

KUNSTHISTORISK FORENINGS
KONFERANSE 2024

25. og 26. oktober
Vilhelm Bjercknes' hus
Universitetet i Oslo



Program | Fredag 25. oktober

09:00 - Registrering og kaffe

09:30 - Velkommen v/ Kunsthistorisk forening

09:45 - Peder Valle, *Ny form i et gammelt museum: Om samlingspolitikk, statutter og industridesignens inntreden i Kunstindustrimuseet i Oslo*

10:05 - Trond Indahl, *Kodes hus i Bergen sentrum*

10:20 - Spørsmål fra publikum

10:40 - Pause 15 min med lett servering

11:00 - Anne Britt Ylvisåker, *Bergenskeramikk – eit fagmiljø blir til*

11:20 - Sverre Følstad, *Th. Kittelsens Tirilil Tove*

11:40 - Målfrid Ravnåsen Vangen, *Fornuft og følelse i Alexander Schultz' kunst*

11:55 - Spørsmål fra publikum

12:15 - Lunsj 30 min

12:50 - Øystein Sjøstad, *Bilder av Fritjof Nansens gluteus maximus og moderne norsk maskulinitet*

13:10 - Bente Aass Solbakken, *Korrigerende Appendix, 1898*

13:30 - Frida Forsgren, *Farger som musikk. Else Christie Kielland og modernistisk musikk*

13:45 - Spørsmål fra publikum og lett servering

14:20 - Avslutning v/ Kunsthistorisk forening

Program | Lørdag 26. oktober

09:00 - Registrering og kaffe

09:30 - Velkommen v/ Kunsthistorisk forening

09:45 - Mathias Danbolt, Helene Engnes Birkeli og Tonje Haugland Sørensen, *Prosjekt Nordmandsdalen - skulpturer og materialer i bevegelse*

10:15 - Spørsmål fra publikum

10:35 - Pause 15 min med lett servering

10:55 - Nick Walkley, *Monument Provenience: Urnes Stave Church and its early 19th century rediscovery*

11:15 - Raquel G. Wilner, *The image of the Virgin Helping Christ Carry the Cross: an overlooked motif*

11:35 - Kristian Reinfjord, *Stanges første middelalderkirke i stein*

11:50 - Spørsmål fra publikum

12:10 - Lunsj 30 min

12:45 - Vibeke Waallann Hansen, *Gotisk modernitet i norsk kunsthistorie 1880 – 1925*

13:05 - Trine Otte Bak Nielsen, *Edvard Munch og krystallisasjon som kunstpraksis*

13:25 - Signe Endresen, *Hektografi som kunstnerisk uttrykk: Edvard Munchs ukjente grafikk*

13:40 - Spørsmål fra publikum

14:00 - Pause 15 min med lett servering

14:20 - Eva Storevik Tveit og Sivert E. Iglebæk Thue, *Vilje til Sårbarhet*

14:35 - Spørsmål fra publikum

14:55 - Avslutning og takk v/ Kunsthistorisk forening

Ny form i et gammelt museum: Om samlingspolitikk, statutter og industridesignens inntreden i Kunstindustrimuseet i Oslo

Peder Valle

I 1963 åpnet utstillingen Norsk Industrial Design i Kunstindustrimuseet i Oslo. Med sitt utvalg av 255 norske industrivarer var utstillingen vesensforskjellig fra det museet ellers stilte ut og samlet på denne tiden. Utstillingen var kommet istand gjennom et samarbeide mellom museet og Norges Eksportråd, Norges Industriforbund og den progressive ID-gruppen, stiftet i 1955. For første gang ble museets saler fylt med panelovner, baderomsmøbler, båndopptagere og en mengde andre moderne, industrielt fremstilte massevarer.

Påfunnet gikk ikke upåaktet hen. Omtaler i aviser og ukepresse vitner om at temaet og gjenstandsutvalget vakte oppsikt. Ikke minst ble det også oppfattet som fremmed for museet selv: i likhet med søstermuseene i Norge og Europa hadde Kunstindustrimuseet i Oslo i 1960-årene beveget seg vekk fra dets opprinnelige rolle som aktiv pådriver for samtidens produksjon til nærmest å fungere som historisk museum for sin gjenstandstype. Museets førstekonservator og utstillingens initiativtaker og våpendrager, Alf Bøe, nølte ikke med å henvise til statuttene fra grunnleggelsen i 1876, som forpliktet museet til å «fremme den norske industri med hensyn til smakfull og på samme tid hensiktsmessig form». På denne måten lå veien åpen for å ta museets historiske formålsparagraf til inntekt for en utstilling om moderne design anno 1963.

I innlegget argumenterer jeg for at utstillingen var et forsøk på å reetablere båndene mellom museet og industrien, samt å styrke museets rolle som samtidsaktør. Gjennom en gjenstandspresentasjon som vektla estetiske og formale verdier søkte arrangørene å gjøre masseproduserte industriprodukter «spiselig» for museet og samtidig distansere seg fra reklamens og varehandelens kommersielle språk. Således er historien om Norsk Industrial Design-utstillingen ikke bare en fortelling om industridesignens innpass i museet, men også om etableringen av design som museumsobjekt – i en tid hvor designbegrepet ennå var ferskt i norsk sammenheng.

Biografi

MA Peder Valle (f. 1985) er kunsthistoriker og doktorgradsstipendiat ved Universitetet i Oslo (UiO). Han har bakgrunn fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og har skrevet flere artikler og bokkapitler om design og kunstindustri. Han foreleser i designhistorie ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO).

Kodes hus i Bergen sentrum: Hvordan bør et museum se ut?

Trond Indahl

Kode kunstmuseer og komponisthjem har fire bygninger som ligger på rad i Bergen sentrum: Permanenten, Stenersen, Rasmus Meyer og Lysverket. De er hver for seg fremragende arkitektur, og samlet kan de fortelle historien om utbygging av kunstinstitusjoner i Bergen fra slutten av 1800-tallet til i dag og om skiftende idealer for en museumsbygning. De forteller om linjen fra tyskpåvirket, internasjonal historisme via lokal historisme til funksjonalisme og senmodernisme.

Bygningene kan også fortelle om private initiativer, om sterke personligheter med klare ønsker og (delvis) store formuer, om næringsutvikling og om offentlig velvilje og motvilje. Bygningene kan fortelle om en samfunnsutvikling der kunst går fra å være et hovedsakelig privat anliggende til å bli av offentlig interesse. Plasseringen av bygningene kan fortelle at viktige krefter i byen mente at kunstinstitusjonene er viktige og skal synes godt i bybildet.

1. **Permanenten**, «Den Permanente Udstillingsbygning», ferdig 1896, monumental nyrenessanse. Bergens første kulturpalass som huset en rekke institusjoner. Arkitekt: Henry Bucher. Byggherre: Bergen Håndverks- og Industriforening. Institusjonene Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen Kommunale Billedgalleri, Bergen Kunstforening og Norges Fiskerimuseum flyttet inn. Mange utvidelsesforslag gjennom mange år, to store ombygginger: 1988-94 og 2014-17.
2. **Rasmus Meyers Samlinger**, ferdig 1924, kunstsamler-paleet. Oppført av Bergen kommune etter at Rasmus Meyers arvinger hadde donert hans store kunstsamling til Bergen by i 1916. Arkitekt: Ole Landmark. Oppført som en blanding av et samlerhjem og et kunstgalleri i en arkitektur som både viser innflytelse utenfra og fra eldre bergensk arkitektur. Oppussing 2012-13.
3. **Stenersen**, ferdig 1978, det senmodernistiske museumsbygget, bygget i rå betong og glass med store, åpne saler og overlys. Arkitekt: Sverre Lied. Mange år med utleie av 1. etasje pga. dårlig økonomi. Ombygging og oppussing t.o.m. 2018.
4. **Lysverket**, ferdig 1938, funkiskontorbygget som ble museum. Kontor- og ekspedisjonsbygg for Bergens Lysverker, arkitekter Arnesen & Darre Kaarbø. Åpnet som museum 2001 etter ombygging.

Biografi

Trond Indahl, f. 1953, magister i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo 1980, har arbeidet ved museer og med kulturminnevern. 1987-2020 konservator / førstekonservator / seniorkurator ved Vestlandske Kunstindustrimuseum, siden 2007 en del av Kode kunstmuseer og komponisthjem. Prosjektleder for museumsprosjektet Damsgård Hovedgård og kurator for en rekke utstillinger. Har skrevet bøker og artikler om norsk arkitekturhistorie og designhistorie.

Bergenskeramikk – eit fagmiljø blir til

Anne Britt Ylvisåker

På Stockholmsutstillinga i 1897 kjøpte direktør Johan Bøgh for første gong inn ein del samtidskeramikk til Vestlandske kunstindustrimuseum. Gjennom fleire lange, begeistra reisebrev attende til heimbyen skildra han den fantastiske nye keramikken som det mest nyskapande på heile mønstringa.

Men keramikinteresserte Bøgh fekk aldri sjølv oppleve eit keramikkmiljø i heimbyen sin. Først femti år seinare fann dei første verkstadskeramikarane vegen til Bergen, og innleia famlande det som i ettertid skal omtalast som bergenskeramikk.

Andre verdskrig er over, og fire unge menneske er på veg til København for å bli keramikarar. Akkurat slik kan sogar om Bergenskeramikken starte. Men korleis komme på å skulle leve som keramikarar når krig og attreising er bakteppet, og folk i heimbyen Bergen knapt anar kva keramikk er? Kvifor drog dei til København framfor å ta det forholdsvis nystarta studiet i keramikk på SHKS i Oslo? Og kva rom fekk eigentleg dei nyutdanna keramikarane å utfalde seg i då dei kom attende?

Møtet med verkelegheita skal bli tøft for dei alle fire, men medan det eine ekteparet blir løfta fram av det gryande fagmiljøet, blir det andre paret ståande utanfor. Kvifor?

Viktige aktørar i denne tidlege fasen er det heilt nyetablerte lokallaget av Foreningen Brukskunst i Bergen, utdanningsinstitusjonen Bergen Kunsthåndverksskole som endra karakter på denne tida, samt Vestlandske kunstindustrimuseum som fekk ny direktør. Men også kunsthandlarar, butikkar og små keramikkindustribedrifter hadde ein sentral finger med i spelet for kva som vart vurdert som bra keramikk.

Siste året har eg gått gjennom relevante arkiv, intervjuar sentrale aktørar, samt systematisert avisinnlegg relevante for prosjektet mitt. Ut frå funna vil eg presentere det vesle fagmiljøet som fann i byen på 1940- og 50-talet, og sjå på samspel og friksjonar mellom driftige enkeltpersonar og sentrale nettverk; mellom organisasjonar, institusjonar og små, men viktige motkulturar som til saman danna rammene for Bergenskeramikken i denne innleiande fasen.

Biografi

Førstekonservator Anne Britt Ylvisåker er cand. philol. i kunsthistorie frå 1987, og har arbeider på Kode med kunsthåndverk som spesialfelt frå 1996.

Th. Kittelsens Tirilil Tove

Sverre Følstad

Theodor Kittelsen (1857-1914) regnes som en av Norges mest kjente kunstnere, men er forbundet med en mager forskningstradisjon. Leif Østby har skrevet om serien på 1970-tallet og Signe Endresen i en hittil upublisert utstillingskatalog for Blaafarveværket (foreligger 05/2024). Et intervju med meg om serien finnes i *Aftenposten Historie* 02/2024.

Mye av Kittelsens arbeid foregikk i serier, som *Svartedauen* (1890-tallet) til egen diktning, eller særskilte billedserier som *Jomfruland* (1893) og *Tirilil Tove* (1900). Sistnevnte består av 12 bilder, med et fortellende innhold delvis hentet fra Andreas Fayes sagn om *Tirrelil Tove* og *Tyvenborg* og Johan Sebastian Welhavens dikt *Lokkende toner*. Disse litterære forleggene er innarbeidet i tradisjonen.

Dersom vi forutsetter at Kittelsen i hovedsak er en litterær kunstner, med et klart/uklart fortellende innhold i sine bilder, så gjenstår fortsatt en del elementer å forstå. Jeg er fortsatt ved begynnelsen, men så langt den eneste som har forsøkt å se på de deler som ikke knytter seg til kjente litterære forlegg (dokumentert hos Endresen).

Foreløpig har jeg interessert meg for forekomstene av myr i Kittelsens kunst, som i alle fall gjelder fire av bildene i denne serien: «Trollduglen baskes og slaaes derinde» og «Elgen kommer for tørsten at slukke», «Der ligger tjernet i Svartebudalen» og «Blege Taager Vandrer over Vandet». Myren har i alle fall tilbake til jernalderen hatt en mytologisk betydning som et ullent grenseland mellom den underjordiske og overjordiske verden. Med et slikt bakteppe fremstår enkelte av bildene som man generelt har karakterisert som *naturlyriske* som metafysiske erkjennelser som bringer flere aspekter enn «trolltradisjonen», som allerede i Kittelsens tid var en barnlig tilnærming til det overnaturlige. Enn videre er det et element av gjentakende motivbruk i Kittelsens kunstnerskap, som gjør at nøkkeroser vil forstås på samme måte som hans overforklarede motiver med «Nøkken» (mange gjentakelser). Videre vil nok en grundigere lesning av Welhaven kunne antyde flere elementer som Kittelsen anvendte i sin kunst, særlig det antydende narrativ.

Biografi

Født 1974. Kunsthistoriker MA ved UiO 2013. Autorisert konservator NMF 2021. Kurator ved Blaafarveværket. Har blant annet skrevet om Theodor Kittelsen for Gudrun Publishing (Art Souvenir Series), Robert Storm Petersen for *Kunstforum*, Henrik Finne og hans krets for *Kunst og kultur*, en rekke artikler om billedkultur i *Ny tid* og diverse bidrag til Blaafarveværkets kataloger.

Fornuft og følelse i Alexander Schultz` kunst

Målfrid Ravnåsen Vangen

Jeg jobber med et forskningsprosjekt som undersøker nærmere kunstnerskapet til den norsk-russiske kunstneren Alexander Schultz (1901-1981) med særlig vekt på hans forhold til og inspirasjon fra fransk modernisme. En del av arbeidet belyses i utstillingen *Røtter og vinger. Alexander Schultz og inspirasjonen fra fransk modernisme* på Telemark kunstmuseum 09.mars til 26. mai 2024. På konferansen ønsker jeg å presentere mitt pågående arbeid hvor jeg ser nærmere på malerier som Schultz malte de siste ti årene han levde, fra ca. 1973 til 1981.

Gjennom analyse diskuteres bakgrunnen for at formspråket i de sene maleriene er blitt så endret i forhold til tidligere verk. Snakker vi her om en bevisst frigjørelse fra «billedbyggeren», som har vært en vanlig karakteristikk av Schultz, særlig i tekster fra hans egen samtid? Eller kanskje det er en naturlig følge av å bli eldre. Det argumenteres for at det subjektive og følelsesmessige har fått en større rolle i Schultz` sene kunst, og at påvirkningen fra Thorvald Erichsen er særlig fremtredende i disse bildene. Private brev som Schultz skrev til sin venn, kunsthistoriker Johan Langaard i perioden 1975 til 1981, er viktig kilde. De gir et unikt bilde av kunstnerens refleksjoner om egen kunst og kunsten generelt.

Biografi

Målfrid Ravnåsen Vangen (f. 1975) er utdannet kunsthistoriker fra UiO med hovedfagsoppgaven «*Min brud og mitt hjerte! Henrik Sørensens forhold til Telemark og Telemark-tradisjonene i norsk kultur*» (2005). Hun har tidligere jobbet som museumspedagog ved Drammens Museum (2005-2015). Fra 2018 har Vangen vært ansatt ved Norsk Industriarbeidermuseum, først som museumspedagog ved avdeling Telemark kunstmuseum, og fra 2022 som forsker. Vangen er forfatter av boken *Innseilingen til de lykkelige øyer. Historien om kunstnerkolonien i Holmsbu 1910-61* (Skald Forlag 2018). Hun har vært prosjektleder for og medkurator av utstillingene *En verden av lys. Oluf Wold Torge, Thorvald Erichsen og Henrik Sørensen* (Telemark kunstmuseum 2020) og *Røtter og vinger. Alexander Schultz og inspirasjonen fra fransk modernisme* (Telemark kunstmuseum 09.03 – 26.05.2024). Vangen har skrevet «Alexander Schultz og inspirasjonen fra fransk modernisme» i utstillingskatalogen *Røtter og vinger* (Telemark kunstmuseum, NIA 2024). Utstillingen er en del av Vangens pågående forskningsarbeid på Alexander Schultz.

Bilder av Fritjof Nansens gluteus maximus og moderne norsk maskulinitet

Øystein Sjøstad

På tampen av 2023 kunne man lese følgende overskrift i tabloide *Daily Mail*: «The 2024 fitness trend for men will be gigantic BUTTS». Men store rumpe som «fitness»-trend for menn er ikke ny. I dette innlegget vil jeg påstå at en stor atletisk rumpe – mer bestemt Fritjof Nansens – kan ses på som et symbol på en norsk nasjonal maskulinitet. Dette kommer godt til syne i flere karikaturtegninger av Nansen. I tegningene til Fredrik Bødtker og Olaf Krohn har ingen større rumpe enn Nansen. Ingen hadde gått mer på ski enn ham, og fått såpass utviklet setemuskulatur. Stor rumpe er et symptom på at man har utøvd Norges nasjonalsport.

En nødvendig del av et nasjonalistisk statsmaskineri er å produsere det nasjonale subjektet. Det forbilledlige subjektet må inneha en viss type nasjonal psykologi og fysikk for å bli sett på som «ekte» av folket. Dette inkluderer både synlige og usynlige egenskaper og holdninger. En suksessfull norsk mannskropp er blond og blåøyd, høy og atletisk, fritenkende, eventyrlysten, naturelskende og fredssøkende. Den som mest av alt gestaltet denne moderne norske maskuliniteten var Nansen. Han var den perfekte *nordmann*. Det er denne Nansen vi møter i Erik Werenskiolds portrett av ham fra 1893.

At Nansen selv var opptatt og stolt av sin egen fysikk kommer til uttrykk i seks private «nudes» han tok av seg selv på sine eldre dager. Her er den atletiske kroppen motivet, og i et av fotoene ligger han som en mannlig Venus i dragestil-sengen sin. Han bretter frem kjønnet sitt til bildets intenderte kvinnelige betrakter (og sitt eget narsissistiske blikk); rumpa har ingen rolle å spille disse bildene.

I mitt innlegg ønsker jeg å diskutere hvordan Nansens kropp har blitt framstilt som prototypen på den norske moderne mannen i tegninger, maleri og fotografi.

Biografi

Professor i kunsthistorie, Universitetet i Oslo. Sjøstad har publisert en lang rekke bøker, artikler og katalogessays om norsk 1800-tallskunst. Han er særlig interessert i hvordan kunst fremstiller og bearbeider ideologi. Blant Sjøstads siste utgivelser er *Modernismens billedkunst i Norge. En feministisk aksjon* (2023) og *Bohemian Visual Culture in fin-de-siècle Norway. Scenes from Christian Krohg's Studio* som kommer i løpet av 2024. Sjøstad er også med-kurator for utstillingen «Christian Skredsvig: Mot det moderne» på Henie Onstad Kunstsenter høsten 2024.

Korrigerende Appendix, 1898

Bente Aass Solbakken

Lilla Hansen var en av de første kvinnelige arkitektene i Norge og det første kjente arbeidet hennes er Appendix, et feriehus ved Tyrifjorden tegnet i 1898. Hansen var nyutdannet på det tidspunktet, nylig hjemkommen etter studier blant annet ved akademiet i Brüssel hvor hun også assisterte hos Victor Horta.

Det har vært kjent siden 2015 at Hansen tegnet dette huset, men ikke før nokså nylig har flere aspekter kommet fram. Huset er godt bevart og vitner om et fullstendig gjennomtegnet interiør. I en stor feststue i første etasje er forbildene åpenbart interiører fra storgårdene på indre Østland, i sterk kontrast til interiørene i andre etasje som er utformet i gjennomført kontinental art nouveau. Huset er en manifestering av overraskende mange delvis motsetningsfylte aspekter ved datidens internasjonale og nasjonale arkitektoniske kultur. I denne presentasjonen vil jeg undersøke denne besynderlige stilforskjellen i etasjene i lys av samtidige diskusjoner i Norge om arts and crafts og jugendstil, særlig i forbindelse med Jens Thiis' innredning av Morris-rommet og Van der Velde-rommet i Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Jeg vil også diskutere hvilke andre visuelle kulturer dette interiøret inngår i gjennom Debora Silvermans tekster om art nouveau og kolonialisme. Gjennom å se på ulike elementer i *Appendix* håper jeg å både tilføre nye elementer og å korrigere vår forståelse av arkitektur i Norge rundt 1900.

Biografi

Seniorkurator ved Nasjonalmuseet, ph.d. fra UiO 2018.

Av nylige arbeider er utstillingen «Drager og laft» med tilhørende katalog (2024); «Trough time and place: Norwegian Norman» i *Nordic Design in Translation*, red. Ashby og Kallestrup (2023); red. *Huksendáidda: Arkitektur i Sápmi* (2022); og dessuten redaktør av *Kunst og Kultur* 2018-2022.

Farger som musikk. Else Christie Kielland og modernistisk musikk

Frida Forsgren

Ifølge forskeren Peter Vergo tok modernismens kunstnere det for gitt at man kunne oversette formspråket fra en kunstform til en annen. Som om det var den mest selvsagte ting i verden. Arkitektur var frosset musikk (Le Corbusier), musikk kunne reflekteres gjennom farger (Kandinsky), og bevegelser kunne uttrykkes gjennom ord på en side (Virginia Woolf). Denne tverrestetiske sammensmeltningen utgjør modernismens kjerne. De modernistiske kunstnerne befant seg i en virkelighet som ikke kunne reduseres til et medium eller en tilstand, men den måtte uttrykkes tverrmedialt og polyfonisk. På tross av dette er slike passasjer, gliper, overganger, oversettelser og sammenhenger mellom kunstartene relativt underbelyst i norsk modernismeforskning. Feltet er dels preget av maleriets hegemoniske posisjon, dels en etablert mesterfortellingen der mannlige, hvite kunstnere har dominert. I tillegg er feltet preget av relativt vanntette skott mellom kunstartene der de individuelle fagdisiplinene har blitt behandlet hver for seg.

Artikkelen *Farger som musikk* undersøker maleren Else Christie Kiellands forhold til modernistisk musikk. Hun hadde et tett forhold til musikerne Fartein Valen og David Monrad Johansen i mellomkrigstiden, og i arbeidene hennes fra 1930-tallet snakker hun om at formene og fargene danner «klanger» på lerretet. Artikkelen bygger på Else Christie Kiellands egne refleksjoner om forholdet mellom kunstartene, og forskningslitteratur om modernismens tverrestetiske natur. Artikkelen tar utgangspunkt i Else Christie Kiellands *Selvportrett* fra 1933 og portrettet av David Monrad Johansen fra 1934.

Biografi

Frida Forsgren er førsteamanuensis i kunsthistorie ved Institutt for Visuelle og Sceniske Fag ved Universitetet i Agder. Hun underviser kunsthistorie på Bachelor og Masternivå, samt et tverrfaglig emne i Beat Culture tilknyttet Wenneslandsamlingen. Hun har publisert innenfor feltene beatkultur, modernisme, feminisme og italiensk renessanse. Nylige publikasjoner: «Jack Kerouac's paintings: color, texture, movement», *Rethinking Kerouac: Afterlives, Continuities, Reappraisals*, edited by Tomasz Sawczuk and Erik Mortenson, Bloomsbury Academic 2024. «Den levende kroppen. Else Hagen og modernistisk dans», *Else Hagen - Mellom mennesker*, Orkana Forlag 2024. «Kuratoriske strategier i to norske kvinneutstillinger: «Eva Bull Holte & Marthe Elise Stramrud» og «Like Betzy», *Kunst og kultur*, ISSN: 0023-5415. 105 (1). s 10 - 21. doi:[10.18261/kk.105.1.2](https://doi.org/10.18261/kk.105.1.2). Kurator på utstillingene *Modernismens pionerer* og *KONKRET!* På Sørlandets kunstmuseum/ Kunstsilo 2020 og 2021.

Prosjekt Nordmandsdalen - skulpturer og materialer i bevegelse

Mathias Danbolt, Helene Engnes Birkeli og Tonje Haugland Sørensen

I 1764 etablerte den dansk-norske konge, Frederik V (1723-66) et stor skulpturprosjekt til slottshaven utenfor Fredensborg Slot, nord for København. Skulpturparken Nordmandsdalen (1764-84) skilte seg markant fra tidligere prosjekter i det dansk-norske monarki, for de sytti helfigurskulpturene ble oppførte i et stort amfi i parken fremstiller hverken allegoriske figurer eller mektige monarker, men derimot hverdagslige menn og kvinner fra den norske, samiske og færøyske allmue.

Hvorfor den eneveldige monark fikk hoffbilledhugger Johann Gottfried Grund til å skape disse sandstensskulpturene av bønder, fiskere, skogshuggere og andre vanlige borgere vites ikke med sikkerhet. Men forelegget for Grunds skulpturer kan føres tilbake til en serie dukker og figurer skapt av den Bergensbaserte treskjæreren Jørgen Christensen Garnaas (1723-1803/4?). Garnaas flyttet fra Hallingdal til Bergen en gang på 1740-tallet hvor han tok opp arbeid som postfører. Til tross for at han skal ha vært vanfør på hender og føtter, skapte han en serie dukker i tre av norske og samiske borgere kledd håndsydde drakter i stoff fra forskjellige landsdeler i Norge. En serie av Garnaas' dukker ble sendt til kongen i København, og fra og med 1764 mottok Garnaas et årlig beløp fra Frederik V for å utføre miniaturfignurer i elfenben og hvalrosstann av disse dukker av norske og samiske borgere, som dannet grunnlaget for Grunds skulpturer i helfigur. I 1777, startet Den Kongelige Porcelænsfabrik i København å produsere en serie polykrome porselensfigurer av figurene i Nordmandsdalen, og i 1782 sendte kong Christian VII 56 små figurer i gave til svenske Kong Gustav III. Produksjonen av porselensfigurer fortsatte frem til 1814, men ble tatt opp igjen rundt 1905 med større hvite bisquitfigurer.

Mathias Danbolt (Universitetet i København), Helene Engnes Birkeli (Universitetet i Bergen) og Tonje Haugland Sørensen (Universitetet i Bergen) samarbeider om Prosjekt Nordmandsdalen med mål om å finne ny perspektiver og innfallsvinkler på dette multimediale fenomenet i Dansk-Norsk kunsthistorie. I den sammenheng er det avtalt med Kode Kunstmuseum og Komponisthjem i Bergen om å lage en større utstilling om Nordmandsdalen, i tillegg til en akademisk publikasjon. I forbindelse med Norsk Kunsthistorisk Konferanse ønsker vi å presenterer Prosjekt Nordmandsdalen gjennom et panel med tre, individuelle presentasjoner som tar for seg nærlesninger av spesifikke temaer omkring Nordmandsdalen.

- Mathias Danbolt vil snakke om Nordmandsdalens resepsjonshistorie med særlig fokus på hvordan 1800-tallets skiftende kunstsyn har hatt det med å rammesecte forståelsen for 1700-tallets kunst. Dette har blant annet ført til at Nordmandsdalen har blitt tolket som et demokratisk prosjekt om folket, snarere enn et imperial prosjekt om og fra kongemakten.
- Helene Engnes Birkeli vil ha et særlig fokus på historien til porselensfigurene med et blikk for spørsmål om fargeteknikk og håndverk. Ut fra dette vil hun reflekterer over Nordmandsdalen og dens kobling til dansk-norsk bergverksindustri og særlig Blaafarvæverket på Modum.
- Tonje Haugland Sørensen vil ha fokus på Garnaas sine opprinnelige tredukker og se disse i forhold til tradisjoner om treskjæring og bygdekunst og ut fra dette reflekterer om spenningsforholdet mellom såkalt akademisk kunst og folkekunst.

Biografier

Mathias Danbolt er professor i kunsthistorie ved Københavns Universitet. Danbolt forsker i kontaktsonene mellom kunsthistorie og kolonihistorie i en nordisk kontekst, med spesielt fokus på erindringspolitikk, minnekultur og monumenter i offentlig rom. I de siste årene har Danbolt ledet flere større forskningsprosjekteter som har undersøkt kolonialismens ettervirkninger i kunst og kulturfeltet, heriblandt "The Art of Nordic Colonialism: Writing Transcultural Art Histories" (2019-2024) og *Moving Monuments: The Material Life of Sculpture from the Danish Colonial Era* (2022-25).

Helene Engnes Birkeli er postdoktor ved Universitetet i Bergen. Hun forsker på forholdene mellom landskap, kolonihistorie og ressursbruk i 1700 og 1800-tallets Norden. Som en del av NFR-prosjektet *TiO2 NorWhite: How Norway Made the World Whiter* (2023-2028) bidrar hun med prosjektet sitt om koboltutvinning ved Blaafarveværket og kunst(håndtverk), samt kuratering og medredigering av antologien *Deep White* (Brill, forventet utgivelse i 2025).

Tonje Haugland Sørensen er forsker i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen. Hun forsker på kunst, arkitektur og visuelle teknologier fra starten av det lange 1800-tallet og fram til i dag med et særlig fokus på Norge, Norden og Nord-Europa. Sørensen kombinerer tradisjonell kunsthistorie med nyere visuell kultur og digitale medier, med et særlig fokus på arkitektur, kunsthåndverk, miljøhumaniora og digital kultur. Hun er for tiden knyttet til NFR-prosjektet *TiO2 NorWhite: How Norway Made the World Whiter*.

Monument Provenience: Urnes Stave Church and its early 19th century rediscovery

Nick Walkley

In archaeology, the term 'provenience' is used to define the point at which an object was found, whereas in art history an object's 'provenance' refers to its itinerary and transfer of ownership. A brooch lost in the ground and rediscovered centuries later has a provenance beginning with the moment it was crafted, spanning across the provenience of its find point to its eventual display in the museum. But might similar concepts be applied to architecture, to buildings that have been neglected then rediscovered and revived as museums, to aid a critical understanding of the process of monumentalisation?

Before Urnes Stave Church became the monument it is today, it is widely acknowledged that J.C.Dahl's 1837 folio *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst* was the first to lift it to notability as part of a pioneering approach to the preservation of the Norwegian stave churches. Yet, it was Dahl's pupil Thomas Fearnley that appears to have first sketched Urnes in 1826, followed by his travel companion Mathias Eckhoff who wrote of his experience of visiting this then relatively obscure church in his diary. Dahl however leaves no record of the building from either of his Norwegian tours in 1826 or 1834, despite that he had stayed nearby at Ytre Kroken. Only with the drawings Dahl later sends pupil Franz Wilhelm Schiertz to record in 1836 does Urnes begin its journey to iconic reproductivity.

This paper, derived from the study of reproduced images of Urnes, will re-examine the circumstances surrounding the recording of the very first paintings and drawings made of the building in the early 19th century. By following the various actors through sketchbook and diary entries recovered from the archives, it will explore how Urnes Stave Church became a monument, and the circumstances in which it has its point of provenience.

Biography

Nick Walkley is an architectural historian and PhD fellow at the Oslo School of Architecture and Design, exploring interests in medieval architecture and its reception, digital humanities, monumentalisation and museology. His study, supervised by Professor Mari Lending, and co-supervised by Professor Albená Yaneva, takes the portal of the Urnes Stave Church as a starting point for exploring changing attitudes to reproductions through digital techniques. This research will form part of the OCCAS project *Provenance Projected: Architecture Past and Future in the Era of Circularity*. A research residency at Factum Foundation in Madrid has formed an ethnographic component studying the digitally enhanced techniques of contemporary facsimile production. Walkley graduated from Manchester School of Architecture in 2009, with his dissertation "Towards Digital Ornament" subsequently nominated by the school for the RIBA Presidents Medals. Following employment in UK architectural practice, he completed a master's degree at the Royal Academy of Music and worked as a professional musician in London before moving to Norway in 2016.

The image of the Virgin Helping Christ Carry the Cross: an overlooked motif

Raquel G. Wilner

Between approximately 1250-1450, a new visual tradition appears in Christian art. A new variation of the motif of Christ carrying the cross emerges where the Virgin is seen helping Christ. Previously, Christ was typically shown carrying the cross alone, and if not then Simone of Cyrene was helping him. From the mid-13th century onwards, particularly in France and the Low Countries, the Virgin now becomes the helper and touches one of the arms of the cross with her hands. Books of hours account for the vast majority of images demonstrating this motif, though it can also be found in small ivory panels depicting the Passion. The purpose of the motif is not known, though it is likely connected to Marian devotion and private prayer rituals, considering it primarily appears in objects used by private individuals. The exact cause of the motif's sudden appearance in the 13th century, as well as its unexpected departure in the 15th century, is not fully understood. There is no Biblical reference that accounts for the motif, and most literary texts that refer to the Virgin helping were published after the motif was already established. It is possible that the motif reflects a change in Marian devotion in medieval Europe at the time, and her appearance as a helper in religious art functioned to cement her role as co-redeemer of mankind and as an intercessor between humans and God. The sudden appearance and departure of these artworks showing the Virgin as helping Christ may be connected to a particular zeitgeist spanning 200 years. This PhD project investigates the possible origin of the motif, its function in religious practice, and discusses its relevance to Marian devotion and books of hours.

Biography

Raquel G. Wilner is an Art History PhD candidate at the University of Bergen, Norway. Her PhD concerns an image of the Virgin Helping Christ Carry the cross, a motif that only appeared during a 200-year period in medieval Europe. Her research is highly interdisciplinary, integrating knowledge from psychology, neuroscience and religious studies in her project. She has also published research on cognition and art, most notably how the psychological pattern-recognition system called pareidolia can cause people to see illusory patterns in ambiguous artworks. Wilner has extensive teaching experience in both art history and psychology at BA and MA levels, having taught topics such as perception, neuroarthistory, art and sexuality, and attention, among others. She has also worked on research projects involving gender and art, colour perception, and gaming psychology. Wilner is Spanish and English.

Stanges første middelalderkirke i stein

Kristian Reinfjord

Stange middelalderkirke ligger på Hedmarken ved Mjøsas østbreidd, omkring en mil sør for Hamar domkirke og Hamarkaupangen. Bestående av stilelementer fra både romansk- og gotisk tid ble Stange kirke tidligere tolket som en overgangsvariant mellom stilene og slik datert til tiden omkring 1250. Arkeologiske utgravninger under kirkens kor sommeren 1986 slo fast at det tidligere hadde stått én eller to tidligere kirker på stedet. Unikt i norsk sammenheng var funn av en eldre steinkirke under en stående middelalderkirke. Foredraget drøfter at stilblandingen heller skyldes gjenbruk av bygningsdeler i "Stange 2". Nybyggingen av kirken tolkes som et alternativ til en korutvidelse slik mange romanske steinkirker ble ombygget i 1200-tallets andre halvdel. Spor under den stående gotiske kirken, skriftlige kilder, men først og fremst bygningens stilelementer og murverk forteller om hvordan Stanges romanske steinkirke kan ha sett ut. Gjennom nye fortolkningsmodeller og kildetilfang gis en nytolkning av bygningens utvikling med forslag til Stanges første middelalderkirke i steins utseende. Som hovedkirkested i Hedmarkens kirketopografi settes kirken i sammenheng med bygningsmiljø tilknyttet Hamarbispes på Domkirkeodden, men også øvrige hovedkirker fra romansk tid. Komparative analyser av råstoffbruk, teknologi og stilelementer i Østlandets steinbygninger legges til grunn for hvordan Stange kirke ble bygget og utviklet i middelalderen. Var Stanges første steinkirke en av østlandsbasilikaene?

Biografi

Kristian Reinfjord (f. 1980) er bygningsarkeolog/arkitekturhistoriker fra Universitetet i Bergen med avhandlingen *Stone Building. Organization and Development of Construction Technology in Eastern Norway c. 1130 – 1537*. Han har lang erfaring fra kulturminnevernet og museumsvesenet, sist som seksjonsleder for kulturhistorie og førstekonservator NMF ved Anno Domkirkeodden. Reinfjord er ansatt som seniorrådgiver hos Riksantikvaren med ansvar for fagutvikling på stavkirke- og middelalderfeltet.

Gotisk modernitet i norsk kunsthistorie 1880 - 1925

Vibeke Waallann Hansen

Ulike forestillinger om «det gotiske» fikk en transformerende kraft og kom til å prege europeisk kunst og kultur gjennom hele 1800-tallet. Det handlet ikke bare om å gjenoppdage arkitektoniske og kunstneriske stiler fra middelalderen og å bevare disse – *Gothic Survival* –, men også om å fylle begrepet gotisk med nytt innhold – *Gothic Revival*, med det resultat at ulike forestillinger om det gotiske har etterlatt et varig preg på den moderne estetikken, både innen billedkunst, film og litteratur.

Gotikkens «tilbakekomst» kan sies å være et av de mest åpenbare eksemplene i europeisk kunsthistorien på hvordan tradisjon og historie kan virke som en katalysator for fornyelse og innovasjon.

Med utgangspunkt i min pågående deltakelse i forsknings- og utstillingsprosjektet *Gothic Modern* vil jeg i dette innlegget presentere og drøfte på hvilke måter forestillinger om *det gotiske* kan sies å ha satt preg på norske kunstnere og kunsthistorieskrivingen i perioden 1880 til 1925. Det vil si modernismens fortolkninger av det gotiske. I tysk kunsthistorie er det særlig kunsthistorikeren Wilhelm Worringer som knyttes til teorien om at det gotiske var et typisk kjennetegn ved Germansk kunst. Hans bok *Formprobleme der Gotik* (1911) ble et viktig teoretisk referanseverk for blant annet tyske ekspresjonistiske kunstnere. For Worringer var gotikk noe mer enn en sen-middelaldersk stil. Han mente å finne «en latent gotikk» i de germanske stammenes kunst til nær sagt alle tider, og hevdet at dette fortsatt satt preg på kunsten i hans egen tid. Det gotiske/germanske mente han var blitt overskygget og urettmessig nedvurdert av klassisismen, og han var en vesentlig bidragsyter i periodens oppvurdering av middelalderkunst og gotikk.

I hvilken grad preget slike tanker og idealer norsk kunsthistorie i de første tiår av 1900? Hvilken betydning hadde «gjenoppdagelsen» av gotikken og det gotiske for kunstneres valg av kunsthistoriske forbilder/idealiser, tematikker og valg av stil? Hvilke forbindelseslinjer finner vi mellom nordeuropeisk middelalder/tidlig renessanse og norsk kunst omkring århundreskifte. Hvordan «oppdaget» kunstnerne gotikk og middelalderkunst, og hvordan kan det sies å ha preget utformingen av både norsk kunst og norsk kunsthistorieskriving i perioden 1880 til 1925?

Biografi:

Vibeke Waallann Hansen (f. 1970). Kunsthistoriker (UIO, 2000). Kurator i Nasjonalmuseet fra 2006, moderne og samtidskunst, laget blant annet utstillingene *Løvaas og Wagle* (2008) og *Ludvig Eikaas* (2010). Siden 2010 kurator for eldre og moderne kunst i samme museum. Europeisk kunst fra 1850 til 1950 som spesial, hovedvekt på nordisk kunst. Deltok nylig i forskningsprosjektet *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century* (Stockholm, 2022). Utvalgte utstillinger og forskning: *Christian Krohg. Bilder som griper* (2012), *Det magiske nord. Finsk og norsk kunst omkring 1900* (2015), *Japanaomania i Norden* (2016), *Female Artists in the Nordic Countries. Training and Professionalization* (2016) og *Harriet Backer. Hvert atom er farge* (2023). Arbeider for tiden med den kommende utstillingen *Gothic Modern* (Nasjonalmuseet 2025).

Edvard Munch og krystallisasjon som kunstpraksis

Trine Otte Bak Nielsen

Edvard Munch var opptatt av livssykluser. Gjennom hele hans kunstnerskap finner vi mennesker begravd i jorda, som brytes ned og gir næring til ny vekst og nytt liv. Teorier omkring "krystallisasjon" opptok ham også, der liv ble antatt å kunne bli dannet og utviklet fra død materie. Den mest klassiske forestillingen, var at liv ble skapt av stein, eller som Munch selv skrev det: "selv i den haarde sten brænder livets ild".

Krystallisasjonsteorier tar for seg overgangen fra død til levende materie, og motsatt, fra levende til død materie. Disse betraktningene passet dermed godt overens med holistiske teorier i Munchs samtid, der alt i universet ble oppfattet å henge sammen. Allerede i 1892 forklarer Munch naturen som én evigvarende materie: «Intet forgår – man har intet eksempel derpå i naturen – Legemet som dør – forsvinder ikke – stoffene går fra hverandre – omsættes».

Krystallasjons-teorier berørte mange fagfelt, fra litteratur og arkitektur, til filosofi og naturvitenskap rundt forrige århundre. Denne tverrfaglige interessen finner vi igjen i Munchs kunstnerskap, noe jeg ønsker å legge frem gjennom en rekke funn som kan belyse hvordan teorier omkring krystallisasjon kan ha spilt en sentral rolle for Edvard Munchs kunstpraksis.

Biografi

Trine Otte Bak Nielsen har en Cand. Philol. i kunsthistorie fra Universitetet i Oslo. Hun har vært ansatt ved Munchmuseet siden 2014, der hun har vært kurator for utstillinger som *Jordsvingninger* (2024), *Goya og Munch. Moderne profetier* (2023), *Uendelig* (2021), *Monumental* (2021), *Måneoppgang*. Marlene Dumas & Edvard Munch (2018) og *Vigeland+Munch*. Bak mytene (2015).

Hektografi som kunstnerisk uttrykk: Edvard Munchs ukjente grafikk

Signe Endresen

En lite kjent side ved Edvard Munchs (1863-1944) kunstnerskap er hans hektografiske trykk. Hektografi er i dag en nesten glemt trykkemetode som ble oppfunnet i 1878, primært for mangfoldiggjøring av tekst og dokumenter. I tiårene rundt 1900 var det en enorm utvikling av teknologien rundt mangfoldiggjøring av dokumenter. En viktig oppfinnelse var kopipapiret i 1801, men denne muliggjorde kun en håndfull kopier av gangen. Hektografi gjorde det mulig å kopiere opptil hundre eksemplarer av et dokument (hekto = hundre). Hektografier ble etter hvert erstattet av stensil-maskinen, og deretter kopimaskinen.

Munch jobbet med hektografier i en periode på nesten 30 år, 1905-1934. Han laget rundt 100 motiver, hvorav flere ikke kan gjenfinnes i resten av hans kunstnerskap. Munchmuseet har i sin samling 506 hektografiske trykk. Hvorfor var Munch interessert i denne teknikken? Hektografier er svært lysfølsomme. Det eksisterer derfor i dag lite sammenlikningsmateriale fra andre samtidige kunstnere. Men Emil Nolde, Max Pechstein og russiske avantgardekunstnere som Olga Rozanova og Nikolai Kul'bin jobbet også med hektografier. Hvordan skiller Munchs hektografier seg fra samtidige kunstneres hektografier? I dette paperet skal jeg diskutere hva som kan ha medvirket til at Munch interesserte seg for denne trykketeknikken. Jeg skal også analysere hva hans eksperimentering og nyvinninger med teknikken tilfører motivene.

Biografi

Signe Endresen (f. 1972) er Førstekonservator på Munchmuseet. Hun har en doktorgrad i kunsthistorie (PhD) fra Universitetet i Oslo 2015. Avhandlingen var en nærlesning av Edvard Munchs billedserie *Det grønne værelset* (1907). Ved Munchmuseet jobber Endresen med skiftende utstillinger og forvaltning av samlingen på papir (grafikk, tegninger, foto, osv). Hun har tidligere arbeidet som kurator på Lillehammer Kunstmuseum, samt undervist på Universitetet i Oslo og Universitetet i Trondheim.

Vilje til Sårbarhet: Hvorfor mente Edvard Munch at fernisering var 'en form for vandalisme'?

Eva Storevik Tveit og Sivert E. Iglebæk Thue

Overflaten i Munchs malerier har blitt karakterisert som uferdig, tørr, fuktskadet, ripet i med palettkniv, og utsatt for «hestekur». For å bevare den skjøre og eksperimentelle overflaten har Munchs malerier i en del tilfeller blitt fernissert. Likevel finnes det ingen kjente eksempler på at kunstneren valgte å fernissere sine bilder frivillig. Munchs egne utsagn viser at han nærmest betraktet fernisering som en form for vandalisme.

Det finnes mange grunner til at Munch var kritisk til fernisering. Slik tok han avstand fra tradisjonen og salongmaleriet og knyttet seg tettere til moderne estetikk og kunstnergrupper. I tillegg til slike posisjoneringsstrategier finnes det imidlertid andre perspektiver som bør undersøkes nærmere.

Med utgangspunktet i konserveringsprosjektet «Vampyr», der ferniss på en 1893-versjon av maleriet ble fjernet, undersøkes de konkrete effektene av hva fernisering kan gjøre med et kjent Munch-maleri. I tillegg til store forskjeller i både dybdevirkning og farge reiser behandlingen spørsmålet om «En vilje til sårbarhet». Kanskje henger malerier med forgjengelighetstematikk, der både kjærlighet, sykdom og død skildres, nærmere sammen med nettopp en slik «villet sårbarhet». Et slikt perspektiv er ikke bare viktig i forhold til når og hvordan man behandler skader som konservator. Det knytter også forholdet mellom teknisk utførelse og ikonografisk tolkning nærmere sammen.

Malerier som *Døden og Livet* (1893-1894) og *Stanislaw Przybyszewski* (1894), blir ofte beskrevet som sterkt skadet. Enkelte har hevdet, med utgangspunkt i Rolf Stenersens biografi, at Munch utsatte sine malerier for en «Hestekur». Et slikt begrep finnes ikke i Munchs egne tekster. Kanskje skyldes dette at Stenersen ikke helt forstod Munchs ironi? Bildene skulle aldri kureres – tvert imot. Perspektivet «Vilje til sårbarhet» kan både forklare Munchs store motvilje mot ferniss, gi en mer presis forståelse av overflatens betydning i Munchs malerier, forklare hvorfor ordet «Hestekur» ikke dukker opp i Munchs egne tekster og utfordre skadebegrepet i konserveringspraksis. Vi håper dette prosjektet også vil åpne opp for flere tverrfaglige bidrag i skjæringspunktet mellom konservering og kunsthistorie.

Biografier

Eva Storevik Tveit er senior malerikonservator på MUNCH som fagansvarlig. Hun har en mastergrad fra universitetet i Oslo som blant annet omhandler MUNCHs Auladekorasjoner og porøse malingsstrukturer. Hun er for tiden særlig interessert i å øke synligheten og forståelsen av konservering internt i museer og samlinger og i samfunnet generelt. Det inkluderer formidling til publikum utenfor konserveringsfaget og også utenfor museumsverden. Hennes tidligere forskning har i all hovedsak omhandlet Edvard Munchs kunst og er publisert i en rekke journaler og bøker.

Sivert E. Iglebæk Thue er kunsthistoriker med en MA-grad fra Universitetet i Oslo. Han har vært ansatt ved Munchmuseet siden 2006 og har hatt forskjellige roller innen digital formidling. Han har også bidratt i Seksjon for grafikk og tegninger. Thue har deltatt i flere forsknings- og digitaliseringsprosjekter relatert til museets samling. For tiden innehar Thue en stilling i Seksjon for innovasjon og forskning ved MUNCH, hvor hans ansvarsområder inkluderer samlingsforvaltning og forskningsprosjekter knyttet til museets Munch-samling.

