1993: "Folk kunne ikke riktig forstå at jeg som kvinne kunne male slike merkelige bilder. La oss si det var verre å være kvinne enn mannfolk når man malte slik."<sup>31</sup>

Deler av den norske kunstsferen kritiserte surrealismen for å være en fare for det norske formspråket.<sup>32</sup> Venstresiden slo fast at dette aldri kunne bli noen kommunistisk kunst.<sup>33</sup> Ganske så kjapt kom også moralens voktere på banen her i Norge og fordømte retningen. Dette gav seg utslag som for eksempel på utstillingen *Ung dansk og svensk kunst. Maleri og skulptur* på Kunstnernes hus i Oslo i 1935. Her var det et norsk stortingsmedlem som truet med å få William Fredgies bilder fjernet fra utstillingen. Det var en svært negativ holdning til de danske surrealistene som preget omtalen denne utstillingen fikk, der forøvrig Bjerke-Petersen hadde stått for en del av utvalget.

Men uansett, at noe av dette nye som Bjerke-Petersen representerte fant støtte hos noen i Norge kan man neppe nekte på. Utsnitt av en anmeldelse av *Symboler i abstrakt kunst*, skrevet av Johan Langgaard i den norske avisen Morgenbladet, er å lese i første utgave av Linienmagasinet. I en annonse for boken gjengis hans uttalelser "—jeg ser ikke rettere end at den også i Norge har en mission hos det virkelig kunstinteresserte publikum"<sup>34</sup> Men på en annen side kan ikke dette regnes som noe støtte til surrealismen som sådan, siden denne boken egentlig fokuserer mest på symboler i moderne abstrakt kunst.

Om ikke annet kan i hvert fall slike eksempler, og Bjerke-Petersens innsats som formidler vise til at det fantes en interesse for surrealisme, og for ham som person, i Norge på 1930-

---

<sup>30</sup> Mørland, op.cit., s. 33

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Okkenhaug, op.cit., s. 34

<sup>33</sup> Mørland, op.cit., s. 67/68

<sup>34</sup> Johan H. Langgaard i Morgenbladet, Oslo. Her gjengitt i *Linien*, nr.1, annonsetekst, 1934, s. 15

tallet. Det at ikke surrealismen fikk vokse seg større I Norge har nok mest sannsynlig flere grunner. Men én ting jeg mener bør nevnes i forhold til dette er den kritikk denne type kunst fikk fra den norske offentligheten. Ser man på hendelser og skrivelser omkring surrealismeutstillinger i Norge på 1930-tallet skjønner man nemlig fort at realiteten ikke er helt slik som Bjerke-Petersen til tider fremstille den. Det var langt i fra alle i Norge som var positivt innstilt til dette nye som surrealistene i Danmark, eller internasjonalt, stod for.

Jeg innledet kapitlet om surrealisme i Norge med å spørre noen spørsmål ut i fra Eli Okkenhaugs utsagn om Bjerke-Petersen som den personen som introduserte surrealismen for et norsk publikum. Spørsmålet omkring hans rolle som en som introduserte og formidlet surrealisme her til lands er sammensatt. Han formidlet jo faktisk surrealistisk kunst til Norge via utstillingene han arrangerte og tekstene/bøkene han skrev. Disse vakte jo en viss oppmerksomhet og undring her til lands. Det fantes også deler av den norske kunstoffentligheten som virkelig syntes at det var noe enestående, nytt og unikt han stod for. Jeg tror heller ikke man skal undervurdere den rolle han hadde som inspirator for kunstnere som Rise og Holtmark på denne tiden. Men når vi ser på hvor begrenset utslaget av surrealisme ble i Norge på denne tiden, og den medfart det fikk i media, kan man kanskje trekke konklusjonen at Bjerke-Petersen umulig kan ha hatt noe stor og varig betydning for det norske kunstliv på 1930-tallet.

### ***Surrealisme i Sverige:***

#### ***Halmstadgruppen***

I Sverige var situasjonen omkring surrealismen ganske annerledes enn i Norge på 1930-tallet. Siden mitt fokus i denne oppgaven er surrealisme på 1930-tallet, vil jeg kun se på en liten gruppe svensker som arbeidet innenfor retningen i løpet av dette tiåret. Gruppen bestod av seks svenske kunstnere som allerede på sent 1920-tall hadde god kunnskap om hva som foregikk rundt omkring på kontinentet. 1929 var året disse seks kunstnerne kom i kontakt med hverandre. Dette skjedde ved hjelp av deres velgjører Egon Östlund. Kunstnerne fikk navnet Halmstadgruppen på grunn av at gruppens medlemmer kom fra Halmstad. Gruppen bestod av seks kunstnere, Waldemar Lorentzon, Esaias Thorén, Sven Jonson, Stellan Mörner og brødrene Axel og Erik Olson. Da disse kunstnerne først fant sammen var egentlig ikke



surrealisme noe mål for dem. De malte først innenfor forskjellige andre formspråk. Etter hvert utover på 1930-tallet ble surrealismen den dominerende retningen for denne gruppen.

De fleste av kunstnerne i Halmstadgruppen hadde utdannelse fra Paris eller andre steder i Europa. Flere av dem hadde også studert under kjente internasjonale navn. Den type surrealisme som Halmstadgruppen ble kjent for å lage er for det meste figurativ og illusjonistisk. Den samsvarer godt med danske utøvere som Wilhelm Freddie og Harry Carlsson, og Bjerke-Petersen på andre halvdel av 1930-tallet. Internasjonalt gjenkjenner man flere forbilder, som blant annet Salvador Dalí og René Magritte. Absurde drømmelandskap, humor og uventede sammenstillinger av bildelementer er kjennetegn for surrealismen i denne gruppen. Utover på 1940-tallet beveger denne gruppen seg lengre og lengre vekk fra surrealismen, så jeg vil kun fokusere på deres produksjon på 1930-tallet.

Grunnen til at jeg kun vil fokusere på Halmstadgruppen når jeg tar for meg svensk surrealisme er at disse begynte å arbeide innen et surrealistisk formspråk omtrent samtidig som Bjerke-Petersen. En ting som skiller dem fra Bjerke-Petersen er at de arbeider fra starten i et langt mer figurativt formspråk. Dette er også noe jeg synes utgjør en fin kontrast til Norge der surrealismen i denne perioden er mer abstrakt. En annen grunn til at Halmstadgruppen er interessant å se på er den kontakten de hadde med surrealistene utenfor Sveriges grenser. Flere av dem kjente kunstnere både i Paris og andre steder på kontinentet. I tillegg stod de i kontakt med surrealistene i Danmark, og da spesielt med Bjerke-Petersen.

Senere gjør en annen type surrealisme seg gjeldene i Sverige. På 1940-tallet ser man surrealistiske verker hos kunstnere som blant annet Anders Österlin, Max Walter Svanberg, Carl Otto Hultén. Alle disse tre kunstnerne ble representert på utstillingen *Uroet og Bjegjæret* i 2004. Men siden disse utøverne kommer utenfor tidsrammen for min oppgave har jeg valgt å utelate dem. Allikevel vil jeg nevne at disse kunstnernes surrealisme har en ganske annerledes karakter enn den vi ser hos Halmstadgruppen.

Bildet *Hansken er kastet* (fig. 22) er malt av Erik Olson. Det ble påbegynt allerede i 1930, og har vært foreslått som begynnelsen på den svenske surrealismen. Dette er samme år som Wilhelm Freddie stiller ut sitt *Frihed, lighed og broderskab* i Danmark. Dette bildet er i dag tapt, men Freddie har selv karakterisert bildet sitt som det første surrealistiske bilde i Skandinavia. Det at Olson var i gang med sitt *Hansken er kastet* nesten like tidlig som Freddie begynte med surrealisme, viser at Danmark ikke stod i noen unik posisjon ved å være tidlig ute med å produsere surrealistiske verker. Bildet *Hansken er kastet* er malt i duse farger. Det

viser oss et enkelt motiv, en hanske som er i ferd med å falle ned på bakken. Fargene hvitt, gult og lyseblått dominerer.



Fig. 22: Erik Olson. *Hansken er kastet*, 1930/31

Det var først fra 1934 og utover de seks svenskene i Halmstadgruppen virkelig begynte å produsere surrealistisk kunst. Som allerede nevnt holdt de seg innen et figurativt formspråk, med forbilder på kontinentet som Dalí og Magritte. Men i tillegg til å være sterkt influert av internasjonale navn kan man også argumentere for en lokal egenart av surrealismen i Sverige. Bildene viser klare, illusjonistiske og absurde drømmelandskap. Ofte er bildene politisk ladet og spekket med symbolbruk. Mange av bildene er preget av en klar fargebruk. Angående motiv hos svenskene blir ofte det maritime fremtredende. Noe av dette er også momenter som går igjen hos Bjerke-Petersen og hos noen av de andre danske surrealistene. Jeg har tidligere fremhevet både maritime motiv og bruk av klare sterke farger hos Bjerke-Petersen.

Påfallende mange av bildene til Halmstadgruppen hentet altså sitt motiv fra sjøen, stranden, bryggen, havnen osv. Klar blå er en farge som ofte går igjen. Forfatteren Artur Lundkvist peker også på at dette med hav og strandmotiv stadig er å finne i Halmstadgruppens malerier. I sitt skrift *Till Halmstadgruppen på 50-årsdagen*<sup>35</sup> drar han frem maritime elementer hos

---

<sup>35</sup> Artur Lundkvist, "Til Halmstadgruppen på 50-årsdagen", i Ulf Thomas Moberg *Artur Lundkvist skriver om surrealism och annan konst*, Stockholm, 1989, s. 85.

hver eneste av de seks kunstnerne innenfor denne grupperingen. I en annen tekst trekker han fram andre elementer hos denne gruppen:

Genom deras konst förnimmer man en stad som framvuxit ur ett fruktbart möte mellan land och hav, i en lycklig förening av natur och teknik. Alla i gruppen utom Mörner är av hantverkar- och bondehärstamning. De besitter synbarligen en nedärvd närhet til jorden och elementen, till ting och materialer. De äger mycket av hantverkarens känsla för det material han arbetar med såväl som av bondens omedvetna uppfattning av jorden som levande under regn och sol, hetta og kyla.<sup>36</sup>

Lundkvist trekker fram både det maritime i bildene og at gruppens medlemmer stort sett stammer fra bønder og håndverkere. Dette kan virke som et forsøk på å trekke fram et særpreg hos de svenske surrealistene. Det er som om han anser dette som egenskaper som skal skille de svenske kunstnerne fra de internasjonale utøverne av surrealisme. Lundkvist forsøker å gi Halmstadgruppen egne kjennetegn som bare disse har felles. Det er som om han vil fremstille denne gruppen som et unikt svensk fenomen, og ønsker å unngå at de skal sees på som bleke kopier av utøvere på kontinentet.

At vi finner igjen elementer fra de danske surrealistene hos de svenske utøverne, og omvendt, er ikke så veldig overraskende. De var i kontakt med hverandre fra allerede tidlig på 1930-tallet. I 1933 reiste Bjerke-Petersen, Richard Mortensen og Ejler Bille over til Malmö Museum for å se Halmstadgruppens utstilling der. Dette inspirerer danskene videre til å fordype seg i Freud, drømmetydning og fransk surrealisme.<sup>37</sup> Men hvilken vei den surrealistiske påvikningen var størst kan nok diskuteres. De mest utpregede surrealistiske verkene Halmstadgruppen produserte kom etter dette tidspunktet. De danske surrealistenes, og Bjerke-Petersens, innflytelse var nok også i stor grad til stede i svenskenes kunst. Et annet element som også er interessant hvis vi tenker ut i fra Bjerke-Petersens rolle som formidler av internasjonale surrealistiske ideer til Norden, er hvordan han kom i kontakt med deler av det surrealistiske miljøet i Paris. Her var det nemlig svensken Erik Olson som formidlet kontakt. Det kan virke som om påvikning og formidling av ideer kan ha gått flere veier, både frem og tilbake her i Norden tidlig på 1930-tallet.

---

<sup>36</sup> Ibid., s. 75

<sup>37</sup> Viveka Bosson, "Paris – Köbenhavn – Halmstad", i *Uroen og begjæret – surrealisme i skandinavia 1930-1950*. Utstillingskatalog. Bergen kunstmuseum, 2004, s. 96

Erik Olson hadde helt tilbake til 1927 vært bosatt i Paris. Her hadde han blitt oppmerksom på, og fattet spesiell interesse for to kunstnere, nemlig Yves Tanguy og Max Ernst. Etter et par år ble Salvador Dalí det store forbildet for Olson.

Trekk fra alle disse tre kunstnerne er å spore i maleriet *Søkeren 2* (fig. 23) fra 1935. På bildet ser vi en skikkelse sammensatt av flere menneskelige kroppsdelene. Mest dominerende er en stor hånd som holder på et stort øre. Ned fra hånden, der normalt håndleddet ville vært forstetter figuren og gjør seg om til et lår, med legg og fot. Øret går over til å bli en arm, og oppå denne ligger noen blomster eller strå. Ved siden av hovedfiguren står en annen fot med legg og lår, denne gangen avsluttes låret i en munn på toppen. Over dette svever et øye. Figuren står på en bakke av sand, muligens en sandstrand som leder ut i havet. Bak figuren er det forspor i sanden som leder begge veier. Himmelen/havet bak er mørk blå og rød.



Fig. 23: Erik Olson. *Søkeren 2*, 1935

Da dette bildet ble stilt ut på en utstilling i Paris i 1935 ble det satt pris på av både André Breton og Max Ernst. Da det ble vist frem i Sverige noen år senere ble det sett på som fullstendig uanstendig av det svenske publikummet.<sup>38</sup> Samme år som han fullførte dette bildet

flyttet Erik Olson til København. Før han flyttet til Danmark hadde han bodd hele ni år i Paris. I København var Erik Olson, sammen med blant annet Bjerke-Petersen, Breton og Ernst, med på å foreta utvalget av surrealistiske verker til utstillingen *Internasjonal kunstutstilling – Kubisme – surrealisme* i 1935. Denne utstillingen holdt hus på Den frie. Sommeren dette året formidlet han også kontakt mellom Bjerke-Petersen og André Breton. Det er tydelig at Bjerke-Petersen stod i god kontakt med denne svenske kunstneren. Senere på året gir Bjerke-Petersen ut en bok om Erik Olson i serien *Unge skandinaviske kunstnere*. Boken er liten i størrelse og inneholder 13 svart/hvitt gjengivelser av Erik Olsons malerier. Det eneste som står skrevet i den, bortsett fra billedopplysninger er et forord av Louis Cattiaux. Dette forordet omtaler Erik Olson svært pent og sier blant annet at:

Hans måleri kræver mer än något annat ett upprepat studium. Det enda sättet att åstadkomma full resonans hos åskådaren. Detta måleri kan helt uppskattas och älskas endast av konstnärens likasinnade [...]<sup>39</sup>

En annen svensk kunstner som ble en del av Halmstadgruppen var Sven Jonson. Han studerte også en kort periode i Paris, men for ham varte bare oppholdet i tre måneder. Etter denne tiden var pengene brukt opp, og han dro hjem. Han har selv uttalt at han trivdes best hjemme, og malte også best der.<sup>40</sup>



Fig. 24: Sven Jonson. *Ecce Homo*, 1937

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Louis Cattiaux, "forord", i *Erik Olson*, bok nr 2. i serien *unge skandinaviske kunstnere*, København, 1935, s. 2

<sup>40</sup> Lars Berquist, *Sex spegelbilder 1978*, i *Halmstadgruppen 50 år*, Halmstad, 1978, s. 20

I maleriet *Ecce Homo* fra 1937 (fig. 24) ser vi en statue. Denne forestiller kroppen til en mann, men mangler hode. Mannen er kledd i dress og frakk. Det mangler også en del av sokkelen statuen står på. Hullet i sokkelen er rundt, som om noen har skutt på den med en kanon eller lignende. Rundt statuen ligger syv hodeskaller. Bak statuen er det et lite stykke med strand før havet begynner. I vannkanten ligger en ødelagt båt. Nattehimmelen er mørk og faretruende. Hele bildet er dominert av mørke farger, bortsett fra statuen og sandstranden som er opplyst.

Esaias Thorén hadde også utdannelse fra Paris, men heller ikke for ham varte utenlandsoppholdet så veldig lenge. Store deler av sitt liv bodde han med havet som nærmeste utsikt, og dette er noe som gjenspeiles i bildene hans.

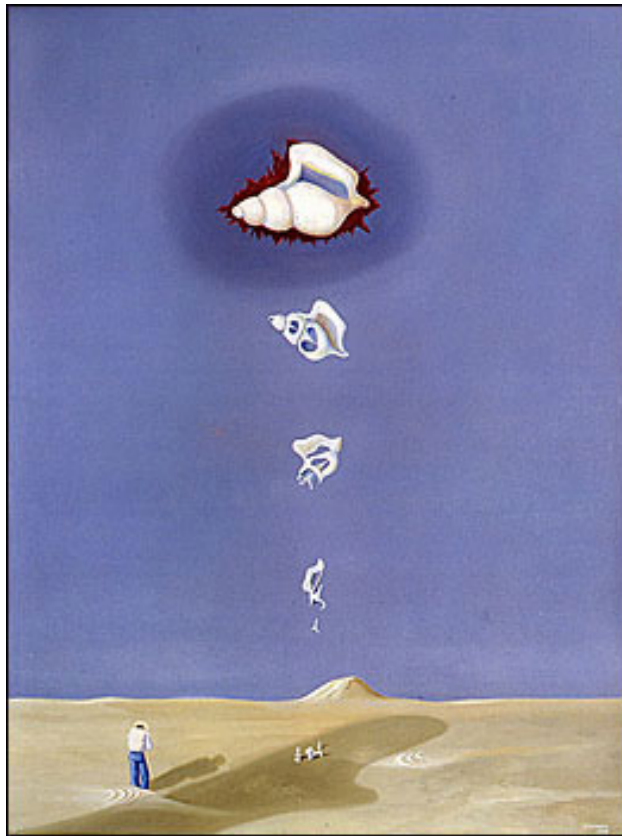


Fig. 25: Esaias Thorén, *Förintelse*, 1938

I bildet *Förintelse* (fig. 25), ser vi en ørken, og ikke havet som i så mange andre bilder av ham og de svenske surrealistene. Men allikevel blir det maritime aspektet dominerende. Flytende i løse luften ligger et digert skjell eller konkylie, under dette følger flere mindre skjell. Etter hvert som de blir mindre blir de også mer og mer oppløst og ugjenkjennelige. De nederste kan vi bare så vidt ane at noen gang har vært et skjell. Bildet blir preget av en blå himmel. Nederst

i billedkanten, stående på ørkensanden ser vi en mann og to skygger. Selv om motivet er forskjellig minner dette bildet litt om Bjerke-Petersens *Surrealistisk komposisjon* fra 1936 (fig. 9). Begge bildene har sandgrunn nederst i front, som så går over i himmel. I begge bildene er det himmelen som tar opp mesteparten av billedflaten. Et annet moment disse to bildene har felles er at de viser fram en liten detalj hentet fra naturen. Bjerke-Petersen plasserer en haug med pene steiner sentralt i front på sitt bilde. Det mest sentrale i Thoréns bilde er skjellene. I tillegg til sandgrunn og himmel er det også malt inn noen små mennesker i begge bildene.

Waldemar Lorentzon hadde vært studiekamerat med Erik Olson under Fernand Léger i Paris. Tittelen på bildet *Ödesnatt* (fig. 26) henspiller på den natten man skal dø. Bildet er i likhet med Esaias Thoréns *Förintelse* (fig. 25) preget av en blå himmel og klar malemåte. Også her er bakken dekket av sand, og kan minne om en strand eller ørken. På denne står en stumtjener fylt opp med frakker og hatter. Himmelen er mørk nede og blir lysere blå lengre oppe. På himmelen har Lorentzon plassert et stort vindu. Gjennom vinduet ser vi en klar og lysende gulffarge. Dette maleriet, samt flere av bildene til Halmstadgruppen fra denne perioden, er sterkt preget av symbolikk. Ofte er dette symbolikk som henspiller på datidens politiske situasjon og krig.



Fig. 26: Waldemar Lorentzon. *Ödesnatt*, 1938

Sammenligner vi dette bildet med noen av Bjerke-Petersens figurative surrealistiske bilder ser vi flere fellestrekk. Ser man på Bjerke-Petersen-bildene fig. 8, fig. 9, fig. 10 og fig. 11 finner man flere likheter både i malemåte, motiv og fargebruk. For meg fremstår det som tydelig at det har vært kontakt mellom svenskene og Bjerke-Petersen, i tillegg til at de har hentet inspirasjon fra de samme kunstnerne internasjonalt.

Axel Olson dro ikke som sin bror, og flere andre medlemmer av Halmstadgruppen, til Paris for å studere. Han studerte i Berlin under Alexander Archipenko. Dette skjedde tidlig på 20-tallet. Axel Olson debuterte som kunstner alt i 1919. Han hadde også god kontakt med de danske surrealistene. Etter hans bror Erik flyttet til Danmark var han ofte på besøk der og lot seg inspirere av det som de danske surrealistene arbeidet med. Ut i fra malestilen hans kan man lett få inntrykk av at det må ha vært Freddie som ble den største inspirasjonskilden hans i Danmark.



Fig. 27: Axel Olson. *Havn*, 1939.

Axel Olsons maleri *Havn* fra 1939 (fig. 27) er også preget av at motivet er hentet fra det maritime miljø. Det viser en halvveis avkledd mann som sitter på en bryggekant. Han har ryggen snudd mot oss. Bryggen han sitter på er hvit og fortsetter utover mot horisonten. Rundt seg har han flere redskaper som ser ut som om de hører til i en båt eller lignende. Over hodet har han en gammel fille. Denne fillen ser ut som om den kommer rett fra havet, da det henger masse gammel tang, tare og muslinger på den. Et stykke bortenfor mannen står et anker, og helt i forgrunnen på bildet ligger et hvitt åpent skjell. Det hele er malt i svært naturalistisk stil. Bildet er preget av stillhet og ro. Sjøen ligger helt stille og det er ingen tegn til vind. Mannen sitter også helt i ro. Det er noe med nettopp denne rolige atmosfæren i bildet



som får meg til å sammenligne det med Bjerke-Petersens *Stensamleren* (fig. 8) som er malt tre år tidligere. Følelsen av en helt stille atmosfære, en ensom mann som sitter ved havet fordypet i seg selv, alene og helt oppslukt i det han driver med. Dette er noe begge disse bildene har felles.

Selv har Axel Olson sagt i et intervju gjort av Lars Bergquist i 1978: ”Jag har fascinerats av ankare och rep, kätting. I alt det ogripbara som omgär oss ä de tecken för stabilitet, det som är säkert, motpoler till sand och vatten.”<sup>41</sup> Ser man denne uttalelsen i forhold til *Havn* (fig. 27) kan denne fremstillingen tolkes som om ankerne symboliserer noe fast, noe stabilt og trygt. Mens det mørke havet da nesten får noe faretruende over seg, noe ustabilt, noe ukjent. Ut i fra en slik tolkning kan lett assosiasjonene gå på tidens politiske situasjon med tanker på krig og usikkerhet knyttet til denne. Roen og den stille atmosfæren er kanskje kun på overflaten?

Stellan Mörner hadde også kunstutdannelse fra blant annet Paris. For ham var det et mål å eksperimentere med og utforske kunsten. Etter hvert går han over til å bli scenograf. Bildet *Drömland med hjärtan* (fig. 28) viser virkelig det tittelen tilsier. Her står vi i et slags mystisk kveldslandskap. Himmelen er mørk på venstre side, og lysere blå mot høyre. Lyset kommer inn fra høyre. Utsikten vår bakover i bildet blir på denne siden begrenset på grunn av at det står en frittstående vegg/mur foran. I denne er det et hull, kanskje en inngang, som er formet som en kvinnekropp. På muren henger et maleri, det ser ut som en forenklet utgave av noe moderne kunst fra samtiden. Det viser en rød figur, denne figuren kan ses som et hjerte satt opp ned. Den røde figuren på bildet i bildet fører blikket vårt mot et stort rødt hjerte som ligger i bildets forgrunn. Figuren på bildet speiler dette hjertet både i farge og form. Bak dette hjertet står to spillekort som lener seg mot hverandre. Foran hullet/inngangen i muren er det også to hjertes. På muren ser vi en skygge som også kan minne om en kvinneskikkelse, denne speiler på en måte formen fra hullet i muren.

---

<sup>41</sup> Axel Olson, gjengitt i Lars Bergquist, *Sex spegelbilder 1978*, i *Halmstadgruppen 50 år*, Halmstad 1979, s. 9



Fig. 28: Stellan Mörner, *Drömland med hjärtan*. Sent 1930-tall.

Hvis vi ser på uttalelser av Stellan Mörner kan vi få et hint om at levekårene for surrealistisk kunst i Sverige på 1930-tallet var langt fra perfekte. I et intervju gjort av Lars Bergquist i 1978 sier han at: ”Trettiotallet var svært, med mange förödmjukelser. Jag fikk ej sälja, men målade ändå förstås”<sup>42</sup> Selv om, som jeg senere skal komme tilbake til, Bjerke-Petersen hyllet den svenske kunstsferen for å ha god kontroll og åpenhet for det som skjedde rundt i Europa, kan uttalelser som dette tyde på det motsatte. Det kan være at noen grupper hadde kontroll på hva som foregikk for eksempel blant surrealistene i Paris. Men ut i fra uttalelser som dette kan det virke som om langt i fra alle var åpen for en slik utvikling Sverige.

Selv om Erik Olson alt er omtalt tidligere i kapittelet tar jeg med enda et bilde signert denne kunstneren. Jeg tar med også dette bildet fordi jeg synes det er et godt eksempel på den figurative, illusjonistiske, symbolspekkede surrealismen Halmstadgruppen stod for. I tillegg kan jeg med dette bildet vise til en utvikling i Erik Olson sin surrealisme. Bildet heter *Den borgerlige moral i skriftestol* (fig. 29). Motivet er et stativ med hyller i. Dette står på en bryggekant, bak ser vi havet og himmelen. I en snor som ser ut som den henger i løse luften henger det en hylle til. Inni denne står det er vekkerklokke. Stativet med hyller er påkledd med en jakke. På gulvet står to damesko, og bak på hyllen henger en vest. Oppå hyllene ligger to store steiner, og en sløyfe. Alle hyllerommene inneholder forskjellige objekter. I det

<sup>42</sup> Stellan Mörner, gjengitt i Lars Bergquist, ”Sex Spegelbilder”, i *Halmstadgruppen 50 år*, Halmstad 1979, s. 22

øverste ser vi en flosshatt. Under denne en vannkanne og noen medaljer. Enda lengre ned ser vi blant annet et innesperret engleglansbilde, en blink som lekker blod, et lite bål, en rose, en terning og en padde. Helt i forgrunnen av bildet står en stol, på denne henger en gassmaske.

Viveka Bosson har skrevet en artikkel om Halmstadgruppen i katalogen til utstillingen *Uroen og begjæret* fra 2004. Her foreslår hun flere tolkninger av disse symbolene: tunge steiner på hodet kan representere tidens økonomiske bekymringer. Hatten kan være et tegn på status, medaljene kan symbolisere fremgang og karriere. Engelen kan symbolisere religion. Den hvite skyteskiven med blod på kan vitne om sårbarhet. Den stygge innelåste padden nederst kan være et hint om seksualitet som var et tabu i borgerlige kretser. Gassmasken som henger på stolen kan være der for å minne oss om krigstrusselen, men kan også tolkes som de borgerliges beskyttelse mot ubekvemme ideer som surrealisme.<sup>43</sup> Dette er bare noen av tolkningsmulighetene Bosson kommer med på disse symbolene. Det er også en rekke andre muligheter. Bildet er spekket med detaljer som alle, i sin illusjonistiske malerstil, gir oss en rekke med assosiasjoner. På denne måten kan man si at et bilde som dette er svært åpent for forskjellige tolkninger.



Fig. 29: Erik Olson. *Den borgerlige moral i skriftestol*, 1940

---

<sup>43</sup> Bosson, op.cit., s. 100

Hvordan de danske surrealistene så på kunstmiljøet i Sverige kommer til tider ganske klart fram i Liniens magasin. De berømmet svenskene for å se mot kontinentet. I tillegg vitner Bjerke-Petersens kontakt med de svenske surrealistene i Halmstadgruppen om at disse stod for en kunst han kunne respektere. I Linien nr. 6 finner vi en liten artikkel om utstillinger av det de kaller verdenskunst, i Sverige. Om en Léger utstilling i Stockholms nasjonalmuseum, som senere ble flyttet til Göteborg, kan vi lese at: ”..Der er vel ikke skygge af chance for at udstillingen kommer til københav..”<sup>44</sup> I omtalen av en utstilling av 40 verker av Kandinsky i en kunsthandel i Stockholm går de enda lengre og sier:

Udstillingen vilde i københavn have haft sin store mission. [...] vilde det være af uoverskuelig pædagogisk betydning for dansk ungdom, om den kom hertil. Havde det ikke været klogt af kunstakademiet, netop nu hvor eleverne gaar ud i brede baner at forstaa, at det akademiet mangler, først af alt er noget der kan ha rent aandelig betydning for elevene. Det vilde være en værdig indledning i dette (for øvrig uundgaaelige) arbejde at begynde med en saadan retrospektiv kandinsky-udstilling.<sup>45</sup>

Her kommer Linien med stikk til både det utvalget av kunstutstillinger København har å by på, og det som vektlegges i kunstundervisningen her.

På en måte kan man ha god forståelse for Bjerke-Petersen når han snakker om svenskenes evne til å vende blikket utover mot kontinentet. Man kan jo på sett og vis si at det var en svenske som bidro til å åpne dørene for ham hos flere av de kjente internasjonale surrealistene. Uten de muligheter dette senere bød på for ham ville det kanskje ikke i dag vært noe grunn for meg å diskutere omkring Bjerke-Petersens rolle som formidler av surrealisme til de skandinaviske landene. Det er tydelig at utvekslingen av ideer har gått mer enn en vei.

Men på tross av den kontakt som svenskene hadde med internasjonale utøvere, skal vi ikke glemme at det tross alt vokste fram noe man kan se på som en unik egenart av retningen i Sverige også. Viveka Bosson peker på dette:

---

<sup>44</sup> Terents, ”svenskerne afholder udstilling af verdenskunst”, i *Linien*, nr.6, 15. oktober, 1934, s. 9

<sup>45</sup> Ibid.

Men de nöjde sig inte med att ösa ur de utländska källorna utan kom själva att tillföra konsten – inte minst surrealismen – något eget och nytt. Rotfastheten i den halländska kunstremsan, havet och jorden, det nordiska ljuset och deras håg för det fantastiska och övernaturliga, födde på duken en ”natur” bortom naturen, som knappast kan karakteras som en efterapning av den hallucinatoriska och paranoida surrealismen lika litet som ”naturalistiske” framställningar av drömmar.<sup>46</sup>

Kanskje det er vel så viktig å spørre seg om kunstnerne her oppe i nord også tilførte surrealismen noe, i stedet for å fokusere kun på hvor de hentet inspirasjon og ideer fra.

---

<sup>46</sup> Viveka Bosson, ”Sex sökares vandring – alltid på väg”, i *Halmstadgruppen 50 år*, Halmstad, 1979, s. 30

## Fra Bauhaus til Paris:

### Bjerke-Petersen i internasjonal sammenheng.

Jeg ønsker i denne delen av oppgaven å se på Bjerke-Petersen som surrealist i internasjonal sammenheng. Det vil si at jeg vil ta for meg noen av de inspirasjonskildene han forholdt seg til, og som medvirket til hans form for surrealisme. Som jeg alt har vært inne på flere ganger hentet Bjerke-Petersen, og de andre danske surrealistene, ideer og tanker fra det som foregikk på kontinentet. Dette vil jeg nå gå videre inn på. Jeg vil i denne delen undersøke mer konkret hvor det var Bjerke-Petersen hentet sin inspirasjon. Jeg vil ta for meg de kunstnerne som ble viktige for Bjerke-Petersen med tanke på den surrealisme han produserte på 1930-tallet.

Bjerke-Petersens første møte med kunstnerlivet utenfor Skandinavia ble, som tidligere nevnt, Bauhaus i Dessau. Bauhaus var en innovativ skole for kunst og arkitektur som ble opprettet i 1919 av Walter Gropius. Den var da plassert i Weimar, men ble senere flyttet til Dessau. Det var her Bjerke-Petersen studerte ved skolen et semester i 1930. På denne tiden underviste kunstnerne Paul Klee og Wassily Kandinsky ved skolen. Paul Klee har blitt betegnet som både kubist, naivist og ekspresjonist i tillegg til surrealist. Kandinsky er kjent for å være en av sin tids mest betydningsfulle kunstnere, og også den første som malte rent abstrakt maleri. I *Bauhaus Manifestet* stod det at studentene skulle læres opp i tegning, håndverk og akademisk teori.<sup>47</sup> Klee underviste i formlære, ”bildneriche Formlehre” og Kandinsky i form, farge og figurativ tegning.<sup>48</sup> I denne delen av oppgaven vil jeg gå nærmere inn på det Bjerke-Petersen lærte på Bauhaus, og hvilken innvirkning det hadde for hans virke som kunstner da han senere returnerte til Danmark igjen.

Jeg vil også se på Bjerke-Petersens 30-talls-surrealisme i forhold til den surrealisme vi ser hos surrealistene i Paris. Her vil hovedvekten ligge på utøvere som forfatteren André Breton og kunstneren Salvador Dalí. Jeg vil derfor ha en kort gjennomgang av sentrale momenter omkring surrealismen i Paris, André Breton og Salvador Dalí.

---

<sup>47</sup> Magdalena Droste, *The Bauhaus 1919-193*, Taschen, Tyskland 2006, s. 22

<sup>48</sup> Ibid.

André Breton har uttalt at ”Surrealism existed before me, and I firmly believe that it will survive me”<sup>49</sup>. Det er likevel vanlig å forbinde retningen med grupperingen som oppstod rundt Breton i Paris. Selve ordet surrealisme stammer fra Guillaume Apollinaire som brukte det allerede i 1917.<sup>50</sup> Han brukte det om en slags overvirkelighet, en sannhet forbi vanlig realisme. Men surrealisme slik vi forstår det i dag viser heller tilbake på André Breton og hans *Manifeste du surréalisme* fra 1924. Han brukte begrepet surrealisme for å betegne seg selv og personer i hans omgangskrets i Paris på 1920-tallet. Flere av dem hadde tidligere vært en del av Dada-bevegelsen. I begynnelsen dreide det seg mest om en betegnelse på litteratur, men betegnelsen ble etter hvert utvidet også til å inkludere flere kunstformer som maleri, skulptur, fotografi, film osv. Det er ikke betegnelse på noen samlet gruppe der alle arbeider i likt formspråk, men en del elementer har disse kunstnerne felles. Et av målene de hadde felles var og utforske menneskets indre, og de var opptatt av å uttrykke det ubevisste. Ofte uttrykte de seg i et formspråk som kan minne om våre drømmer. Med dette mener jeg for eksempel at logikk kan være helt fraværende. Ofte befinner mye av kunsten seg på grensen til det absurde, og uventede sammensetninger av bildelementer er et element som går igjen. Dette gjør at det noen ganger kan være vanskelig å få noe mening ut av bildene. Sigmund Freud og psykoanalysen var også viktig for denne bevegelsen. Videre ut i fra dette ble også automatisme ble også et sentralt begrep.

I manifestet fra 1924 definerte Breton surrealismebegrepet slik:

Pure psychic automatism, by which one intends to express verbally, in writing, or by any other method, the real functioning of the mind. Dictation by thought, in the absence of any control exercised by reason, and beyond any esthetic or moral preoccupation... Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of association heretofore neglected, in the omnipotence of dreams, in the undirected play of thought.... I believe in the future resolution of the states of dream and reality, in appearance so contradictory, in a sort of absolute reality, or surreality.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> André Breton i engelsk oversettelse, i Sarane Alexandrian, *Surrealist Art*, Thames & Hudson World of Art, London, 2001, s. 9

<sup>50</sup> Ibid, s. 27

<sup>51</sup> André Breton, her i engelsk oversettelse i Fred S. Kleiner og Christin J. Mamiya, *Gardner's Art through the Ages*, 12. utgave. Thomson Wadsworth, 2005, s. 996

Breton trekker også ofte fram kunstnere som virket enda tidligere enn dette og peker på surrealistiske trekk hos dem. Den første gruppeutstillingen av surrealisme var i 1925. Utstillerne her var blant annet Giorgio de Chirico, Paul Klee, Jean Arp, Max Ernst, Man Ray, Joan Miró og Pablo Picasso.<sup>52</sup> Denne utstillingen var kanskje ikke helt representativ for den billedkunst gruppen senere kom til å stå for. Men når det kom til det litterære var allerede hovedtankene omkring hva som skulle ligge i surrealismebegrepet utarbeidet. Senere ble også deler av produksjonen til blant annet André Masson, Yves Tanguy, René Magritte, Alberto Giacometti, Victor Brauner, Hans Bellmer og Francis Picabia regnet med under denne surrealismebetegnelsen.

Det var likevel en annen stor surrealist som ble en enda mer betydelig inspirasjonskilde for Bjerke-Petersen utover på 1930-tallet, nemlig Salvador Dalí. Dalí kom opprinnelig fra Katalonia i Spania. Det var mot slutten av 1920-tallet at Dalí begynte å gjøre seg gjeldene som surrealist. I 1928 besøkte han Paris og traff Miró som introduserte ham for de andre surrealistene der.<sup>53</sup> Han hadde jevnlig kontakt med disse fram til han brøt med dem i 1939. Om det var hans enorme ego, det faktum at han hadde blitt gradvis mer og mer kommersiell, politikk, eller en helt annen grunn som forårsaket dette bruddet skal jeg ikke begi meg inn på her. Uavhengig av tidligere kolleger i Paris fortsatte han å skape surrealistiske verker innenfor flere medier frem til omtrent midt på 1940-tallet. Dalí er i dag er mest kjent for maleri, skulptur og film.

### ***Bjerke-Petersens bilder sett ut i fra et internasjonalt perspektiv***

Hvis vi ser på bildene Bjerke-Petersen malte på tidlig 1930-tall, er disse, som allerede påpekt, abstrakte og influert av hans opphold på Bauhaus. Det er ikke vanskelig å trekke den konklusjon at Kandinsky og Klee gjorde sterkt inntrykk på den unge kunstneren. Bjerke-Petersens tidlige bilder, som *Komposisjon* fra 1932 (fig. 1) kan enkelt spores tilbake til tanker som hersket på Bauhaus på denne tiden. Det kan også hans bok *Symboler i abstrakt kunst* fra året etter. I denne har han brukt forelesningsnotater og skisser og satt dem sammen til en bok, til nytte for danske kunstnerkolleger og kunstinteresserte. I følge Troels Andersen, i bokens etterord, kan det også virke som om noen av billedeksemplene er hentet direkte fra

---

<sup>52</sup> Alexandrian, op.cit., s. 53

<sup>53</sup> Fiona Bradley, *Movements in Modern Art: Surrealism*, Tate Gallery, 1997, s. 10



Kandinskys bok *Punkt und Linie zur Fläche* fra 1926 og Klees *Pädagogisches Skizzenbuch* fra 1925.<sup>54</sup>

Hvis vi ser på fig. 30 og 31, der fig. 30 er hentet fra Bjerke-Petersens *Symboler i abstrakt kunst* fra 1933, og fig. 31 er hentet fra Kandinskys *Point and line to plane* (engelsk oversettelse fra 1979, første gang utgitt i 1926) ser vi hvordan de begge illustrerer bevegelse og rytme. I både Bjerke-Petersens figur, merket 2, og Kandinskys figur ser vi hvordan rytmen skapes av repetisjoner med like store økninger på intervallene. Kandinsky kaller denne type repetisjon ”uniformly increasing intervals”<sup>55</sup> mens Bjerke-Petersen setter betegnelsen ”proportionsudvikling”<sup>56</sup> på sin figur.



Fig. 30: Bjerke-Petersen. Eksempel fra boken *Symboler i abstrakt kunst*.

<sup>54</sup> Troels Andersen, etterord i Vilhelm Bjerke-Petersen, *Symboler i abstrakt kunst*, Silkeborg kunstmuseum, 1. opplag 1933. Brukt her 8. opplag, 2000, s. 71

<sup>55</sup> Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, Dover Publications, Inc, New York, (nyere engelsk oversettelse, første gang utgitt i 1926), 1979, s. 95

<sup>56</sup> Vilhelm Bjerke-Petersen, *Symboler i abstrakt kunst*, Silkeborg kunstmuseum, 2000, s. 41

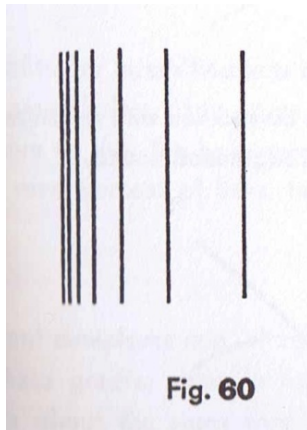


Fig. 31: Kandinsky. Eksempel fra boken *Point and line to plane*.

Bjerke-Petersen beundret måten undervisningen foregikk på Bauhaus. Dette er noe han stadig kommer tilbake til. Hans to samarbeidspartnere i Danmark på denne tiden; Ejler Bille og Richard Mortensen, har også kjennskap til de to kunstnerne Bjerke-Petersen hadde som lærere på Bauhaus. I juni 1931 besøkte nemlig disse to danskene Berlin og så en utstilling med blant annet Klee og Kandinsky.<sup>57</sup>

Samme år som han skrev boken *Symboler i abstrakt kunst*, malte Bjerke-Petersens bildet *Sort Svane* (fig. 2). Dette er et symbolsk-abstrakt maleri. Man kan allerede da se antydninger til likhetstrekk med surrealistiske verker, for eksempel Joan Mirós malerier.



Fig. 32: Miró. *Painting*, 1933

---

<sup>57</sup> Kjems, op.cit., s. 44

Hvis vi *Sort Svane* i forhold til Mirós *Painting* (fig. 32) fra 1933 finnes det en del lignende elementer. Miró sitt bilde er relativt mørkt og dystert i fargebruken, men dette brytes opp av et par innslag av klar rød og hvit farge. På bildet ser vi en del klart avgrensede figurer som ligger spredt utover en bakgrunn bestående av ganske mørke, duse farger. Noen av figurene er kun konturer i svart slik at vi ser bakgrunnsfargen igjennom. De fleste av figurene er svarte. Den ene figuren har noe rødt og hvitt på seg. Det røde utgjør en klar kontrast til alt det mørke rundt, og blir som et slags blikkfang i bildet. To av de andre figurene har også noe av denne klare hvitfargen på seg. Ser vi dette bildet i forhold til *Sort Svane* er det hovedsakelig utformingen av figurene som ligner. I tillegg er det noe med fargebruken som også er likt. Selv om Bjerke-Petersen holder seg unna de mørke, dystre og duse fargene i sitt bilde er også hans bilde dominert av en stor svart figur. Den klare røde og hvite fargen er også til stede i begge bildene.

Det kan også argumenteres for at det er mulig å finne innflytelse fra hans tid på Bauhaus og hans lærere Klee og Kandinsky i bilder som *Sort Svane*. Bjerke-Petersen var selvfølgelig, etter et opphold på Bauhaus og siden han også ellers var godt oppdatert på strømninger i Europas kunstliv, klar over den ”synd” som lå i at en modernist på denne tiden skulle male etter naturen. I følge for eksempel Kandinsky ble figurative elementer direkte ødeleggende for kunstverket. Men hos Bjerke-Petersen på denne tiden er det allikevel ikke langt mellom gjenkjennelsesmomentene i maleriene hans. Han maner til en symbolikk ved at han lar de abstrakte formene få en form som er tilnærmet lik noe vi kjenner fra naturen. Slik kommer det noe levende inn i de abstrakte bildene hans. Gitte Tandrup peker på at for Kandinsky ville et slikt gjenkjennelsesmoment virket forstyrrende på bildets.. ”indre klange. Det ville være noget urent, en parasit”<sup>58</sup>, og hos Klee skulle et slikt moment vært bestemt innenifra, uten ”bestemte intensjoner.”<sup>59</sup> Så på tross av at hans to lærere gikk så sterkt i mot denne type symboler og gjenkjennelsesmoment er Bjerke-Petersen nesten fra starten helt klar på at dette er noe som er vesentlig for kunsten. Allerede i 1933 spør han i boken *Symboler i abstrakt kunst*: ”kan vi overhovedet tegne en figur, der ikke bærer et genkendesmoment i sig og derved symboliserer et eller andet?”<sup>60</sup> Videre svarer han selv på dette spørsmålet at: ”jeg tror det ikke. Selv den simpleste linje eller geometriske figur gør det.”<sup>61</sup> Selv om han i denne boken argumenterer for at abstrakt kunst er den beste formen for kunst er han allerede her klar på at

---

<sup>58</sup> Tandrup, op.cit., s. 51

<sup>59</sup> Ibid

<sup>60</sup> Bjerke-Petersen, op.cit, s. 17

<sup>61</sup> Ibid

symboler og gjenkjennelsesmomenter er vesentlige for kunsten. Dette er noe som skal bli enda viktigere etter hvert som innflytelsen fra Paris gradvis tar mer over for den i fra Bauhaus.

I sin bok *Surrealismen* fra året etter, 1934, legger Bjerke-Petersen seg ganske tett opp mot Breton når han definerer hva som er surrealismens første bud.

den uinskreænkede udfoldelse af alt menneskelig i en hvilken som helst manifestiation, således at intet menneske bilder sig til bestemte forudfattede meninger og udtryksformer, men overalt i ethvert forhold finner vej for sine livsfunktioner.<sup>62</sup>

I Bretons definisjon står begrepet psykisk automatisme sentralt. Begrepet automatisme er, som jeg tidligere har nevnt, vesentlig i forhold til den surrealistiske bevegelsen. Automatisme vil si at men tegner eller skriver uten å utsette seg selv for noe som helst selvsensur. Man legger vekk alle moralske eller estetiske bånd og jobber spontant med akkurat det som faller en inn. Selve begrepet automatisme finner vi ikke igjen i Bjerke-Petersens versjon av surrealismens første bud, men noe av det samme innholdet kan legges i det han kaller ”den uinskrænkede utfoldelse af alt menneskelig”. Det handler om å uttrykke det som mennesket har inni seg, uten å legge noe bånd på seg. Man må la drømmene få fritt spillerom til å utfolde seg, slik kan kunsten komme til å uttrykke de virkelige sannheter. Bjerke-Petersen har på dette tidspunkt beveget seg et godt stykke bort i fra den analytiske tilnæringsmåten vi ble presentert for i boken *Symboler i abstrakt kunst* fra året før. Mens han i den første boken ligger tett opp mot undervisningsnotater fra Klee og Kandinsky, har han i 1934 beveget seg mer mot Breton sine skrifter. Det er denne veien han vil fortsette på også utover på 1930-tallet. Surrealismens ideer blir gradvis mer tydelig i både det han skriver, og det han maler.

Etter hvert ble, som sagt, påvirkningen fra Paris viktigere enn påvirkningen fra Tyskland og Bauhaus. I følge kunsthistorikeren Sarane Alexandrian som samarbeidet med André Breton på 1940-tallet i Paris,<sup>63</sup> satte André Breton og Paul Eluard i gang en slags propagandakampanje med det mål for øyet å internasjonalisere surrealismens ideer. Dette skjedde i 1935.<sup>64</sup> På dette tidspunktet hadde allerede surrealismen fått tid til å spre seg ganske

---

<sup>62</sup> Michael Helm ”Drengestreger. Linien laver sjov paa Charlottenborg. Surrealismens teorier introduceres i Danmark”, i Bent Irve og Michael Helm, *Surrealismen i Danmark 1930-1950*. Statens Museum for Kunst, 1986, s. 26

<sup>63</sup> Alexandrian, op.cit., s. 1

<sup>64</sup> Ibid., s 119

mye rundt om i forskjellige europeiske land. Hvis vi ser på Bjerke-Petersens produksjon fra denne tiden aner vi et visst skifte i hans surrealisme. Det er rimelig å tro at det var rundt om denne tid at Breton ble en mer innflytelsesrik inspirasjonskilde for også Bjerke-Petersen. I 1935 var Bjerke-Petersen og André Breton i tillegg begge med på å arrangere samme utstilling. Utstillingen det var snakk om var *international kunstutstilling kubisme – surrealisme*, denne holdt hus i *Den Frie Utstillings Bygning i København*. Bjerke-Petersen var sammen med Egon Östlund fra Halmstad arrangør for denne utstillingen. André Breton gjorde utvalget av verker av franske surrealistere som skulle utstilles. Max Ernst og Erik Olson var også med på å gjøre dette utvalget sammen med Breton. I tillegg skrev også Breton forordet i katalogen.<sup>65</sup> Senere på året blir også Bjerke-Petersen direkte introdusert for Breton. Møtet var arrangert nettopp gjennom den svenske surrealisten Erik Olson. Dette skjer på sommeren når Bjerke-Petersen er ute og reiser. På samme reise møter han også Max Ernst, Jean Arp og Salvador Dalí.<sup>66</sup> Innflytelse fra flere av disse aktørene blir mer og mer tydelig utover på andre halvdel av 1930-tallet. Det er tydelig at Bjerke-Petersen i ettertid tar opp i seg det han lærte og opplevde på disse utenlandsturene. Senere deltar han også på flere internasjonale surrealismeutstillinger sammen med blant annet de overnevnte surrealistene.

Hvis vi ser på et bilde fra midt på 1930-tallet, som for eksempel *Dyret i kvinden hører natten til* fra 1934 (fig. 6) kan vi trekke noen linjer mot det internasjonale surrealismiljøet. Det er også verdt å nevne at *Dyret i kvinden hører natten til* er malt samme år som Bjerke-Petersen kommer i kontakt med Wilhelm Reich. Reich var psykiater og født på slutten av 1800-tallet. Han begynte sin karriere som elev av Sigmund Freud, men etter kort tid brøt han med Freuds lære og gikk i sin egen retning. Han mente blant annet at nevrotiske lidelser hadde sitt opphav i at menneskene ikke fikk utløp for sin seksualitet. I tillegg koblet han Freuds libidobegrep med tidligere tiders tanker omkring livskraften. Han mente at libido og livskraft handlet om en energi han selv kalte ”orgon”.<sup>67</sup>

I bilder som *Dyret i kvinden hører natten til* ser man tydelig hans ideer om den seksuelle revolusjons politiske og sosiale betydning.<sup>68</sup> Frigjøring av det seksuelle skulle ha betydning

---

<sup>65</sup> Kjems, op.cit., s. 50

<sup>66</sup> Ibid., s. 51

<sup>67</sup> Tore Næss, ”Marianne Heskes orgonkunst – I kjølvannet etter Wilhelm Reich.”, i *Kunst Magasinet* nr.1, 2008, s. 11

<sup>68</sup> Henning Jørgensen og Villads Villadsen, *Tradition og Surrealisme*, Ny dansk kunsthistorie, bind 7, København, 1995, s. 208

for både individet og samfunnet som helhet. Tanker som dette dreide Bjerke-Petersens kunst mot en mer ekstrem og bevisst betoning av seksuelle drifter. *Dyret i kvinden hører natten til* er tydelig erotisk ladet, noe som kjennetegner mye av kunsten til de danske surrealistene på denne tiden.

Freud er heller ikke uvesentlig for tolkningen av denne type bilder. Hans teorier var viktige både for surrealistene i Paris og Bjerke-Petersen. Målet var å komme fram til det ubevisste og underliggende i menneskesinnet. Som det er blitt påpekt er menneskesynet hos Freud utviklet ut i fra at det er en slags spenning mellom hva mennesket vil og hva omverden krever av det.<sup>69</sup> Mennesket er tvunget til å undertrykke sine drifter og prioritere de krav som blir satt til dem av samfunnet. Driftene våre blir i følge Freud sublimert, mens det vi egentlig ønsker er å tilfredsstill dem.<sup>70</sup> For å forstå hvilken betydning dette hadde for den surrealistiske kunst og deres automatisme kan vi se til Bretons *Artistic genesis and perspective of surrealism* fra 1941, der sier han blant annet:

any form of expression in which automatism does not at least advance *under cover* runs a grave risk of moving out of the surrealist orbit [...] a work can be considered surrealist only in proportion to the efforts the artist has made to encompass the whole psychophysical field (in which the field of consciousness constitutes only a very small segment).<sup>71</sup>

Surrealistenes ønske er altså å komme forbi det som ligger på overflaten, det som mennesket har blitt påtvunget av samfunnets normer og regler. Målet er å komme fram til det underliggende, det ubevisste, som ligger i våre drifter og står i sammenheng med blant annet vår seksualdrift. Ut i fra dette ble det å undersøke drømmer, hallusinasjoner og underbevisstheten et viktig moment for surrealistene. Videre ut i fra dette ble det også interessant for surrealistene å undersøke kunst laget av mentalt syke og barnetegninger. Surrealistene mente at både barn og folk med sinnslidelser kunne komme utenom de moralske og estetiske bånd samfunnet la på andre kunstnere. Det samme gjaldt for såkalt primitiv kunst. De mente derfor at de selv kanskje kunne ha noe å lære av denne friheten.

---

<sup>69</sup> Trond Berg Eriksen, Knut Erik Tranøy og Guttorm Fløistad, *Filosofi og vitenskap fra antikken til vår egen tid*, Universitetsforlaget, 1987, s. 645

<sup>70</sup> Ibid, s. 644

<sup>71</sup> André Breton, "Artistic genesis and perspective of surrealism." opprinnelig publisert i 1941. Brukt her i engelsk oversettelse fra boken *Surrealism and Painting*, artWorks, Museum of Fine Arts Publications. Boston. 2002, s. 71

Hvis vi beveger oss tilbake til bildet *Dyret i kvinden hører natten til* fra 1934 er likheten til Dalí's malerier er slående. I Dalí's billedunivers florerer det med utflytende former og symbolske tolkningsmuligheter. Det groteske og absurde er også ofte representert i maleriene til Dalí. Hans formspråk i maleriene minner ganske mye om det vi ser hos Bjerke-Petersen etter han sluttet å male abstrakt. Formene er illusjonistiske og klare. Selv om sammensetningene kan være absurde, og figurer kan dras ut til det nesten ugjenkjennelige, er motivet lett å identifisere. *Dyret i kvinden hører natten til* befinner seg i samme absurde drømmeverden preget av underbevissthets og sterk symbolbruk. At Bjerke-Petersen både hadde kjennskap til og beundring for, Dalí kommer klart fram i boken han utgir noen år etter han maler dette bildet.

I *Surrealismens billedverden* hyller Bjerke-Petersen Dalí og hans realistiske framstillingsmåte av motivene.<sup>72</sup> I *Dyret i kvinden hører natten til* trekkes spesielt assosiasjonene til Dalí hvis vi ser på denne utflytende, fordreide og groteske kvinnekroppen. Formen og oppbyggingen av denne kan minne sterkt om former vi ser igjen i bilder av Dalí, blant annet i *Invisible Sleeping Woman* (fig. 33) fra 1930. Her ser man en kvinneskikkelse liggende naken i et landskap. Fargebruken er dusere enn hos Bjerke-Petersen, men kvinneskikkelsen i de to bildene minner ganske mye om hverandre. Hun er fordreid nesten til det ugjenkjennelige.



Fig. 33: Salvador Dalí. *Invisible Sleeping Woman*, 1930, utsnitt.

I 1935 hadde surrealismen funnet et godt fotfeste i Bjerke-Petersens kunst. Med et bilde som *Den gamle bro styrter i havet* (fig. 7) er det tydelig at han har god kjennskap til surrealismen i

---

<sup>72</sup> Bjerke-Petersen, 1937, op.cit., s. 25

Paris både når det gjelder form og innhold i bildet. Når det gjelder form går tankene også her til Dalí. Det er da spesielt den blå og lyseblå figuren som står på venstre side av broen jeg tenker på. Måten den krokete mørkeblå figuren støtter seg på, og holdes oppe av den lysere figuren minner om element som også finnes hos Dalí. En slik ”hjelpestokk” som står og støtter opp om en figur ser vi blant annet hos Dalí i *The Weaning of Furniture-Nutrition* (fig. 34). Dette bildet har også hentet sitt motiv fra det maritime. Her sitter en ensom kvinne på en strand. Bortover på stranden ligger flere båter på land. Bakkenfor dette ser vi noen hus og holmer/fjell. Vannet er gult. Kvinnen som sitter på stranden har et rektangulært hull i ryggen. Vi kan se tvers igjennom henne. Det er her støttestokken kommer inn i bildet. Den holder øverste del av kroppen hennes oppe, og støtter seg mot den øvre kanten av hullet i ryggen hennes. Formen på hullet i kvinnens rygg har samme form som et nattbord som står på stranden foran henne (nattbordet er ikke med på dette utsnittet av bildet).



Fig. 34: Salvador Dalí. *Weaning of Furniture-Nutrition*, 1934, utsnitt.

I følge Villads Villadsen er *Den gamle bro styrter i havet* blitt tolket i sammenheng med Freuds forelesninger<sup>73</sup>. Her er broen et symbol på det mannlige lem som gjennom kjønnsakten gjøres til forutsetning for at man kommer over fødselsvannet. Denne bro blir derfor en

---

<sup>73</sup> Jørgensen og Villadsen, op.cit., s. 187



overgang fra ufødt tilstand til livet.<sup>74</sup> Det blir en overgang fra det nye til det gamle. Den hvite figuren som holder den falleferdige broen sammen står for en sammenheng mellom det nye og det gamle. Det gamle er den blå figuren på venstre side, og det nye er den lysende figuren på kaien til høyre.<sup>75</sup> Gitte Tandrup poengterer også at broen var et mangetydig symbol for Freud, den kunne stå for flere fenomen, ikke nødvendigvis bare det seksuelle.<sup>76</sup> Blant annet kunne broen symbolisere det mannlige lem i kjønnsakten, men også fødsel eller død. I tillegg til dette kunne den symbolisere alle mulige typer overganger fra en tilstand til en annen.

Hvis vi beveger oss enda et år frem i tid maler Bjerke-Petersen bildet *Stensamleren* (fig. 8). Dette skjer altså i 1936. Her har han helt forlatt det abstrakte formspråket som han en gang var så stor tilhenger av. Mens jeg tidligere satt ham i sammenheng med og viste til internasjonale aktører som Miró og Klee, blir dette feil i forhold til bilder som *Stensamleren*. Den surrealismen som hersker hos Bjerke-Petersen på dette tidspunktet er langt fra det tidlige abstrakte symbolspråket han delte med disse. Når vi ser på bildet *Stensamleren* befinner vi oss definitivt mer i den surrealistiske drømmeverden jeg har knyttet til blant annet Dalí internasjonalt, og samarbeidspartneren Freddie hjemme i Danmark. Selv om det er mye i bildet som er veldig ulikt Dalí, og da kanskje spesielt de friske klare fargene, er det noe med stensamlerens forlengede arm som får meg til å ville trekke en tråd mot liknende elementer hos Dalí.



Fig. 35: Salvadore Dalí. *Ghost of Vermeer of Delft Which Can Be Used as a Table*, 1934, utsnitt.

---

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Tandrup, op.cit., s. 67

<sup>76</sup> Ibid., s. 68

Et eksempel på at Dalí også trekker ut og forlenger deler av menneskekroppen er hvordan menneskeskikkelsens ene bein strekkes unaturlig langt i *Ghost of Vermeer* (fig. 35). På dette maleriet ser vi en menneskeskikkelse som står på kne bakken. Han er ute, og omgivelsene preges av gule farger. Menneskeskikkelsens ene lår er strukket ut og er mye lengre enn det ville vært hvis det hadde vært i proporsjoner til resten av skikkelsen. Helt ytterst på låret, litt innenfor kneet, står en flaske og et glass. Også i dette bildet har Dalí tatt med en slik støttestokk som jeg nevnte i forhold til *Stensamlere* (fig. 8) og *Weaning of Furniture-Nutrition* (fig. 34). I *Ghost of Vermeer* er det menneskeskikkelsen sin ene arm som blir støttet opp av stokken.

Hvis vi beveger oss et år fram i tid, til 1937, da Bjerke-Petersen gav ut boken *Surrealismens billedverden*, ser vi enda en gang et klart eksempel på hvordan han har skiftet forbilder internasjonalt i forhold til tidlig 30-tall. Før han skriver denne boken drar han til Paris for å hente inspirasjon. Bildene han har gjengitt i denne boken er hovedsakelig av kunstnere som Dalí, Chirico, Ernst, Man Ray og Magritte. Flere steder i boken viser han også til sitater av internasjonale aktører som Breton og Dalí. Det kanskje aller klareste eksempelet på hvordan hans idealer nå har skiftet fra abstrakt kunst til figurativ finner vi i dette sitatet:

Formen, hvori det nye Stof fremtræder, kan være yderst forskellig, men jeg anser den realistiske Form for at være mest i Overenstemmelse med det centrale i det øjeblikkelige Udviklingstrin, saaledes som denne Form dyrkes og fremføres af Spanieren Salvador Dalí.<sup>77</sup>

Å si at den realistiske form er mer i overensstemmelse med det sentrale i det øyeblikkelige utviklingstrinn er kanskje ikke så oppsiktsvekkende i seg selv. Men når Bjerke-Petersen sier dette i 1937 står det i stor kontrast til utsagn han kom med bare fire år tidligere, for eksempel når han i *Symboler i abstrakt kunst* sier at: "[...] til det naturalistiske billede er vi kun tilskuer, thi det er ikke natur, men en efterlignet natur [...]"<sup>78</sup> det abstrakte billede er derimod natur i sig selv" Her er det ingen tvil om at ikke bare malemåten, men også tankene omkring det abstrakte og det surrealistiske har gjennomgått en drastisk forandring. Fra å mene at abstrakt kunst ikke trenger å etterligne naturen fordi det er natur i seg selv, mener han nå at realistiske fremstillinger er det beste.

---

<sup>77</sup> Bjerke-Petersen, op.cit., s. 25

<sup>78</sup> Bjerke-Petersen, 2000, op.cit., s. 20

Etter uttalelsen om naturalistisk kunst og Dalí i *Surrealismens billedverden* fortsetter han med en et halv sides sitat av Dalí. Det er her tydelig hvem som er Bjerke-Petersens nye forbilde. Kandinsky og Klee er så godt som glemt i den nye boken, med unntak av en gjengivelse av Klees bilde *Tiden og Plantene* fra 1927. Dalí derimot blir representert ved et foto, forsidebildet på boken og hele 6 gjengivelser av kunstverk, i tillegg til flere sitater og henvisninger i teksten.

I *Surrealismens billedverden* trekker Bjerke-Petersen fram surrealismens mål om å utslette forskjellen mellom drømmen og virkeligheten<sup>79</sup> og kaotiske sammensetninger av elementer som til vanlig ikke hører sammen<sup>80</sup>. Disse tankene var viktig for surrealistene i Paris, og Bjerke-Petersen betoner også i sin bok at dette er ideer hentet fra Andre Breton.

For å vise til ytterligere likhetstrekk mellom Bjerke-Petersen og internasjonale surrealist vil jeg bruke noen eksempler som Gitte Tandrup også trekker frem i sin bok. Det første er Dalís bilde *Min kusine Carlonettas drømmeaktige tilsynekomst på stranden ved Rosas* (fig. 36) som er malt ca 1934.<sup>81</sup> På bildet ser vi en båt som ligger på vannet. Over denne er det himmel og skyer, og vannet er gult. Oppi båten står et tre. Tandrup trekker en parallell til et av de sentrale bildene i mitt billedutvalg av Bjerke-Petersen, nemlig *Fluidisk tilstand. På jakt etter den fuldkomne elskov*. (Fig. 10) Motivet med mennesker og et tre i en båt som ligger på vannet er til stede også her. Selve billedkomposisjonen er også ganske lik. Den største forskjellen når det kommer til motiv er at Bjerke-Petersen malte en kvinne som gikk utover i vannet mot båten. Denne kvinnen er ikke til stede i Dalí sitt bilde. Bildene skiller seg også fra hverandre hvis vi ser på fargene. Dalí bruker duse gultoner, mens Bjerke-Petersen bruker som vanlig sterke og klare farger. Bjerke-Petersen bruker også en gjengivelse av dette Dalí maleriet som forsidebilde på hans bok *Surrealismens billedverden*.

---

<sup>79</sup> Bjerke-Petersen, Bjerke-Petersen, *Surrealismens billedverden*, Arthur Jensens Forlag, København, 1937, s. 24

<sup>80</sup> Ibid, s.29

<sup>81</sup> Tandrup, op.cit., s.74/75



Fig. 36: Salvadore Dalí. *Min kusine Carlonettas drømmeaktige tilsynkomst på stranden ved Rosas*, ca 1934

Et annet eksempel Tandrup bruker er Man Rays velkjente kvinnelepper fra første del av 1930-tallet (fig. 35). Dette bildet finnes i flere versjoner og motivet skal være hans tidligere kjæreste Lee Millers lepper svevende i skyene over noen fjell. Den utgaven av bildet jeg har gjengitt her er satt sammen med et foto av en kvinnekropp som ligger ved siden av et sjakkspill. Leppenes form speiles i den liggende kvinnens konturer. Der overleppen går ned i en bue på midten speiles i der kvinnekroppen svinger inn i livet.

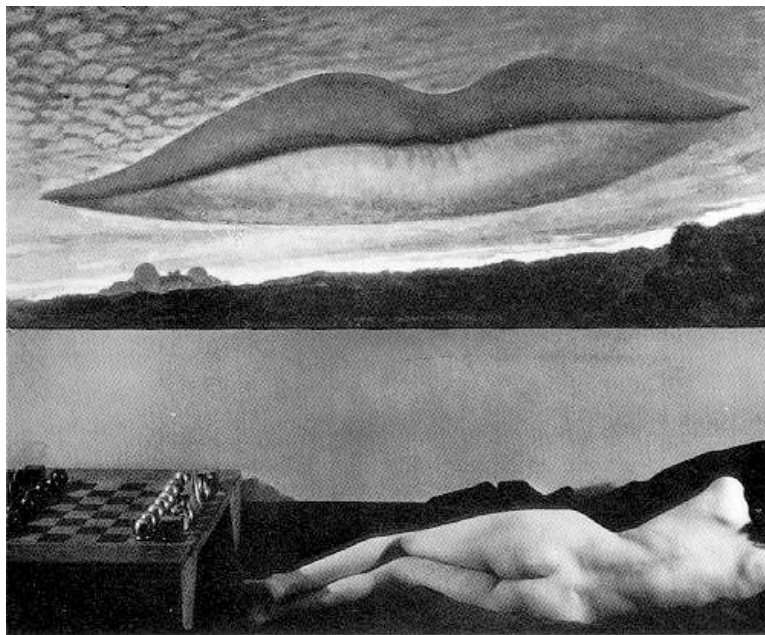


Fig.37: Man Ray, *Lips (Heure de l'Observatoire)*, 1932/34

Motivet med lepper som svever i luften finner vi også igjen hos Bjerke-Petersen på omtrent samme tid, i bildet *Mindets magt* fra 1935 (fig. 38).<sup>82</sup> I Bjerke-Petersens bilde kommer leppene ut av et hode som er plassert i høyre hjørne av bildet. Øverste delen av hodet mangler, og vi kan se direkte inn i et svart hull. Det er her leppene kommer ut og strekker seg ut i løse luften.



Fig. 38: Bjerke-Petersen, *Mindets magt*, 1935

Jeg bruker nettopp disse eksemplene for å vise til hvordan Bjerke-Petersen tok opp i seg inspirasjon fra de store surrealistene på kontinentet. Disse bildene er klare eksempler på hvordan Bjerke-Petersen hentet ideer direkte fra kunstnere på internasjonalt plan og bearbeidet dem til å passe i hans eget formspråk. Men selv om vi ser at mange elementer hos Bjerke-Petersen ligner på dem man finner hos hans forbilder, er det også en del ting som er ulikt. Ofte skiller hans bilder seg ut på grunn av fargebruk, og valg av motiv. Her har han mer til felles med sine kolleger i Danmark og Sverige.

---

<sup>82</sup> Ibid., s. 76/77

## **Nordisk surrealisme versus surrealisme i Paris.**

Jeg innleder oppgaven med å gjengi et sitat der Bjerke-Petersen sier at surrealismen er ny, ukjent og uforståelig. I denne delen av oppgaven vil jeg se nærmere på hvordan dette nye og uforståelige ble tolket i Norden på 1930-tallet. Som jeg allerede har påpekt tok surrealistene her oppe i nord til seg mange elementer fra de mer berømte utøverne på kontinentet. Spesielt ble kretsen rundt André Breton i Paris populære forbilder. Jeg har allerede satt deler av Bjerke-Petersens produksjon fra 1930-tallet inn i større kontekster. Jeg har sett på hans bilder i forhold til de andre surrealistene i Danmark, i Norge og i Sverige. Jeg har også satt dem i en enda større kontekst og sett dem i forhold til surrealistene på kontinentet. Videre nå vil jeg si noe generelt om den karakteren den danske surrealismen fikk i forhold til surrealismen i Paris. Jeg vil også se om det er mulig å si noe generelt om det uttrykk som preger surrealismen i Norden.

Som et hovedspørsmål i innledningen spør jeg om hvilken karakter den danske surrealismen hadde i forhold til den vi kjenner fra utøvere som for eksempel André Breton og Salvador Dalí. Jeg spør også om surrealismen i Danmark på noe tidspunkt var like radikal og slagkraftig som den på kontinentet, eller om den danske varianten var mer stuert. Ut i fra dette spør jeg videre om tilstanden var den samme for den svenske og norske surrealismen. Disse spørsmålene skal jeg ta for meg nå.

Når det kommer til den danske surrealismens karakter, vil jeg i stor grad forholde meg til Bjerke-Petersen. Dette har jeg gjort hele tiden, på det grunnlag at jeg mener hans surrealisme fra 30-tallet representerer den generelle tendens innen dansk surrealisme ganske bra. Jeg vil også komme litt inn på utøverne jeg allerede har nevnt tidligere i oppgaven, og da spesielt Bille, Mortensen, Carlsson og Freddie. I forhold til Norge og Sverige er det også stort sett de tidligere nevnte utøverne jeg vil referere til. I Sverige ligger fokuset fortsatt på Halmstadgruppen, men jeg vil i tillegg komme så vidt inn på noen andre navn også. I Norge vil jeg fortsette å fokusere på Strømme, Winge, Rise og Holtmark. Jeg vil også komme litt inn på Ørnulf Bast og Rolf Stenersen, i et forsøk på å sette de norske surrealistiske maleriene i en bredere kontekst.

Geografisk ligger disse tre nordiske landene et godt stykke borte fra det som skjedde innenfor den surrealistiske bevegelse ellers i Europa. Men på grunn av god kontakt med kretsen i Paris, og relativt høy kunnskap om hva surrealistene i Paris stod for, hadde utslaget av surrealisme i Skandinavia likhetstegn med surrealismen på kontinentet. Jeg vil se på om det nordiske utslaget ble vannet ut på veien opp hit, eller om det sto like slagkraftig og radikalt her. Hva tok surrealistene som var bosatt i Danmark, Norge og Sverige med seg og utviklet videre? Var surrealismen her i nord mer ensidig, eller ser vi de samme variasjonene i uttrykk og motiv her som vi gjør på kontinentet? Finnes det noen elementer i den nordiske surrealismen som er unike for dette området? Finnes det kjennetegn som binder uttrykkene her i nord sammen, og som skiller seg fra utøverne i Paris? Hvis det finnes noen elementer i bildene deres som har en egen og unik karakter som man ikke finner maken til hos surrealistene i Paris, hva er så disse elementene?

Jeg vil først begynne med gå litt utenfor de rammer jeg tidligere har fastsatt for oppgaven. Mitt fokus har lagt på billedkunst, men i et forsøk på å beskrive en videre kontekst for den nordiske surrealismen vil jeg nå gå litt inn på verker produserte i andre medier enn malerkunst. Jeg vil forholde meg til flere av aktørene jeg allerede har nevnt, men også komme inn på en del nye navn. Dette er ikke noe forsøk på å få med all mulig type surrealisme produsert i Norden på 1930-tallet. Jeg ønsker å plukke ut et par eksempler for å vise fram at det finnes surrealisme i andre medier enn malerkunst her i nord. Dette gjør jeg i et forsøk på å beskrive noe av den kontekst de nordiske surrealistiske malerne opererte i. Verkene jeg vil ta for meg her vil jeg også se på i forhold til lignende kunst fra kontinentet.

### ***Nordisk surrealisme i flere medier***

Det er en kjent sak at surrealistene på kontinentet ikke bare malte. Collage, tegning, litteratur, poesi, film, skulptur osv var vel så viktig. Det er bevisst i forhold til oppgaven at jeg har holdt dette utenfor, da jeg har forsøkt å holde fokus ut i fra et materiale av Bjerke-Petersen der jeg kun har plukket ut malerier. Men for å vise til at den danske surrealismen ikke var ”fattigere” enn den internasjonale på dette punktet vil jeg nevne noen eksempler på bruk av de forskjellige mediene her i nord. Grunnen til at jeg synes det har noe for seg å se på disse eksemplene er at de viser til at de nordiske surrealistiske maleriene eksisterte i en bredere surrealistisk kontekst.

Jeg vil starte med Vilhelm Bjerke-Petersen. Den mest betydningsfulle delen av hans produksjon på 1930-tallet var maleri og litteratur. Som jeg allerede har vært inne på flere ganger, gav han også ut flere verk innenfor både kunstteori og skjønnlitteratur. Poesien var også et viktig moment for Bjerke-Petersen. På tross av at hans bok fra 1937 har tittelen *Surrealismens billedverden* kommer han også her inn på diktning. Han bruker utdrag fra poesi skrevet av forskjellige diktere for å illustrere surrealismens ideer om å formidle det kaotiske og mangetydige, det å sette sammen løsrevne ideer i en ny og uventet sammenheng.<sup>83</sup> Det han ønsker å formidle ved å gjøre dette er at det kaotiske og mangetydige ikke nødvendigvis var noe nytt som startet med surrealismen, men allikevel er det surrealistene som har fått kritikk for dette. Derfor er det ikke i denne boken nødvendigvis snakk om utdrag fra dikt skrevet av surrealistiske forfattere. Han plukker fram utdrag fra et knippe forskjellige forfatters litteratur for å underbygge sine poeng.

Et eksempel på dette er når han bruker en setning fra Bjørnstjerne Bjørnson: ”Jeg ælsker dine drømme øjne der gaar som maaneskin paa sne”<sup>84</sup>. Etter dette spør han: ”Hvorfor er det uforstaaeligt naar Surrealisterne maler drømmende Øjne, der gaar som Maaneskin paa Sne”<sup>85</sup> Her bruker han eldre litteratur til å sette spørsmålstegn ved det at surrealistene fikk kritikk for sin bruk av løsrevne elementer og merkelige sammensetninger av elementer.

En annen uttrykksform Bjerke-Petersen benyttet seg av på 1930-tallet var collage. Også disse var utpreget surrealistiske. Et eksempel på dette ser vi i *Idealerne besøger udstillingen "Entartete Kunst"* (fig. 39) fra 1935.

---

<sup>83</sup> Bjerke-Petersen, op.cit., s. 29-33

<sup>84</sup> Ibid., s.33

<sup>85</sup> Ibid.





Fig. 39: Bjerke-Petersen, *Idealerne besøger udstillingen "Entartete Kunst"*, 1935

På collagen ser man blant annet Hitler med et amputert bein. Denne collagen har han laget på en reproduksjon av Otto Dix sitt maleri *Die Kriegskrüppel* fra 1920.<sup>86</sup> En henvisning til at collagen er laget på Dixs maleri ser man øverst til venstre der inskripsjonen "Dix 1920" kan leses. Dette er for øvrig et av Bjerke-Petersens mest politiske verker.

Det finnes også en del surrealistiske tegninger signert Bjerke-Petersen fra 1930-tallet. Et eksempel er fig. 40, *Uden titel* fra 1934. Tegningen viser en slags udefinerbar klump som tydeligvis har et menneske inni seg. Ut i fra klumpen stikker et bein og to armer. Det kan se ut som om mennesket kjemper for å komme seg løs. Lignende motiver til dette kan man finne hos for eksempel Dalí. Andre eksempler på tegninger signert Bjerke-Petersen finner man for eksempel i hans kunstteoretiske bøker eller *Linien* magasinet.



Fig. 40: Bjerke-Petersen, *Uden titel*, 1934.

<sup>86</sup> Kjems, op.cit., s, 74

Bjerke-Petersen drev også med veggmalier allerede fra tidlig i sin karriere. Det var under arbeidet med et veggmaleri han møtte Ejler Bille tidlig på 1930-tallet. I tillegg til dette arbeidet Bjerke-Petersen også med skulpturer i keramikk, men dette skjedde, etter hva jeg har kunnet finne ut, senere i hans karriere.

Hvis vi beveger oss videre og ser på hva de andre danske surrealistene produserte i andre medier enn maleri, er en skulptur av Freddie et naturlig sted å starte. Hans skulptur *Sex-paralyseappeal* (fig. 41) fra 1936 er et av hans mest kjente verk. Det er også et utpreget surrealistisk verk. Det minner ganske mye om surrealistisk skulptur av for eksempel Dalí. Verket består av en kvinnebyste med to glass bundet rundt halsen. På kinnet hennes er det malt en penis, og på hodet ligger en hanske.



Fig. 41: Wilhelm Freddie, *Sex-paralyseappeal*, 1936



Fig. 42: Salvador Dalí, *Retrospektiv kvinnebyste*, 1933, noen elementer rekonstruert i 1970

Hvis vi ser på Freddie's skulptur i forhold til Dalís *Retrospektiv kvinnebyste* (fig.42), som er laget tre år tidligere, er det flere elementer som er like. Begge er basert på en kvinnebyste. Mens Freddie sin skulptur har en hanske og en slags ramme på hodet, blir Dalís kvinnehode prydet av et langt brød. Oppå det avlange brødet/baguetten igjen står en figur som viser to mennesker. Begge kvinnehodene har noe malt i ansiktet. Freddie's byste har en penis malt på det ene kinnet, mens ansiktet til Dalís skulptur er fullt av maur. Freddie's skulptur har to glass bundet rundt halsen. Dalís figur har to maiskolber bundet rundt sin hals. Siden Dalí sin kvinnebyste er laget tre år tidligere enn Freddie's skulptur, kan det være naturlig å gå ut i fra at Freddie har hatt kjennskap til denne, eller lignende surrealistiske skulpturer da han laget sitt verk.

Andre dansker som også laget surrealistisk skulptur var blant annet Henry Heerup, Sonja Ferlov og Ejler Bille. Ser man til skulpturer av Ferlov og Bille kan disse minne om skulpturer laget av Jean Arp på omtrent samme tid. Sammenligner man for eksempel Billes *Øgle* (fig. 43) fra 1936 og Arps *menneskelige Former* (fig. 44) fra 1933 ser man flere likhetstrekk. Skulpturene er relativt like i form og begge viser til levende organiske former. Siden Arps skulptur er laget tre år tidligere kan det også her være naturlig å gå ut i fra at Bille, og de andre danske surrealistene, på dette tidspunkt hadde sett lignende skulptur som dette på kontinentet.



Fig. 43: Ejler Bille, *Øgle*, 1936



Fig. 44: Jean Arp, *Menneskelige Former*, 1933.

Freddie laget også, i likhet med blant annet Dalí, surrealistisk film. Men i forhold til at min oppgave dreier seg om 30-tallet, kommer dette litt på siden. Disse ble nemlig produsert senere. Men jeg har allikevel lyst å nevne de to surrealistiske filmene *Det definitive afslag på anmodning om et kys* og *Spiste Horisonter* av Freddie. Grunnen til at jeg vil ta disse med er at de understreker mitt poeng om at det fantes en bredde i den danske surrealismen. De illustrerer også godt en tydelig parallell til Dalí sin surrealistiske produksjon. Den førstnevnte av de to filmene er fra 1949 og baserer seg på et maleri av Freddie med samme tittel fra 1940. Den andre er fra 1950. Begge filmene er laget i samarbeid med Joergen Roos.<sup>87</sup> På kontinentet var det Salvador Dalí, Luis Buñuel og Man Ray som var de mest kjente surrealistiske filmskaperne. Thompson og Bordwell påpeker i sin bok om filmhistorie at surrealistisk film: ”would trace a disturbing, often sexually charged story that followed the inexplicable logic of a dream”<sup>88</sup>. Den mest kjente surrealistisk filmen er *Un Chien Andalou* (*Den andalusiske hund*) laget som et samarbeidsprosjekt mellom Dalí og Buñuel i 1929. Senere laget disse også flere filmer sammen.

Dansk surrealistisk poesi var også svært utbredt. Blant annet er det flere dikt gjengitt i forskjellige utgaver av Linien magasinet. Linien magasinet reklamerer også for flere diktbøker, spesielt for samlinger skrevet av forfattere med tilknytning til gruppen. Som jeg har vært inne på tideligere var litteratur og poesi også viktig for surrealismebevegelsen i Paris. I starten på bevegelsen var det innenfor litteratur at de surrealistiske ideene og målene var

---

<sup>87</sup> Birger Raben-Skov, *Freddie – a brief encounter with his work*. Fr. G. Knudtzons Bogtrykkeri AS, København, s. 34

<sup>88</sup> Kristin Thompson og David Bordwell, *Film History an introduction*, University of Wisconsin-Madison. The McGraw-Hill Companies, Inc, 2003, s. 178

klarest utviklet. Blant de danske surrealistiske malerne jeg alt har snakket om, var det flere som selv skrev dikt. En av dem som også var poet var Ejler Bille. Flere av hans dikt er å lese i forskjellige utgaver av *Linien* magasinet. I disse magasinene er det også gjengitt et stort antall dikt av den danske surrealistiske poeten Gustaf Munch-Petersen. I tillegg til disse to kunstnerne gjengis også noen dikt av forfatteren Jens August Schade. I de første utgavene av *Linien* magasinet finnes det relativt få dikt gjengitt, men etter hvert øker antallet.

Også svenske forfatters dikt blir tatt med i *Linien*s magasiner, blant annet finner man flere dikt signert Artur Lundkvist. Når det gjelder surrealisme i andre medier i Sverige har jeg ikke kommet over like mye som i Danmark. Katalogen til utstillingen *Uroen og begjæret* (Bergen Kunstmuseum 2004) har med bilder av verker som *Colombus hjemferd*, en skulptur av Eric Grate fra 1930 og *Landskap* som er en collage av Anders Österlin fra 1946. Disse to kunstnerne var ikke med i Halmstadgruppen, som er den grupperingen jeg har valgt å fokusere på innenfor svensk surrealisme. Österlins collage er i tillegg laget ganske lenge etter 1930-tallet, som har vært rammen for min oppgave. Derfor synes jeg disse verkene kommer såpass langt på siden av mitt område at jeg ikke vil gi dem videre omtale. Jeg nevner dem bare for å vise til, som jeg allerede også har nevnt, at det fantes en surrealisme utenfor Halmstadgruppen i Sverige. Det fantes også uttrykk for surrealisme som ikke var maleri, selv om dette er det jeg har valgt å fokusere på.

Angående surrealisme i andre medier enn maleri i Norge på 1930-tallet fant jeg dette blant annet omtalt i Øystein Ustvedt sin artikkel om Rolf Stenersen. Her nevner Ustvedt kortprosasamlingen *Godnatt da du* og kortromanen *Stakkars Napoleon*, begge skrevet av Stenersen tidlig på 1930-tallet.<sup>89</sup> Disse skal begge bære surrealistiske trekk. Selv påpeker Stenersen at han trakk frem elementer fra det ubevisste, grenseområde til drøm, barndomserindringer og umiddelbare innfall da han arbeidet med *Stakkars Napoleon*.<sup>90</sup> Ut i fra hva jeg tidligere har vektlagt som surrealistiske hovedtanker i både Paris og København passer dette ganske godt inn i en slik sammenheng. Det samme gjør også temaene Stenersen behandler i *Godnatt da du*, som innbefatter tabuemner som kinking, homofili, mannlig prostitusjon, nekrofilie og kvinnelige seksuelle fantasier.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Øystein Ustvedt, "Stenersen og surrealismen", i *Uroen og begjæret – surrealisme i skandinavia 1930-1950. Utstillingskatalog*. Bergen kunstmuseum, 2004, s. 17

<sup>90</sup> Ibid., s. 18

<sup>91</sup> Ibid., s. 20

Et annet norsk surrealistisk verk er signert Ørnulf Bast. Dette er en radering utført med kaldnål og har fått tittelen *Fuglekvinne* (fig. 45). Bildet er udatert, så jeg er derfor usikker på om det hører med innfor oppgavens rammer, altså om det er fra 1930-tallet. Men siden det representerer et utslag av den figurative surrealismen som jeg har sett få lignende eksempler på fra Norge på denne tiden tar jeg det allikevel med. Bildet viser en naken kvinnekropp med hodet og vingene til en fugl. Bilder som dette kan antyde at det etter hvert fantes et større mangfold også innenfor det begrensede utslaget av surrealisme som var i Norge.



Fig. 45: Ørnulf Bast, *Fuglekvinne*, udatert.

Bortsett fra dette har jeg ikke kommet over noe særlig mer norsk surrealisme fra 1930-tallet som ikke er maleri. At man ikke finner skulpturer av samme type som Freddie *Sex-Paralyseappeal* (fig. 41) i Norge kommer kanskje ikke som noen stor overraskelse. Nedslaget av surrealisme var både mer begrenset og kortvarig her. Likevel ser man i eksempler fra blant annet litteratur at det ikke bare var tamt og stuerent alt som ble produsert i Norge på 1930-tallet.

Så på mange måter var mangfoldet like stort i Skandinavia som i Paris. Produksjonen av surrealistiske verker var selvfølgelig mer begrenset i omfang her oppe i Nord. På tross av dette kan man finne eksempler på verker de fleste av de samme mediene her oppe i nord, som

i Paris. Selv om jeg presiserte tidlig i oppgaven min at fokus skulle ligge på malerkunst syntes jeg allikevel at for konteksten sin del det kunne være viktig å vise til forskjellige typer verk. Alle de forskjellige typene verk eksisterte også her i Norden som en helhet som til sammen utgjorde surrealismen. Å se på kun maleri kunne lett gi et skjevt inntrykk av forholdene.

Videre nå vil jeg se nærmere på forholdet mellom Norden og Paris. I løpet av de neste sidene vil jeg si noe om hva de nordiske surrealistene tok opp i seg fra kontinentet, og forsøke å finne ut om det var noe som var unikt for surrealismen i Norden. I tillegg vil jeg komme litt inn på mulige grunner til hvorfor utviklingen ble som den ble her oppe i nord. Jeg vil begynne med Danmark, også se på Norge og Sverige.

### ***Surrealistisk billedkunst i Danmark***

Som jeg allerede har omtalt mange ganger kan man dele surrealistene i Danmark opp i to grupperinger. På ene siden har du dem som malte figurative malerier og på andre siden står de som malte abstrakt. Disse to grupperingene har to forskjellige mål med surrealismen sin, og de har forskjellige typer kunstnere som forbilder. Til sammen utgjør de det jeg har forholdt meg til av dansk 1930-talls surrealisme. Bjerke-Petersen er, som alt nevnt, litt unik i forhold til dette siden han først var en del av den grupperingen som malte abstrakt, men senere begynte å male figurativt. Hvis vi ser på den grupperingen som malte abstrakt i Danmark ser vi mye amøbiske former, til tider i sterke klare farger. Spesielt ser vi dette i kunsten til utøvere som Bille, Mortensen og Bjerke-Petersen på tidlig 1930-tall. Deres kunst kan godt sees som representativ for en tilsvarende tradisjon i Paris noen år tidligere. Ser vi på en del av bildene deres dras tankene mot Miró, Klee og Tanguy. Ofte i denne typen bilder i Danmark blir det surrealistiske, det underbevisste og det erotiske, understreket i bildets tittel. Eksempler på dette har jeg allerede nevnt i bilder som *Befruktning på grensen mellom det gode og onde*, av Bille fra 1933 (fig. 13) og Mortensens *Erotikkens mystik. G: Det hellige æg* fra samme år (fig. 14). Men produksjonen av denne type bilder ble relativt kortvarig i Danmark. Man kan gjerne spørre seg om denne typen abstrakte bilder i Danmark mangler den slagkraften tilsvarende surrealisme hadde på kontinentet. Mistet den noe på veien fra sentrum til periferi?

Jeg ser det slik at det er flere faktorer som må tas med i beregningene før man eventuelt kan avblåse denne type kunst som kun en mildere og dårligere kopi. For det første må man se på den kunsttradisjon som var i Danmark på denne tiden. Kanskje var det et mye større og

modigere skritt å male abstrakt i Danmark på tidlig 1930-tall enn det var for de franske surrealistene knappe ti år tidligere. For folk flest i Danmark var dette noe nytt. Som Bjerke-Petersen selv uttalte i sitatet jeg innleder oppgaven med, det var ukjent og uforståelig. Denne nye formen for kunst skapte store reaksjoner. Billedtitler som *Erotikkens mystikk* og *Befruktning på grensen mellom det gode og onde* var heller ikke dagligdags kost for publikum. Det er kanskje vanskelig for oss i dag å skjønne hvordan disse bildene kan ha fremstått for folk flest på 1930-tallet, men jeg tror ikke det er urimelig å fastslå at de kan ha virket ganske provoserende og uforståelige. Disse danske surrealistene forsøkte nok å være like radikale og nyskapende som sine forbilder på kontinentet, men klarte det bare med vekslende hell. Om det var talent, kunnskap om teori eller radikalitet som manglet vil jeg heller la være å uttale meg om. Men når man ser på den mottagelse disse danskene fikk skjønner man i hvert fall at kunststoffentligheten ikke gjorde det enkelt for dem. Det var tydelig at den viste liten vilje til forståelse. For eksempel må det ha vært en stor kilde til frustrasjon når det Berlingske Tidende hadde til overskrift om deres utstilling i 1934 var ”drengestreger” og ”linien laver sjov på charlottenborg”<sup>92</sup>. Hvis man ikke blir tatt seriøst kan man lett miste motet og begynne å tvile på det man driver med.

Hvis vi beveger oss videre og ser på de danske surrealistene som arbeidet innenfor et realistisk og figurativt formspråk kan man nok en gang ta opp en del av de spørsmålene jeg var inne på i innledningen. Kan Bjerke-Petersen, Wilhelm Freddie og Harry Carlssons figurative surrealistiske verker virkelig reduseres til å bli omtalt som bleke kopier av Dalis malerier? Eller inneholder de også noe mer, noe som er unikt for disse kunstnerne? Reaksjonen på bildene lot i hvert fall ikke vente på seg. Den klare fremstillingen av tabubelagte tema som seksualitet, den mørke humoren og de absurde sammenstillingene ble sterk kost for det danske kunstpublikummet. Særlig gikk dette utover Freddie. Han fikk noen av bildene sine beslaglagt og det skulle gå flere tiår før han fikk dem tilbake. Noen ble også stoppet i tollene da de skulle sendes til utstilling i England og flere ganger hendte det at bilder ble tatt ned fra diverse utstillinger. Det gikk til og med så langt at han en gang ble fysisk

---

<sup>92</sup>Vilhelm Bjerke-Petersen, (Liniens red.), ”den surrealistiske udstilling paa charlottenborg kritik”, i *Linien*, nr 2, 15. Feb, 1934, s. 10



angrepet og forsøkt kvalt av en rasende tilskuer.<sup>93</sup> En annen gang ble han faktisk også satt i fengsel på grunnlag av innholdet i bildene sine.

Når kunst kan skape så heftige reaksjoner synes jeg det blir vanskelig å se dem som kun en blek kopi av noe som er laget tidligere. For meg blir det derfor klart at disse bildene hadde sin helt egen funksjon og mening der og da. I Danmark på 1930-tallet ble disse bildene viktige på grunn av sine egne kvaliteter. De skapte reaksjoner og var en del av en fruktbar utvikling som hjalp til å åpne for en ny type kunstnerisk frihet. Selvfølgelig kan man også fokusere på likhetene. Som jeg alt har vært inne på i oppgaven, blant annet med Bjerke-Petersens *Dyret i kvinden hører natten til* fra 1934 (fig. 6) og Dalís *Invisible Sleeping Woman* (fig. 33) fra 1930 er det nok å trekke fram av likheter. Det samme gjelder i andre eksempler jeg alt har diskutert, som blant annet i *Stensamleren* (fig. 8) og *Ghost of Vermeer* (fig. 34) av de samme kunstnerne. Men jeg synes også det er viktig å poengtere at selv om slike bilder kanskje har mye til felles, så har de også en egen unik karakter og funksjon.

Angående de danske surrealistene sine bilders egenart rent formelt sett har jeg tidligere påpekt at de skiller seg fra for eksempel Dalís bilder i bruken av farger. Den sterke og klare fargebruken, spesielt hos de figurative kunstnerne, gir dem et spesielt preg. Mange av dem er preget av den positivitet og lekenhet som for meg framstår som ganske unik. De absurde sammensetningene av bildelementer som var utbredt hos surrealistene på kontinentet får hos flere av danskene noe optimistisk over seg. Den lyse blåfargen som dominerer Bjerke-Petersen bilder som *Stensamleren* (fig. 8), *Surrealistisk komposisjon* (fig. 9) og *Fluidisk tilstand. På jag tefter den fuldkomne elskov* (fig. 10) er kanskje ikke så utbredt på kontinentet. I tillegg har disse tre bildene et annet element felles, nemlig motiv. Alle disse har motiv hentet fra et maritimt miljø. Dette er noe de deler med andre av Bjerke-Petersens bilder, som for eksempel *Den gamle bro styrter i havet* (fig. 7) og *Strandparti med figurer* (fig. 11). Man finner også dette igjen hos de svenske surrealistene, men det vil jeg komme tilbake til.

Når man undersøker den danske surrealismen i forhold til surrealismen omkring André Breton i Paris, kan det også ha noe for seg å nevne noe av den teoretiske litteraturen som ble skrevet. Breton var forfatter, mens Bjerke-Petersen både skrev og malte. Breton skrev både teoretiske verk og skjønnlitteratur. Det jeg har undersøkt av tekster fra Bjerke-Petersen har i stor grad vært kunstteori, selv om han også forfattet andre typer tekster. I løpet av 1930-tallet skrev han, som jeg allerede har vært inne på, blant annet kunstteoribøkene *Symboler i abstrakt*

---

<sup>93</sup> Alexandrian, op.cit., s. 131

*kunst, Surrealisme og Surrealismens billedverden*, i tillegg til en rekke artikler, blant annet i Liniens magasin. Han gav også ut noen små bøker i serien *Unge skandinaviske kunstnere*, blant annet om Freddie, Erik Olson, Stellan Mörner og Esaias Thorén. Mye av hans skriftlige materiale fra 1930-tallet handler om å vise fram og forklare surrealismen, både slik den fremstår i Skandinavia og på kontinentet. Det er tydelig at han forsøker å spre disse ideene til et så stort publikum som mulig. Ønsket om å videreformidle surrealismen kommer klart fram i innledningen til boken *Surrealismens billedverden* fra 1937. Her skriver han at:

Jeg skal nu give mig til at foranstalte overraskende Møder mellom Læserne og Surrealismen, og jeg stoler paa, at De ikke vil lade Dem nøje med disse flygtige Møder, men, i Overbevisning om, at det nye Livsinhold i Surrealismen ogsaa kan have Bud til Dem, interesseret følger med i dens levende og rige Fortsættelse.<sup>94</sup>

Det samme ønsket om å formidle surrealismen finner vi hos Breton. Som jeg allerede har nevnt satt han og Paul Eluard i gang en kampanje for å formidle surrealismens ideer utenfor Paris i 1935. For meg fremstår Bjerke-Petersens bøker fra denne tiden som et ønske om det samme. I bøkene og artiklene hans fra andre halvdel av 30-tallet er det også ganske mye som sammenfaller med Bretons tidlige skrifter.

### ***Surrealistisk billedkunst i Norge og Sverige***

Som jeg allerede har vært inne på skiller den norske og den svenske surrealismen seg ganske kraftig fra hverandre. Når det gjelder Norge har jeg diskutert om Bjerke-Petersen var en faktor i det å formidle surrealismens ideer. Mellom Danmark og Sverige kan det virke som om påvirkningen og ideene gikk begge veier. I Sverige hadde alt en gruppe kunstnere begynt å utforske surrealismen da danskene også begynte å male på denne måten. Det surrealistiske formspråket de hadde begynt å utforske hadde flere likehetstrekk med både den internasjonale og den danske surrealismen.

Når det kommer til den svenske surrealismen, har jeg kun fokusert på den figurative surrealismen hos Halmstadgruppen. For meg bærer denne mange likhetstrekk med den internasjonale kunsten hos aktører som Salvador Dalí og René Magritte. Magritte var en belgisk kunstner som bodde i Frankrike fra 1927 til 1930.<sup>95</sup> I likhet med Dalí malte han i et

---

<sup>94</sup> Bjerke-Petersen, 1937, op.cit., s. 6

<sup>95</sup> Alexandrian, op.cit., s.120

figurativt formspråk. Mange av bildene hans blir preget av overraskende sammensetninger av bildeelementer. Ved å ta helt vanlige hverdagslige objekter eller motiver å plassere dem sammen på en nye og uvanlig måte fikk han sitt kunstneriske særpreg. Bildene er ofte preget av humor og man blir ofte grepet av en viss undring når man betrakter bildene hans. Ved å stille motiver opp på den måten han gjør stiller han bevisst spørsmål og krav og deltakelse til tilskuerne.

Med bilder som *Threatening Weather* (fig. 46) fra 1928 er det ikke vanskelig å trekke en parallell fra Magritte til Halmstadgruppen. Man kan for eksempel se det i forhold til bilder som Esaias Thoréns *Förintelse* (fig. 25) fra 1938, eller Waldemar Lorentzons *Ödesnatt* (fig. 26) fra samme år. Magrittes bilde viser et strandmotiv, det samme gjør også Lorentzons *Ödesnatt*. Himmelen og havet er lysende blått. På himmelen svever tre hvite figurer som ser ut som om de er utformet av skyer. De forestiller en stol, en tuba og overkroppen til en kvinne som er avkuttet ved skuldre og hals. De svevende hvite figurene kan minne om de utflytende skjellfigurene i Esaias Thoréns *Förintelse*. Disse svever også fritt på en klar blå himmel. Men på tross av likheter kan man også argumentere for at det finnes en egenart i den surrealismen som Halmstadgruppen representerte. Den er ikke bare en blek kopi av noe som alt er gjort og ferdig utprøvd.



Fig. 46: René Magritte, *Threatening Weather*, 1928

Jo mer jeg ser på bildene til de svenske surrealistene slår det meg at det kanskje er vel så viktig hva denne lokale arten av retningen hadde å tilføre surrealismen. Tidligere i oppgaven var jeg inne på hvordan både Artur Lundkvist og Viveka Bosson peker på at det finnes en egenart i denne kunsten. Som jeg alt har vært inne på fremhever Lundkvist en nærhet til naturen, møte mellom jord og hav og at alle har håndverker og bondebakgrunn.<sup>96</sup> Bosson trekker også fram nærhet til natur og hav, det nordiske lyset og en natur bortenfor naturen.<sup>97</sup> Det var ikke slik at de svenske surrealistene satte seg ned og kopierte elementer fra bilder av internasjonalt kjente surrealistere. De brukte ideene og satte dem inn i et formspråk, en fargebruk og et lys som det var nærliggende for dem å bruke.

I Norge var det, som jeg allerede har omtalt, en helt annerledes situasjon for surrealistene. Det var kun få kunstnere som bekjente seg til denne retningen, og det var en helt annen type surrealisme som ble utbredt her i landet. Jeg trakk fram kunstnerne Olav Strømme, Sigurd Winge, Bjarne Rise og Karen Holtsmark da jeg tidligere diskuterte omkring det norske utslaget av retningen. Det er også disse kunstnerne jeg kommer til å fortsette å forholde meg til. Man kan argumentere for surrealistiske kvaliteter i bilder som Strømmes *Død blomst* (fig. 18), Wings *Kvinne i sorg* (fig. 19) og Holtsmarks *Menneskene og vilkårene* (fig. 20), der alle bildene er malt i 1935. Man kan også lese noe surrealistisk inn i det fjerde eksempelet jeg tok med av norsk surrealisme, nemlig Rises *Stormfuglen* (fig. 20) fra året før. På tross av dette er det kvaliteter i bildene som gjør at det er aktuelt å spørre om hva som har skjedd med surrealismen på veien fra Paris til Oslo. Flere surrealistiske elementer er borte, og det norske utslaget har en noe annen karakter.

De norske utslagene av surrealisme er også svært forskjellige fra det jeg har vektlagt fra Sverige og Danmark. I Sverige og Danmark har jeg vektlagt positivitet, humor og frisk fargebruk i de surrealistiske bildene. Dette finner man mye mindre av i Norge. De fleste av de norske bildene jeg har tatt med er mørke, og som jeg alt har vært inne på synes jeg disse representerer den norske 30-talls-surrealismen ganske godt. For meg fremstår denne stort sett som ganske grå og dyster, men selvfølgelig kan man også se eksempler på det motsatte, noe som jeg har vist til med verk som for eksempel Karen Holtsmarks *Menneskene og vilkårene* (fig. 21) fra 1935. Men som regel er fargene som dominerer mørke; det er mye grått og svart. Også i tema og motiv er de triste og melankolske. Det er ingen norske kunstnere fra 1930-

---

<sup>96</sup> Artur Lundkvist, op.cit., s. 75

<sup>97</sup> Viveka Bosson, *Sex sökares vandring – alltid på väg*, i *Halmstadgruppen 50 år*, Halmstad 1979, s. 30

tallet som utpeker seg med mange likhetstrekk til for eksempel Dalí eller Magritte. Det absurde og det underbevisste finnes ikke så tydelig i nordmennenes surrealisme. Det kan også virke som om det hersket en del forvirring omkring surrealismebegrepet i Norge på 1930-tallet. Til tider kan man få inntrykk av at bare kunsten var abstrakt så ble den kalt surrealisme, kanskje uten at den innholdt de mest utpregede surrealistiske trekkene. Surrealismen i Norge var kanskje mer stuerten, og mer utblandet. Det kan fremstå som om den virker i kombinasjon med andre stilarter som blant annet ekspresjonisme og kubisme. Spesielt blir dette klart hvis vi ser på bilder som Karen Holtsmarks *Menneske og vilkårene* (fig. 21) fra 1935.

Hvis vi skal se på hvem som konkret ble inspirasjonskilder for den norske surrealismen på 1930-tallet kan vi undersøke dette ved å se på hvilken internasjonal kunst som var tilgjengelig å se for de norske kunstnerne. Dette kan vi få et slags bilde av hvis vi ser på hvilke kunstnere fra kontinentet som hadde utstillinger her i landet på denne tiden. Jeg har alt trukket frem og vektlagt Bjerke-Petersen som inspirasjonskilde og formidler for noen av de norske kunstnerne. Eli Okkenhaug trekker også fram Kandinsky, Klee og Joan Miró.<sup>98</sup> Dette var noen av de kunstnerne som ble stilt ut på Kunstnernes Hus i 1933. Hun peker på trekk fra disse kunstnerne hos Olav Strømme, Bjarne Rise, Bjarne Engebret og Karen Holtsmark.<sup>99</sup> Okkenhaug sier videre at Holtsmark og Rise stilte ut på *kubisme-surrealisme* utstillingen i Danmark. Her var også aktører som Dalí og Magritte representert. På tross av dette fikk aldri deres klare illusjonistiske form for surrealisme noen særlig plass i kunsten i Norge på 1930-tallet.

På tross av at surrealismen i Norge fremstår som mindre radikal så skapte den også her sterke reaksjoner. Den virker kanskje mild i forhold til utøvere som Dalí eller Bjerke-Petersen, men dette var et nytt terreng for de norske kunstnerne. Bjerke-Petersen, som var med på å formidle surrealismen til Norge, snakker varmt om flere av de norske kunstnerne. På tross av dette forlater de fleste norske kunstnerne surrealismen relativt tidlig. Internasjonale surrealismeutstillinger som ble holdt i Norge fikk ofte hard medfart av kritikerne. Det var kanskje derfor ikke så rart at de norske utøverne etter hvert skiftet til andre kunstneriske idealer. Som Øystein Ustvedt sier i sin tekst om Stenersen og surrealismen:

---

<sup>98</sup> Okkenhaug, op.cit., s. 2

<sup>99</sup> Ibid

Fremstillingen av surrealismen i Norge får derfor ofte preg av sørgespill i våre dager; historien om en spirende, modernistisk orientert avantgarde som ikke fant jordsmonn til å blomstre.<sup>100</sup>

Personlig synes jeg dette beskriver ganske godt hvordan nedslaget av surrealisme i Norge fremstår i dag. Der var på 1930-tallet også her i landet en vilje til å forstå og skape noe nytt. Et ønske om å ta opp i seg ideer fra kunstnere både i Paris, København og Halmstad. Men forsøkene ble slått hardt ned på. I tillegg kan det også til tider virke som om forståelsen for fenomenet fra kunstnerne side ikke var stor nok. Som jeg allerede har vært inne på flere ganger finner jeg det naturlig å tro at kritikken og mangelen på forståelse for fenomenet fra offentlighetens side har hatt sitt å si for at de norske kunstnerne så tidlig ”gav opp” sine forsøk på å produsere surrealistisk kunst. Okkenhaug skriver at: ”Kritikerne, pressen og publikums negative holdning ovenfor surrealismen var nok med på å gjøre retningen til en parentes i norsk kunst i forhold til våre naboland”<sup>101</sup>. Dette støtter opp under min argumentasjon omkring hvorfor den norske surrealismen ble såpass begrenset. Det var kanskje ikke så rart at det tok slutt tidligere i Norge, og at den aldri fikk helt den samme oppblomstringen som i våre naboland og på kontinentet. Allikevel vil jeg forsvare min vektlegging av de nedslagene som var av surrealisme her i landet med at de faktisk hadde en egen og unik karakter, og de viser at det også var en åpenhet og en vilje til forståelse her i landet.

---

<sup>100</sup> Ustvedt, op.cit., s. 11

<sup>101</sup> Okkenhaug, op.cit., s. 45

## Avslutning

Jeg innledet oppgaven med et sitat av Vilhelm Bjerke-Petersen:

Surrealismen er ”uforstaelig”, saavidt som den er ny og ukendt, men ser vi paa den, som den er: En ny Verden, vi har opdaget, sa vil vi kunne få de største Oplevelser ved at gaa paa Jagt i det nye Terræng, der er blevet aabnet for os, og vi vil erkende Tilstedeværelsen av nye overraskende Realiteter.<sup>102</sup>

Dette sitatet viser Bjerke-Petersens fascinasjon og begeistring for surrealismen. Han sier at surrealismen kan gi oss de største opplevelser og at vi kan få erkjenne nye realiteter. Denne begeistringen for surrealismen er noe vi har sett karakteriserer mye av det Bjerke-Petersen produserer på 1930-tallet. I maleriene sine utforsker han surrealismens tema og formspråk. I litteraturen han skriver formidler han entusiastisk internasjonal surrealistisk teori i tillegg til å fremheve danske surrealistiske. Store deler av hans produksjon på 1930-tallet kan tolkes som et forsøk på å videreformidle dette nye, denne nye verden, de nye realitetene, til et nordisk kunstpublikum.

Jeg har i oppgaven min gjort et utvalg av Bjerke-Petersen malerier. Disse har jeg brukt til å belyse hans rolle som surrealist, både i Danmark og internasjonalt. Jeg har satt hans produksjon i forskjellige kontekster og forsøkt å trekke noen konklusjoner ut av dette. Jeg slår fast at han går fra å male abstrakt surrealisme, til å male figurativ. Jeg ser på dette fenomenet i dansk sammenheng og tar for meg noen av hans samarbeidspartnere. Da han begynte som abstrakt kunstner arbeidet han sammen med Bille og Mortensen. Begge disse kunstnerne arbeidet i samme formspråk. Dette gjorde også flere av deres andre kunstnerkolleger som var tilknyttet Linien. Videre ser jeg på Bjerke-Petersen i en enda større sammenheng. Jeg setter billedmaterialet hans inn i en internasjonal kontekst. Her slår jeg fast at etter hvert som hans malestil forandres fra abstrakt til figurativ, endres også hvilke kunstnere på kontinentet han henter inspirasjon hos. Denne utviklingen finner man også igjen i den litteraturen han skrev.

Jeg har forsøkt igjennom oppgaven å summere opp alle de faktorer som bidro til den surrealismen som kommer til uttrykk i mitt utvalg av Bjerke-Petersens bilder. Her har jeg vektlagt hans utdannelse fra Bauhaus og det at han hadde et våkent blikk på hva som foregikk

---

<sup>102</sup> Bjerke-Petersen, 1937, op.cit., s.20

i de europeiske kunstretningene på denne tiden. Jeg har også vist til den betydning samarbeidet med danske kunstnere i Linien hadde for ham etter han returnerte til Danmark. Etter hvert går fokuset mer og mer over på Paris og ledende surrealister der. Den kontakt han hadde med utøvere herfra var nok av stor betydning. Spesielt trekker jeg fram André Breton og Salvador Dalí.

Dette utvalget av Bjerke-Petersens produksjon fra 1930-tallet kan også si noe om den karakter den danske surrealismen hadde i forhold til surrealismen på kontinentet. Jeg har pekt på elementer hvor danskernes surrealisme er svært lik den vi kjenner fra Paris. Blant annet har jeg trukket fram eksempler der Bjerke-Petersens motiver samsvarer omtrent totalt med motiver vi har sett hos Dalí. I tillegg til dette har jeg også forsøkt å finne frem til særegenheter i den danske surrealismen. Fargebruk, motiver og en slags kunstnerisk optimisme er noe av det jeg har fremhevet her.

Videre har jeg dratt dette ut i en enda større kontekst. Jeg har forsøkt å danne meg et bilde av den nordiske surrealismen som en helhet i forhold til den internasjonale surrealismen. Ved å også gå inn på den fargeglade og illusjonistiske surrealismen til den svenske Halmstadgruppen, og den mørkere, triste og abstraherte surrealismen i Norge, har jeg forsøkt å komme frem til en generell karakteristikk av nordisk surrealisme. Jeg har også sett på Bjerke-Petersen rolle i forhold til disse to landene. Her har jeg vektlagt hans posisjon som formidler av surrealisme til Norge. I forhold til Sverige har jeg fokusert på den utvekslingen av ideer som fantes mellom ham og Halmstadgruppen.

For å få et enda bredere bilde av hvordan det stod til med surrealismen her i nord har jeg satt de utvalgte maleriene i en enda bredere kontekst ved å også ta for meg nordisk surrealisme i andre medier. Ved å vise til alt fra collage, tegning og skulptur til romaner, poesi og film har jeg illustrert at bredden også var til stede innen den nordiske surrealismen. Selv om omfanget var mindre var variasjonen like stor som i Paris.

Et av spørsmålene jeg stilte i innledningen var om den danske, eller nordiske, surrealismen bærer preg av at den ble utøvd langt borte fra retningens sentrum i Paris. Jeg har forsøkt å se på om den på grunn av dette kanskje var mildere og mer stuert enn surrealismen på kontinentet. I forhold til slike problemstillinger har jeg undersøkt selve billedmateriale og sett på de tema som tas opp i den nordiske surrealismen. Her har jeg kommet fram til at surrealismen i Danmark tar opp mange av de samme tema og motiv som på kontinentet. Tabubelagte tema som det seksuelle, menneskets drifter og det groteske er så absolutt til stede



også i den danske kunsten. Det samme kan man si for den svenske. I Norge hadde uttrykket en noe annen karakter. Her ble retningen forholdsvis begrenset, og uttrykkene ble noe mildere. I malestil vil jeg heller ikke påstå at danskene var mindre radikale enn kunstnerne i Paris. Den surrealistiske grupperingen i Paris var riktig nok tidligere ute med sine uttrykk enn danskene, men så hadde også miljøet i Paris kommet en del lengre enn miljøet i København. I forhold til om den nordiske surrealismen var mindre radikal har jeg også forholdt meg til den mottakelse surrealismen fikk i Norden. Ettersom hva jeg kan forstå virker det som om publikum her oppe i nord hadde vanskelig for å svelge denne nye retningen. Dette må jo ha gjort det enda hardere for surrealistene her å få anerkjennelse. Når man ser at grunnlaget var slik for surrealismen her Norden på 1930-tallet var det kanskje ikke så rart at Bjerke-Petersen jobbet såpass hardt med å formidle omkring surrealismen. Det er lett å forstå at de kan ha følt seg svært misforstått. Så ut i fra disse forholdene synes jeg det er vanskelig å karakterisere surrealismen her som mildere og mer stueren. I forhold til tabubelagte tema og malestil er også danskene rimelig radikale. Når man tenker på at de også kanskje møtte mer motstand, noe som flere hendelser tyder på, synes jeg det passer dårlig å karakterisere surrealistene her som stueren.

## Liste over figurer ordnet etter kapittel:

### Presentasjon av billedmateriale

Fig. 1: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Komposisjon*, 1932

Fig. 2: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Sort svane*, 1933

Fig. 3: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Befrugtning*, 1933

Fig. 4: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Abstrakt komposisjon*, 1934

Fig. 5: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Drifternes objekter*, 1934

Fig. 6: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Dyret i kvinden hører natten til*, 1934

Fig. 7: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Den gamle bro styrter i havet*, 1935

Fig. 8: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Stensamleren*, 1936

Fig. 9: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Surrealistisk komposisjon*, 1936

Fig. 10: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Fluidisk tilstand. På jakt etter den fuldkomne elskov*, 1936

Fig. 11: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Strandparti med figurer*, 1938

Fig. 12: Vilhelm Bjerke-Petersen, *To mennesker*, 1938

### Dansk surrealismes to grupperinger:

#### De som malte abstrakt og de som malte figurative bilder.

Fig. 13: Ejler Bille. *Befrugtning på grænsen mellem det gode og det onde*, 1933

Fig. 14: Richard Mortensen. *Erotikkens mystik. G: Det hellige æg*, 1933

Fig. 15: Utsnitt: Wilhelm Freddie. *Meditation over den antinazistiske kærlighed*, 1936

Fig. 16: Wilhelm Freddie. *Mine to søstre*, 1938.

Fig. 17: Harry Carlsson. *Et geni kommer til verden*, 1934.

### ***Surrealisme i Norge: Bjerke-Petersen som påvirker?***

Fig. 18: Olav Strømme. *Død blomst*, 1935

Fig. 19: Sigurd Winge. *Kvinne i sorg*, 1935

Fig. 20: Bjarne Rise. *Stormfuglen*, 1934

Fig. 21: Karen Holtsmark. *Menneskene og vilkårene*, 1935

### ***Surrealisme i Sverige: Halmstadgruppen***

Fig. 22: Erik Olson. *Hansken er kastet*, 1930/31

Fig. 23: Erik Olson. *Søkeren 2*, 1935

Fig. 24: Sven Jonson. *Ecce Homo*, 1937

Fig. 25: Esaias Thorén. *Förintelse*, 1938

Fig. 26: Waldemar Lorentzon. *Ödesnatt*, 1938

Fig. 27: Axel Olson. *Havn*, 1939

Fig. 28: Stellan Mörner. *Drömland med hjärtan*. Sent 1930-tall.

Fig. 29: Erik Olson. *Den borgerlige moral i skriftestol*, 1940

### ***Bjerke-Petersens bilder sett ut i fra et internasjonalt perspektiv***

Fig. 30: Bjerke-Petersen. Eksempel fra boken *Symboler i abstrakt kunst*. 1933

Fig. 31: Wassily Kandinsky. Eksempel fra boken *Point and line to plane*. 1979

Fig. 32: Joan Miró. *Painting*, 1933

Fig. 33: Salvadore Dalí. *Invisible Sleeping Woman*, 1930, utsnitt.

Fig. 34: Salvadore Dalí. *Weaning of Furniture-Nutrition*, 1934, utsnitt.

Fig. 35: Salvadore Dalí. *Ghost of Vermeer of Delft Which Can Be Used as a Table*, 1934, utsnitt.

Fig. 36: Salvadore Dalí. *Min kusine Carlonettas drømmeaktige tilsynkomst på stranden ved Rosas*, ca 1934

Fig. 37: Man Ray, *Lips (Heure de l'Observatoire)*, 1932/34

Fig. 38: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Mindets magt*, 1935

### ***Nordisk surrealisme i flere medier***

Fig. 39: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Idealerne besøger utstillingen "Entartete Kunst"*, 1935

Fig. 40: Vilhelm Bjerke-Petersen, *Uden titel*, 1934

Fig. 41: Wilhelm Freddie, *Sex-paralyseappeal*, 1936

Fig. 42 Salvador Dalí, *Retrospektiv kvinnebyste*, 1933, noen elementer rekonstruert i 1970.

Fig. 43: Ejler Bille, *Øgle*, 1936

Fig. 44: Jean Arp, *Menneskelige Former*, 1933

Fig. 45: Ørnulf Bast, *Fuglekvinne*, udatert.

### ***Surrealistisk billedkunst i Norge og Sverige***

Fig. 46: René Margritte, *Threatening Weather*, 1928

## KILDER:

Alexandrian, Sarane, *Surrealist Art*, først utgitt på engelsk i 1970, brukt her, nyutgivelse fra 2001. Thames & Hudson World of Art, London.

Andersen, Troels, etterord i Bjerke-Petersens *Symboler i abstrakt kunst*, 1. opplag 1933. Brukt her 8. Opplag , 2000. Silkeborg kunstmuseum.

Bergquist, Lars, *Sex spegelbilder 1978*, i *Halmstadgruppen 50 år*, Halmstad 1979.

Bille, Ejler og Mortensen, Richard, ”linien tager afstand fra bjerke-petersens bog: surrealisme”, i *Linien*, nr.7, 20.november, 1934.

Bjerke-Petersen, Vilhelm, *Symboler i abstrakt kunst*, 1. Opplag 1933. Brukt her 8. Opplag, Silkeborg kunstmuseum. 2000.

Bjerke-Petersen, Vilhelm, ”det er i paris, det foregaar”, i *Linien*, nr.3, 15. Mars, 1934.

Bjerke-Petersen, Vilhelm,(Liniens red.), ”den surrealistiske udstilling paa charlottenborg kritik”, i *Linien*, nr 2, 15. Feb, 1934.

Bjerke-Petersen, Vilhelm, *Erik Olson*, bok nr 2. i serien *unge skandinaviske kunstnere*, København. 1935.

Bjerke-Petersen,Vilhelm, *Surrealismens billedverden*, Arthur Jensens Forlag, København, 1937.

Bosson, Viveka, ”Sex sökares vandring – alltid på väg”, i *Halmstadgruppen 50 år*, Halmstad 1979.

Bosson, Viveka, ”Paris – Köbenhamn – Halmstad” , i *Uroen og begjæret – surrealisme i skandinavia 1930-1950*. Utstillingskatalog. Bergen kunstmuseum, 2004.

Bradly, Fiona, *Movements in Modern Art: Surrealism*, Tate Gallery, 1997.

Breton. André, utdrag fra det surrealistiske manifestet, 1924, oversatt til engelsk i Kleiner, Fred S, Mamiya, Christin J, *Gardner`s Art through the Ages*, 12. utgave. Thomson Wadsworth, 2005.

Breton, André, ”Artistic genesis and perspective of surrealism. ” 1941. Brukt her i engelsk oversettelse fra boken *Surrealism and Painting*, artWorks, Museum of Fine Arts Publications. Boston. 2002.

Droste, Magdalena, *The Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Tyskland, 2006.

Eriksen, Trond Berg, Tranøy, Knut Erik, Fløistad, Guttorm , *Filosofi og vitenskap fra antikken til vår egen tid*, Universitetsforlaget, 1985. Her brukt, 2. opplag, 1987.

Helm, Michael” Drengestreger. Linien laver sjov paa Charlottenborg. Surrealismens teorier introduceres i Danmark”, i Irve, Bent og Helm, Michael, *Surrealismen i Danmark 1930-1950*. Statens Museum for Kunst, 1986

Jespersen, Gunnar, *De abstrakte: Linien, Helhesten, Høstudstillingen, Cobra*, Berlingske forlag, 1967.

Jørgensen, Henning og Villadsen, Villads, *Tradition og Surrealisme*, i Ny dansk kunsthistorie, bind 7, København, 1995.

Kjems, Folke, ”Kronologisk oversigt”, i Irve, Bent og Helm, Michael, *Surrealismen i Danmark 1930-1950*, Utstillingskatalog. Statens museum for kunst. 1986.

Kandinsky, Wassily, *Point and Line to Plane*, Dover Publications, Inc, New York. 1979.

Langaard, Johan H, utsnitt fra Morgenbladet, Oslo. Her hentet fra Bjerke-Petersen, *Linien*, nr.1, 15 jan, 1934.

Lundkvist, Artur, ”Til Halmstadgruppen på 50-årsdagen 1979”, i Ulf Thomas Moberg *Artur Lundkvist skriver om surrealism och annan konst*, Stockholm, 1989.

Mørland, Astrid, *Surrealismens mottagelse i Norge med vekt på den danske påvirkningen ved Vilhelm Bjerke-Petersen*, hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1995.

Næss, Tore ,”Marianne Heskes orgonkunst – I kjølvannet etter Wilhelm Reich.”, i *Kunst Magasinet* nr.1, 2008, ansvarlig utgiver Mezzo media AS.

Okkenhaug, Eli, ”Surrealismen, et norsk intermeso”, i *Uroen og begjæret – surrealisme i skandinavia 1930-1950*. Utstillingskatalog. Bergen kunstmuseum, 2004.

Raben-Skov, Birger, *Wilhelm Freddie – a brief encounter with his work*. Fr. G. Knudtzons Bogtrykkeri AS, København, 1993.

Tandrup, Gitte, *Zigzag mod solen, udviklingslinjer i Vilhelm Bjerke Petersens billeder og skrifter*, Aarhus universitetsforlag, 1998.

Terents. ”svenskerne afholder udstilling af verdenskunst”, i *Linien*, nr.6, 15 oktober, 1934.

Thompson, Kristin og Bordwell, David, *Film History an introduction*, second edition 2003. University of Wisconsin-Madison. The McGraw-Hill Companies, Inc, 1994.

Ustvedt, Øystein, ”Stenersen og surrealismen”, i *Uroen og begjæret – surrealisme i skandinavia 1930-1950. Utstillingskatalog*. Bergen kunstmuseum, 2004.