

**Fra romantiserende nyklassisisme til konstruktiv naturalisme.  
En studie av Henrik Finne og hans krets 1919-34.**

Av Sverre Følstad

Veileder: Erik Mørstad

Masteroppgave i Kunsthistorie  
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk  
Det humanistiske fakultet  
UNIVERSITETET I OSLO  
Vår 2013

## **Sammendrag**

Denne masteroppgaven handler om kunstneren Henrik Finne og hans krets i perioden 1919-34. Gjennom delvis felles utdanning, noen fellesutstillinger og en samtidig resepsjon som definerte disse malerne som en enhet, som i tillegg til Finne talte Sigurd Danifer, Ridley Borchgrevink, Bernt Clüver, Otto Sverdrup, Trygve Torkildsen, Rolf Rude, Leon Aurdal og Per Lund, var eksponenter for 1920-tallets nyklassisisme og utviklet senere en stil som kan kategoriseres som klassisk i seg selv – ikke som stil, men holdning. Kunsthistorikeren Johan H. Langaard karakteriserte Finne-kretsen i 1940 som en av tre grunnleggende bidrag til norsk kunsts uavhengighet fra internasjonale utdanningstilbud.

Oppgaven er disponert kronologisk, ved at vi følger kretsens bestrebelser gjennom et tidsrom avgrenset til 1919-34 og ser på hvilke holdninger disse ble møtt med, og hvilken kontekst det kan være naturlig å forstå kretsens maleriske produksjon innenfor.

## Takk

En slik avhandling har vist seg å være et gedigent samarbeidsprosjekt. Jeg må først og fremst fremheve Ph.D. Øystein Sjøstad, som ved siden av sitt eget forskningsprosjekt på Christian Krohgs naturalisme, har ytt meg uvurderlig bistand i underveis. Med instituttets oppnevnte veileder, førsteamanuensis Erik Mørstad, har jeg hatt et hyggelig forhold og mottatt nyttige innspill. Takk!

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design har gjort anstrengelser for at jeg skulle få se flest mulig av de aktuelle verkene for en slik avhandling. Museets seniorkurator Frode Ernst Haverkamp takkes spesielt for sin oppmuntrende interesse for denne avhandlingen og alltid forbilledlige vennlighet. Konservator Lars Toft-Eriksen og Dag-Erik Simonsen gjorde Stenersenmuseets betydelige samling av disse kunstnerne tilgjengelig i en mikroutstilling som gav meg muligheter til å se en rekke malerier samlet.

Jeg vil også få takke direktør Lisbeth Dahl Lundgren i Kunstnerforbundet, som gjorde Kunstnerforbundets arkiver tilgjengelige for meg, samt hyggelige medarbeidere i Nasjonalbiblioteket og Nasjonalmuseets Bibliotek og Dokumentasjonsarkiv.

Ragnhild Näumann, som har katalogisert Henrik Finnes grafikk, viste generøsitet ved å gjøre alt sitt materiale tilgjengelig for meg.

Jeg vil også få takke kunstnerne familier som åpent har tatt meg imot, og da særlig Tone Sverdrup, som ivaretar en betydelig samling av sin fars kunst og som ved store anstrengelser ble gjort tilgjengelig for mine undersøkelser. For sitt personlige engasjement vil jeg gjerne takke Ole Wilhelm Klüwer.

Det gjør vondt at denne oppgaven aldri kom jusprofessor Viggo Hagstrøm (1954-2013) i hende. Med sin brede og dype forstand på norsk modernistisk kunst ville han vært en kritisk, men velvillig leser.

Det er allikevel en person som må takkes helt spesielt, nemlig dr.philos Marit Ingeborg Lange. Hun har ikke bare lest, kommentert og diskutert teksten ned i de aller minste detaljer – og stilt sin tid, viten og arbeidskraft til disposisjon, men også av nysgjerrighet stilt de spørsmål som har brakt meg videre. Jeg er stolt over foreløpig å være den siste elev i din store rekke, Marit!

En takk også til min kone Ingjerd, som nå gjennom flere år har båret så mange av hjemmets byrder. Og så mine barn Rut og Tryggve fordi de er akkurat som de er!

*Sverre Følstad*

# Innholdsfortegnelse

## I INNLEDNING

1.1	Problemstillinger og tematikk .....	6
1.1.1	Behandling i kunsthistoriske oversiktsverker .....	6
1.1.2	Materiale og kilder .....	7
1.1.3	Metode, utvalgsprinsipper og disposisjon .....	9
1.2	En løselig ansamling jevnaldrende malere? .....	10
1.3	Kronologi over utdanning og utstillingdebut .....	17

## II OPPTAKTEN

2.1	«Det var om å gjøre å komme seg av gårde» .....	19
2.1.2	Hvem var André Lhote og hvordan artet hans undervisning seg? .....	22
2.1.3	Akademiene hos Pedro Araujo, Othon Friesz og Raoul Dufy .....	24
2.1.4	Hva var det som skjedde i Frankrike i disse årene? .....	26

## III INNOVASJONEN

3.1	«For Guds skyld, vær paa vakt mot geniet!» .....	27
3.1.1	Henrik Finne på Blomvist 1924 – begavet med utholdenhet .....	27
3.1.2	Ridley Borchgrevinks 1920-tall – kjenner intet til den lette lek på overflaten .....	29
3.1.3	Bernt Clüver i Kunstnerforbundet 1924 – selvstendighet og djervhet .....	30
3.1.4	Per Lund og Rolf Rude i Kunstnerforbundet 1923 – et mørke-kammer? .....	32
3.1.5	Leon Aurdal – med påsmurt patina? .....	33
3.1.6	Sigurd Danifer – utslitte kunstdogmer på Blomqvist 1924? .....	34
3.1.7	Trygve Torkildsen – en ubetinget sjelden malerbegavelse? .....	36
3.1.8	Otto Sverdrups 1920-tallsmalerier – personlighet nok til å underbygge talentet? .....	37
3.2	Nyklassisistiske tendenser .....	39
3.2.1	Nyklassisisme .....	39
3.3	Den første store fellesmønstringen: <i>9 unge malere</i> i Kunstnerforbundet 1928 .....	43

## IV KUNSTHISTORISK ORIENTERING

4.1	Noen sideblikk og et knippe representative .....	48
4.1.1	Henrik Finne: <i>Akt</i> , 1922 og <i>Ryggvendt akt</i> , 1923 .....	48
4.1.2	Ridley Borchgrevink: <i>Ved kilden</i> , 1925 .....	50
4.1.3	Per Lund: <i>Interiører</i> .....	52
4.1.4	Trygve Torkildsen: <i>Landskap</i> .....	53
4.1.5	Sigurd Danifer: <i>Fra Briskeby</i> , 1929 .....	53

4.1.6	Leon Aurdal: <i>Kvinneportrett</i> , 1925 .....	55
4.1.7	Henrik Finne: Vestlandske landskap .....	57
4.1.8	Bernt Clüver: Selvportretter .....	58
4.1.9	Otto Sverdrup: Badescener .....	59
4.1.10	Rolf Rude: <i>Fransk vindu</i> , 1933 .....	59

## V KULMINASJONEN

5.1	Den andre store fellesmønstringen: Kunstnernes Hus 1934 .....	61
5.1.1	Ni er blitt til seks .....	61
5.1.2	Sverdrup .....	63
5.1.3	Clüver .....	63
5.1.4	Danifer .....	65
5.1.5	Finne .....	67
5.1.6	Torkildsen .....	70
5.1.7	Rude .....	71
5.1.8	Pola Gauguins oppsummering .....	72

## VI FORSTÅElsen

6.1	«Den som ikke mestrer det lille, skal aldri bli herre over det store» – et omriss av Henrik Finnes kunstforståelse .....	73
6.1.1	Henrik Finnes kunstforståelse I: Kultivering av talent – håndverket .....	73
6.1.2	Henrik Finnes kunstforståelse II: Den individuelle disiplin – kunsten .....	74
6.1.3	Henrik Finnes kunstforståelse III: Misbruket – biærender og propaganda .....	75
6.2	Men hvordan skal vi egentlig forstå begrepet klassisisme? .....	78
6.2.1	Paul Cézanne – nøkkelleddet .....	78
6.2.2	«Møtet mellom det nye og den gode tradisjon» .....	80
6.3	Avslutning .....	82

## VII TILLEGG

7.1	Bibliografi .....	83
7.1.1	Litteratur .....	83
7.1.2	Artikler fra dagspresse og øvrig media .....	87
7.1.3	Arkivmateriale .....	89
7.2	Illustrasjoner .....	90

## 1.1 Problemstillinger og tematikk

Hva vi her skal beskjefte oss med er en krets malere som manifesterte seg på to gruppeutstillinger, i Kunstnerforbundet 1928, der Henrik Finne, Rolf Rude, Sigurd Danifer, Bernt Clüver, Trygve Torkildsen, Otto Sverdrup, Ridley Borchgrevink, Per Lund og Leon Aurdal ble utstilt i fellesskap, og i Kunstnernes Hus 1934, der de seks førstnevnte kunstnere deltok. Denne oppgaven vil konsentrere seg om tiden forut for og omkring disse to gruppeutstillingene, der sistnevnte også representerer en avrunding.

Disse malerne definerte seg som en gruppe unge malere som «søkte tilbake til urkildene, til det fastsatte og sikre, til studiet av maleriets elementer, til det rent håndverksmessige og konstruktive».<sup>1</sup> Hva betød dette i 1920- og 30-årene? Hvilken kunst gav det seg utslag i og hvordan ble denne mottatt i samtiden? Står vi her overfor en egentlig gruppering av malere med den samme profil eller er det en historisk konstruksjon? Forutsatt at «urkildene» er utgangspunktet – hva skjer når man endelig har funnet dithen?

Programerklæringen, som ble publisert i *Kunst og Kultur* 1934, avviste de mange «ismer og systemer» som var aktuelle i tiden etter den første verdenskrig. Men er det riktig at gruppen ikke var en del av nettopp disse internasjonale «ismer og systemer» som rådet i tiden? Representerer denne kretsen et særegent bidrag til en norsk kunsthistorie?

### 1.1.1 Behandling i kunsthistoriske oversiktsverker

Da Leif Østby (1906-1988) publiserte sin studie over norsk kunst i de siste 20 år, *Ung norsk malerkunst* i 1947, var det første kapitlet ledsaget av en gjengivelse av Henrik Finnes *Akt* fra 1930. Fremover i boken møter vi bilder av Danifer, Sverdrup, Rude, Clüver, Borchgrevink og andre beslektede malere, som med Østbys ord lot sine bilder «svinge mellom det idylliske og det dystert romantiske, det kaprisiøse og lett høytidelige».<sup>2</sup> Idet Reidar Revold noen år senere skrev *Norges billedkunst*, bind 2, opptrer en adskillelse i behandlingen som har noe for seg. Under tittelsiden ser vi at begrepet mellomkrigsungdom benyttes på to separate hovedkapitler. Ett for «tradisjonen» og ett for «nytt maleri».<sup>3</sup> En faktor som kan ha bidratt til en slik historisitet overfor en nær fortid kan være det endrede uttrykk disse malerne i 1950-årenes kunst nærmest ble forbundet med. Da den samme perioden ble presentert som en del av den syv bind sterke *Norges kunsthistorie* (utgitt 1981-83) under redaksjon av Knut Berg, skrev

---

<sup>1</sup> Henrik Finne og Rolf Rude. «Seks unge norske malere», i *Kunst og Kultur*, 21. årg., (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1934), 178.

<sup>2</sup> Leif Østby. *Ung norsk malerkunst*, (Oslo: Mittet & Co. A/S, 1947), 22.

<sup>3</sup> Reidar Revold. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre. Annet bind*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1953).

Trygve Nergaard kapitlet «Maleriet i mellomkrigstiden».<sup>4</sup> Den tekstmengde viet de kunstnere vi her skal konsentrere oss om er da betraktelig redusert. Nergaard skrev at det «går et ganske påfallende skille mellom kunstnerne født like før og etter 1900. Det var ikke mange år som skilte de yngre, som utgjorde den første Revold-generasjonen fra Akademiet, og de litt eldre som ble avgjørende preget av Paris-skolene».<sup>5</sup> Nergaard forholder seg altså til det samme skillet som Revold gjorde og poengterer motsetningenes avslutning til å ligge i «slutten av 30-årene, da flere av de eldre nærmet seg hovedstrømningens idealer ...».<sup>6</sup> Min hensikt ved denne avhandlingen er å kartlegge denne gruppens virksomhet og sette den i relasjon til samtidens kunstretninger som et gyldig alternativ til «hovedstrømningens idealer».

### 1.1.2 Materiale og kilder

Det eksisterer ingen monografier eller akademiske avhandlinger om noen av medlemmene i denne gruppen, med unntak av en liten bok om Leon Aurdal, skrevet av Gunnar Janson og utgitt i serien *Ung norsk kunst*.

Min avhandling baserer seg i hovedsak på primærkilder, der de utstilte maleriene tillegges størst vekt, som i sammenheng med samtidige intervjuer i dagspressen og egenhendige teoretiske skrifter gir forståelse av gruppens samlede manifestasjon. En rekke sentrale malerier befinner seg i offentlige samlinger, men det har vært nødvendig å supplere med å knytte kontakt med en rekke private samlinger.

Noe arkivmateriale finnes også i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Både i arkivet av presseklipp og i «kunstnermappene», som inneholder dokumentarisk materiale, samt et (tilfeldig) utvalg fotograferte malerier og utklipp fra tidsskrifter og auksjonskataloger der kunstnerne er omtalt. Ved Nasjonalbiblioteket har samlingen av norske dagsaviser vært en viktig kilde. Det samme gjelder Kunstnerforbundets arkiver, som er deponert i Nasjonalbiblioteket og har vært tilgjengelig på Spesiallesesalen etter avtale med Kunstnerforbundet.

Fagtidsskriftet *Kunst og Kultur* ble startet av Haakon Schetelig og Harry Fett i 1910. En rekke artikler om tidens unge kunst kom på trykk i årene som fulgte. De gir et godt bilde av tidens vurderinger av de mest aktuelle kunstretninger. Vi står overfor kunstnere som var relativt kjent i sin samtid, der en rekke artikler i *Kunst og Kultur* var viet dem.

---

<sup>4</sup> Trygve Nergaard. «Mellomkrigstiden», i Knut Berg (red.). *Norges kunsthistorie. Bind 6. Mellomkrigstid*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983), 112-259.

<sup>5</sup> Ibid, 188.

<sup>6</sup> Ibid.

Viktig er Rolf Rudes og Henrik Finnes fellesartikkel «Seks unge norske malere», som ble skrevet i forbindelse med utstillingen i Kunstnernes Hus i 1934. Denne behandler jeg som en primærkilde. Det samme gjelder Pola Gauguins artikkel om Bernt Clüver (1941), Henrik Sørensens artikkel om Leon Aurdal (1941), Tor Refsums artikkel om Leon Aurdal (1951), Rolf Rudes artikkel om Sigurd Danifer (1954), samt Tor Refsums artikler «Moderne fransk malerkunst», «Corot og kubisme» og «Paris i 1920-årene». I tillegg er Gunnar Jansons nevnte bok om Leon Aurdal i serien benyttet. Dette er tekster frembrakt av øyenvitner eller direkte involverte i miljøet. Artikler fremkommet i fagtidsskrifter som omhandler kunstnernes virksomhet etter ca. 1940 er derimot i mindre grad vektlagt.

Fra *Kunst og Kultur* har jeg også hatt nytte av Svein Thoruds artikkel «Lhote-akademiet. Trygve Torkildsens notatbok» (1980). Samme forfatter står også bak artikkelen «Det klassiske land» i *Tor Refsum* (2009) og «Kunstskoler» i utstillingskatalogen *Utopi og nostalgi. Norsk maleri på 1920-tallet* (2005). Sistnevnte katalog representerer samtidig det hittil siste faglige blikk på denne perioden, der også Steinar Gjessing, Øivind Storm Bjerke og Sven Olav Hoff har skrevet kortere artikler som kaster lys over periodens kunst.

Dessuten har jeg også hatt stor nytte av foreliggende oversiktsartikler i *Norsk Kunstnerleksikon*, *Store Norske Leksikon*, *Norsk Biografisk Leksikon*, samt de forskjellige oversiktsverker om norsk kunsthistorie.

I tillegg vil en rekke internasjonale teoretiske tekster underbygge påstanden om at det innenfor modernismen finnes et sentralt historiserende fenomen som særlig kom til uttrykk i de første årene etter den første verdenskrigen. Dette er gjerne artikler fremkommet både av sentrale og mer perifere skribenter innenfor kunstfeltet, hvis publisering kan ha skjedd i mindre tilgjengelige fora. Her har antologier vært uunnværlige.

I denne sammenheng er særlig André Lhote (1885-1962), der blant andre Finne, Clüver, Torkildsen, Danifer, Borchgrevink, Aurdal, Sverdrup (men ikke Rude og Lund) mottok undervisning for kortere eller lengre tid, et sentralt holdepunkt. Lhote stod bak en rekke teoretiske skrifter, som er gjennomgått og presentert i magistergradsavhandlingen *Det gode maleri. André Lhotes tanker om malerkunsten* av Inger Johanne Galtung Døsvig (1982). Denne avhandlingen gir en omfattende presentasjon av det teoretisk-praktiske grunnlaget flesteparten av gruppen tilegnet seg. Av hans både omfattende og tidsmessig utstrakte forfatterskap er bare en liten del oversatt til engelsk. Hans lærebøker om henholdsvis landskapsmaleri fra 1939 og figurmaleri fra 1950 har jeg lest i Walter John Strachans oversettelser til engelsk, publisert av A. Zwemmer i 1950-årene.



For å sette gruppens virksomhet inn i en internasjonal kontekst, har jeg i særlig grad støttet meg på Christopher Greens *Cubism and its Enemies* (1987), som med stor detaljpresisjon redegjør for de mangeartede impulser disse kunstnerne fikk gjennom sine franske læreår. Samme forfatter står også bak en rekke andre utgivelser som poengterer modernismens mange ulike uttrykk, deriblant de klassiserende holdningene.

### **1.1.3 Metode, utvalgsprinsipper og disposisjon**

Deler av denne avhandlingen kan gjerne leses som en resepsjonshistorisk analyse, hvilket har vært mitt primærgrunnlag for å drive en fortelling fremover og forstå den underveis. Det enkelte kunstnerskap vies en forholdsmessig mindre oppmerksomhet. All den tid vi står ovenfor malere som i løpet av et nokså avgrenset tidsrom gjennomgikk radikale endringer i sitt uttrykk, kan denne lemfeldige omgang med detaljer for leseren oppleves frustrerende. Mitt hovedanliggende har derimot vært å poengtere en kjerne som jeg mener både samler disse kunstnerne og synes uforandret gjennom denne perioden. Bildene er behandlet som ikonografiske analyser.

Det har vært nødvendig å konsentrere interessen omkring et fåtall utstillinger. Utvalget av disse er gjort med hensyn til å velge representative presentasjoner, med en viss spredning i tid. Kapitlene 1.2 og 1.3 vil diskutere selve gruppespørsmålet, samt gi en oversikt over biografiske data. Kapittel 2 vil presentere den undervisningshorisont syv av disse ni møtte i Frankrike, samt gi et omriss av utviklingen innenfor fransk kunst etter den første verdenskrig. Kapitlene 3.1.1 – 3.1.8 er konsentrert omkring diverse utstillinger avholdt tidlig i kunstnerskapene.<sup>7</sup> I forbindelse med den første store fellesutstillingen har jeg i kapittel 3.3 valgt, med støtte i datidens resepsjon, å avholde meg fra grundigere å gå inn på de utstilte verkene av kunstnerne. Dette vil kapitlet 4 forhåpentligvis balansere, der jeg gjennom et utvalg malerier av alle disse kunstnerne forsøksvis skal skape et generelt bilde. Den siste – og største – fellesutstillingen, der riktignok bare seks av kunstnerne deltok, vies størst interesse. Jeg hevder at denne presentasjonen representerer kulminasjonen av de bestrebelsene som kan knyttes til Henrik Finne og hans krets. Derfor er kapittel 5 i sin helhet viet denne utstillingen. Avslutningsvis vil en diskusjon omkring Henrik Finnes kunstsyn lede over i en definisjon av forståelsen av det klassiske innenfor modernismen i kapittel 6.

---

<sup>7</sup> Unntaket forblir her Leon Aurdal, som holdt sin første separatutstilling allerede 1917.

## 1.2 En løselig ansamling jevnaldrende malere?

«Å gjengi maleriet dets tapte grunnverdier er den viktigste og skjønneste oppgave de kommende generasjoner kan stille sig» skrev Odd Hølaas i anledning den første store fellesutstilling i Kunstnerforbundet 1928.<sup>8</sup> Utstillingen var kalt *9 unge malere* og Henrik Finne, Sigurd Danifer, Trygve Torkildsen, Rolf Rude, Ridley Borchgrevink og Otto Sverdrup deltok med syv malerier hver, Bernt Clüver med 13 malerier, Per Lund med seks og Leon Aurdal med tre.<sup>9</sup>

Den andre og siste gang gruppen utstilte sammen var den langt større utstillingen i Kunstnernes Hus 1934, med 179 katalognumre. Borchgrevink, Lund og Aurdal deltok ikke den gang.<sup>10</sup>

Til tross for få felles mønstringer, har det vært vanlig innenfor kunsthistorien å betrakte disse malerne som en gruppe, noe som kanskje kan spores tilbake til artikkelen «Seks unge norske malere» som Rude og Finne førte i pennen og publiserte i *Kunst og Kultur* i sammenheng med utstillingen i 1934.<sup>11</sup> Rude skrev første halvdel, om Finne, Sverdrup og Torkildsen, mens Finne skrev annen halvdel, om Rude, Danifer og Clüver.

Der skrev Rude at artikkelens intensjon var å «gi et berettiget uttrykk både for likheten og ulikheten hos disse, som er av samme alder og noenlunde samme miljø». <sup>12</sup> En gruppe malere som så «med en viss skepsis på de mange 'ismer' og systemer som rådde grunnen» i tiden etter verdenskrigen og derfor «søkte tilbake til urkildene, til det fastsatte og sikre, til studiet av maleriets elementer, til det rent håndverksmessige og konstruktive». <sup>13</sup>

Johan Langaard skrev at denne «Gruppen fikk i dåpen navnet 'de nye düsseldorfere', fordi dens debutanter ofte arbeidet i en litt ensformig brunlig galleritone og med et soignert skjematisk håndverk» i *Kunst og Kultur* 1928.<sup>14</sup> Leif Østby viderefører dette begrepet uten betenkning.<sup>15</sup> Dette er siden gjentatt, selv om karakteristikken oppfattes som «meningsløs», av Trygve Nergaard i *Norges kunsthistorie*.<sup>16</sup> Man kan jo stille seg spørsmål om hva det innebærer å være «ny-düsseldorfer». En positiv betoning møter vi i en anmeldelse av H. Ericsson i *Norges Kvinder*, der det heter om fellesutstillingen i Kunstnernes Hus 1934 at

---

<sup>8</sup> Odd Hølaas. «De 9 i Kunstnerforbundet», i *Tidens Tegn*, 21. mai 1928.

<sup>9</sup> «Udstillinger i Kunstnerforbundet beg. Januar 1923 til mai 1930», i arkiv «Ubehandlet 285: Kunstnerforbundet», pappeske 6: Utstillingsprotokoller 1910 – jan. 1968.

<sup>10</sup> En utstilling med Rude, Danifer, Finne og Sverdrup ble holdt i Bergen Kunstforening 1929.

<sup>11</sup> Rolf Rude og Henrik Finne. «Seks unge norske malere», 177-190.

<sup>12</sup> Ibid, 177.

<sup>13</sup> Ibid, 177-178.

<sup>14</sup> Johan H. Langaard. «Kronikk», i *Kunst og Kultur*, 15. årg., (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1928), 186.

<sup>15</sup> Leif Østby. *Ung norsk malerkunst*, 24.

<sup>16</sup> Trygve Nergaard. «Maleriet i mellomkrigstiden», 188.

«vi blir minnet om noe for lenge siden, noe anemisk, men riktignok også grasiøst og vi kommer til å tenke på våre ‘Düsseldorferne’ og det som engang het ‘den gode smak’». <sup>17</sup> Ifølge muntlig tradisjon hos familien Rude er det derimot Henrik Sørensen som er opphavet til begrepet – og det er grunn til å tro at det i hans munn ikke var ment som en hyllest, men som en karakteristikk av noe han anså for å være lattervekkende utdatert. <sup>18</sup>

Det egentlige düsseldorfermaleri, slik det fremstod hos Adolph Tidemand og Hans Fredrik Gude (som er de av malerne i Düsseldorfs glanstid på midten av 1800-tallet de fleste nordmenn kjente), var allerede med realismen i 1880-årene blitt avskrevet som fullstendig passé og nedvurderingen skulle holde seg til langt utpå 1900-tallet.

Her vil ikke begrepet «de nye düsseldorferne» bli benyttet om gruppen, da ingen av malerne vi her forholder oss til, har tilknytning til det egentlige düsseldorfermaleri. Det er derimot en frankofil holdning som kan knyttes til gruppens malerier, gjerne ispedd passelige porsjoner impulser fra italiensk renessanse og nederlandsk barokk.

Kathrine Lund har i sin avhandling om Carl von Hanno problematisert begrepsbruken om datidens unge kunstnere, og kommet frem til at «nyromantikere» og «moderne romantikere» ble brukt i 1920-årene som fellesbetegnelse på de kunstnere som var «preget av sen-kubistiske, klassiserende og romantiske tendenser, noe som ga et velpleid valørmaleri», og som stod i en uttrykksmessig opposisjon til de mer ekspressive uttrykk i 1920-årenes moderne maleri. <sup>19</sup> Dette er for så vidt riktig, og i tråd med de malere vi her skal konsentrere oss om, publiserte i sitt program. Samtidig tilføres noe uformelig svermende og en klar kontrast til Rudes ord om at gruppen «var tilbøyelig til å se med en viss skepsis på de mange ‘ismer’ og systemer» og derfor ville søke «tilbake til urkildene, til det fastsatte og sikre, til studiet av maleriets elementer, til det rent håndverksmessige og konstruktive». <sup>20</sup> «Det håndverksmessige og konstruktive» hadde nemlig et formål, som var noe helt annet enn lengselen tilbake til et forlatt Atlantis eller noe i den retningen der som man så lett kan påføre etterkrigstidens mennesker troen på at gjenopprettelsen av et gitt punkt i fortiden kan endre hele fremtiden, men heller å «vilde en hel avsluttet mening i hvert arbeide» og fordype seg i problematikken inntil «hånden blev like ledig og fri som ånden, for uten dette fellesskap mellom ånd og hånd kan ingen kunst nå høidene». <sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> H. Ericsson, «Kunstutstillinger. Seks malere i Kunstnerhuset.» i Dagny Bjørnson (red.), *Norges Kvinder*, nr. 20, 18. mai 1934.

<sup>18</sup> Samtale med Torbjørn Rude, kunstnerens sønn.

<sup>19</sup> Kathrine Lund. *Fra romantikk til tendens. Carl von Hannos kunst frem til 1940. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo. Høsten 2000*, 31

<sup>20</sup> Rolf Rude og Henrik Finne. «Seks unge norske malere, 177-178.

<sup>21</sup> Ibid.

Den foreløpig ferskeste behandling av gruppen er gjort av Svein Thorud i utstillingskatalogen *Utopi og nostalgi*, som fulgte en vandretstilling i kunstmuseene for Bergen, Stavanger, Lillehammer og Trondheim 2005-06. Han omtaler gruppen som «Lhote-elevene» og «Finnegruppen».<sup>22</sup>

Jeg avholder meg fra å omtale gruppen som «Lhote-elevene», da dette ekskluderer Rolf Rude og Per Lund som aldri studerte hos Andre Lhote, samtidig som en rekke andre malere mottok undervisning hos Lhote på 1920-tallet ikke har noe med denne gruppen å gjøre. Dessuten er ikke «Lhote-elevene» et innarbeidet kvalitativt begrep, på samme måte som «Matisse-elevene» eller «Revolv-elevene». Mer enn 20 norske malere fikk undervisning hos Lothe i den første halvdel av 1920-årene.<sup>23</sup> En årsak til at «Lhote-elevene» ikke er blitt et begrep, kan være at de samtlige trekk kanskje ikke er så markante.

I forbindelse med *Utstillingsplanen av 1940* i Nasjonalgalleriet skrev Johan H. Langaard en orienterende artikkel, der han omtaler kretsens midtpunkt som Henrik Finne.<sup>24</sup> «Finnegruppen» er da også et begrep som er benyttet i noen sammenhenger, men jeg synes ikke dette yter de andre malerne full rettferdighet. Riktignok kan Finne ha hatt organisatoriske, agitatoriske og personlige egenskaper som i dag vanskelig kan vurderes, men noen bandleder var han ikke. Reidar Revold anså også Finne som gruppens sentrale ideolog, ved siden av Borchgrevink.<sup>25</sup>

Jeg velger å inkludere alle de ni deltakerne på 1928-utstillingen, men ha et særlig fokus på dem som også deltok på 1934-utstillingen. Forskjellige konstellasjoner av gruppen hadde innen den tid – og etter – utstillinger i fellesskap, som også danner grunnlag for undersøkelsen.

Den første gang vi møter deler av disse malerne som en gruppe, er ved Blomqvists juleutstilling 1925, der Johan H. Langaard skrev at i «juleutstillingens mangfoldighet har Borchgrevink, Danifer, Finne og Torkildsen fundet hverandre. De danner i bildet av vor unge kunst sin egen lille gruppe, fordi de arbeider med samme alvor».<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Svein Thorud. «Kunstskoler», i *Utopi og nostalgi. Norsk malerkunst på 1920-tallet*, (Bergen Kunstmuseum / Lillehammer Kunstmuseum / Trondheim Kunstmuseum / Rogaland Kunstmuseum, 2005), 82.

<sup>23</sup> Svein A. H. Engelstad. «Ecole Paris og Norge». *Oversikt over norske kunstnere som studerte, arbeidet og oppholdt seg i Paris og Frankrike forøvrig i kortere eller lengre perioder mellom 1920 og 1965*, (Oslo: Universitetsbiblioteket), tilgjengelig på <http://folk.uio.no/sveinen/Paris.pdf> (oppsøkt 31/8-2012)

<sup>24</sup> Johan H. Langaard. «Norsk malerkunst i dag», i *Kunst og Kultur*, 28. årg. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1941, 119.

<sup>25</sup> Reidar Revold. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre. Annet bind*, 180.

<sup>26</sup> Odd Hølaas. «De 9 i Kunstnerforbundet», i *Tidens Tegn*, 9. desember 1925.

I samtiden ble det også stilt spørsmål ved hvorvidt dette var en gruppe. I forbindelse med 1928-utstillingen stilte hverken Kristian Haug i *Aftenposten* (23/5-28), Odd Hølaas i *Tidens Tegn* (21/5-28) eller Gunnar Janson i *Oslo Illustrerte* (30/5-28) spørsmålstegn ved de ni kunstneres presentasjon som gruppe. Andre kritikere gjør derimot det. Asbjørn Aamodt skrev i *Arbeiderbladet* at vi her stod overfor «en sammenslutning av unge malere som mener å ha en felles ærbødig opfatning av maleriet og de veldige krav det stiller til sine utøvere. Ellers er det ikke mange likhetspunkter mellom disse kunstnere».<sup>27</sup>

Jappe Nilssen i *Dagbladet* (22/5-28) gikk enda lengre i å avfeie at vi her står overfor en «gruppe» i noen som helst forstand:

9 unge malere har dannet en egen gruppe og utstiller for tiden en del bilder nede i Kunstnerforbundet. De unge kunstnere har formodentlig selv hatt en mening med denne sammenslutning; men for oss utenforstående ser det unektelig litt merkelig ut, at nettopp disse har følt sig så tiltrukket av hverandre, at de ønsker å utstille samlet og ønsker å betraktes som en særskilt blokk blant kunstnerne. For i virkeligheten er der, så vidt jeg kan se, intet som knytter disse unge til hverandre i noen særegen grad – der er endog en aldersforskjell av 10 op til 15 år mellom de forskjellige utstillere, og disse første år på kunstnerbanen veier alltid tungt. Og rent kunstnerisk kan jeg heller ikke se, at de har det ringeste med hverandre å gjøre. De har hver sitt fysiske uttrykk, de forfølger hver helt forskjellige mål, deres uttrykksmåte så vel som mentalitet ytrer sig hos hver enkelt helt annerledes og ofte helt kontrært til kameratens og til syvende og sist er der ovenikøpet en ikke ringe forskjell i styrken av deres talent. Nå, dem om det; der er ikke større skade skjedd enn at vi andre nemt nok kan finne oss til rette i denne noe heterogene billedsamling.<sup>28</sup>

Ved å påpeke at han vanskelig kunne behandle de utstillende kunstnerne som en gruppe – eller et signifikant fenomen innenfor samtidens kunst – fikk Nilssen faktisk en viss støtte fra Rolf Rude, som i forbindelse med at fire av de ni utstilte i Bergen Kunstforening i april 1929, og i et intervju med *Bergens Tidende* redegjorde i sterke ordelag for at de *ikke* er en gruppe:

- De 4, sier han, de 9, de 11, de 14 – det lyder som frimureri og sammensvergelse, bort med det! Vi er frie mænd av de fria konster, vi svinger vor pensel som vi vil. Enkelte av disse malergrupper som skjuler sig under et 2-cifret tal kan kanskje være en kamorra for alt det jeg vet, men de 9 var og er det ikke.

Vi kjendte ikke hverandre før vi hang sammen i Kunstnerforbundet, en anden ting er at vi vandt ved bekjendtskapet og besluttet os at stile ut her, men det er den rene tilfældighed at det blev os 4. En hadde ikke billeder, en anden ikke tid, en tredje hadde hverken tid eller billeder, og saa blev det altsaa Finne, Sverdrup, Danifer og jeg. Mer har jeg ikke at si.<sup>29</sup>

Det er ikke riktig som Rude hevdet at disse malerne ikke kjente hverandre før Kunstnerforbundet-utstillingen. Ved at han understrekte at de «vandt ved bekjendtskapet», til tross for at han frasa seg deltakelsen i «frimureri og sammensvergelse», ligger kanskje en forklaring på den forståelsen de selv hadde – som en samling malere som dannet et fellesskap som var synlig gjennom et lengre tidsrom, men ikke var en *forpliktende* sammenslutning.

<sup>27</sup> Asbjørn Aamot. «De 9 unge i Kunstnerforbundet», i *Arbeiderbladet*, 24. mai 1928.

<sup>28</sup> Jappe Nilssen. «9 unge malere i Kunstnerforbundet», *Dagbladet*, 22. mai 1928.

<sup>29</sup> Signaturen Jø. «1 arkitekt, 7 malere og mange billeder», i *Bergens Tidende*, 6. april 1929.

Gruppedannelser var et fenomen i tiden, noe også Rude hadde påpekt i det ovennevnte intervjuet. Ikke minst kunne det virke polariserende og skape spenning i kunsthvervet. Slik var tilfellet mellom de norske elevene av Henri Matisse; Jean Heiberg, Axel Revold, Henrik Sørensen, Per Deberitz m.fl, som var kulturelt knyttet til Lysaker-kretsen, med Erik Werenskiold i som seniorideolog, og forholdet til «ny-impresjonistene»; Bernhard Folkestad, Ludvig Karsten, Henrik Lund, Søren Onsager m.fl., som var knyttet til kretsen omkring Christian Krohg. «Munchianerne» var også et begrep som ble brukt om dem. Det eldgamle stridstemaet innenfor kunsten om det maleriske kontra det lineære, var i tillegg krydret med striden omkring det nasjonale og det internasjonale i kunsten. Matisse-elevene stod, i alle fall etter hvert, til tross for sin modernistiske internasjonale bakgrunn, for sterke nasjonalidentitetsbyggende intensjoner, mens «ny-impresjonistene» stod på individets absolutte autonomi som kunstnerisk program. Denne striden førte til at syv Matisse-elever; Sørensen, Heiberg, Revold, Sandberg, Deberitz, Thygesen og Grande, og malerne Erik Werenskiold, Oluf Wold-Torne, Thorvald Erichsen, Wilhlem Wetlesen, Kristen Holbø, Lars Jorde og Dagfin Werenskiold valgte å presentere seg i en paviljong, betalt av egen lomme, som *De 14* under Norges 100-årsjubileumsutstilling på Frogner 1914. «Ny-impresjonistene» tok del i den offisielle presentasjonen, hvis sjefkurator var Christian Krohg. At man valgte å stille ut som et separat alternativ til den sammenhengende historien fra J.C. Dahl og til jubileet, kan ha virket positivt for *De 14*. Matisse-elevenes store gjennombrudd i norsk kunst kan beregnes å ha kommet i 1914.<sup>30</sup> Det fantes også blant *De 14* elementer som pekte i retning av å bli en permanent gruppe innenfor det norske kunstfeltet.<sup>31</sup>

Ved siden av de rent ideologiske årsaker til å danne gruppe, finnes andre mulige årsaker til å danne en sammenslutning. I forbindelse med den første gruppeutstillingen for «vår» gruppe skrev Gunnar Janson at:

Gruppeutstilling er tidens løsen. Det er tungt og farlig å gi sig av med en separatutstilling, en slik kan man bare en sjelden gang arbeide sig frem til. Å stille ut på høstutstillingen er lite lønnsomt; der refuseres ens beste billeder av en ufornuftig jury, og den lille lapp eller to som slipper inn, henges op i et dårlig utstillingslokale hvor det drukner i mengden.

Nei, kan man få sammen en liten gruppe hvor de forskjellige muligens bindes sammen av felles elevskap eller felles syn, eller enda bedre, kan man stive sig av med hverandres navn og eksklusivere sig en smule fra massen, da har man berget sig bra. Man har dermed skaffet sig chansen til å lage en utstilling så morsom og rikholdig at folk gidder å gå og se den, risikoen for selvblottelse er redusert til et minimum, og utstillingen er samtidig så oversiktlig at man sees.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Steinar Gjessing. *Studier i norsk modernistisk maleri 1930-40*, (Upublisert Magistergradsoppgave i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo, 1977), 13.

<sup>31</sup> Marit Werenskiold. *De norske Matisse-elevene. Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972), 107.

<sup>32</sup> Gunnar Janson. «9 unge i Kunstnerforbundet», i *Oslo Illustrerte*, 3. årg., 30. mai 1928.

At en gruppe malere, ofte av samme generasjon og med enkelte felles kunstneriske idéer, viste bilder i fellesskap, har igjen inspirert til teoretiske eller historiske skrifter innenfor kunstfaget, som med positivt eller negativt sinnelag har hjulpet det interesserte publikum i å orientere seg overfor de mange parallelt løpende varianter av kunstneriske uttrykk. Og med forståelse og misforståelse kunne debatten rase og medføre en idé gjennomslag til fordel for en annen. Dette så man et opplagt eksempel i norsk sammenheng ved dreiningen fra tysk til fransk malerisk tradisjon ved 1880-tallsgenerasjonen, hvis grunnleggende utdanning var gjort i Tyskland i 1870-årene, mens den innovative blomstring som har skapt begrepet «gullalderen i norsk kunst» tydelig hadde franske forbilder takket være utrettelig agitasjon.

I forbindelse med «vår» malerkrets kan det være naturlig å minne om at 1920-årenes norske kunstliv hadde et innslag av flere andre aktive grupperinger. I Kunstnerforbundet møtte man i 1926 *De 7* – som bestod av Eyolf Nagell Erichsen, Johan Lie Gjemre, Søren Steen-Johnsen, Rolf Kongsvold, Ole Mæhle, Per Rom og Bjarne Ness, og året etter *7 unge malere* som bestod av de samme, med den justering at Harald Dal og Reidar Aulie hadde fått Lie Gjemre og Kongsvolds plasser. Samme sted bød i 1929 på *11 unge malere*, som bestod av Agnes Hiorth, Else Christie Kielland, Per Rom, Søren Steen-Johnsen, Willi Midelfart, Leif Dreyer, Eyolf Nagell Erichsen, Ole Mæhle, Aage Storstein, Harald Dal, Reidar Aulie (som vi ser er beslektet med grupperingene med 7), samt *De 8 yngste malere*, som var Karl Høgberg, Per Holmsen, Arne Ekeland, Bjarne Engebret, Arne Wang, Thoralf Gjesdal, Tormod Sjaamo og Ivar Klæbo. I 1933 møtte de man Ragnar Kraugerud, Bjarne Engebret, Eugen Hvidsten, Jon Engilberts, Tord Bäckström, Olav Strømme, Erling Enger, Ambrosius Egedius, Sigurd Winge, Ove Bergerud, Gert Jynge som *11 yngre malere*.<sup>33</sup> Fem av disse yngre – Engebret, Enger, Jynge, Strømme og Winge skulle i 1935 utstille sammen i Kunstnernes Hus. Iblant kan gruppene av malere ha vært tilfeldige. Lokalene var omfangsrike, og sjelden kunne et enkelt kunstnerskap, i alle fall blant de yngre, ha tilstrekkelig materiale å fylle salene med eller påregne seg den nødvendige interessen for å rettferdiggjøre initiativet. Men vi ser også at grupperinger som har stilt ut sammen har en viss tilbøyelighet til å gjøre det igjen, samt i senere kunsthistorieskrivning har en tendens til å behandles i fellesskap.

Utstillingene *De 7* i 1926 og *7 unge malere* i 1927 viste malere født 1900-1908. I vår gruppe, slik den fremstod på fellesutstillingen i 1928, er eldstemann, Leon Aurdal, født i 1890, mens yngstemann, Per Lund, født i 1902 – altså et aldersspenn på 12 år. Gitt det

---

<sup>33</sup> Ole Mæhle. *Streiftog og glimt fra Kunstnerforbundets første 50 år*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1960), 145-146.

faktum at hverken Aurdal eller Lund deltok på utstillingen 1934, vil eldstemann være Sigurd Danifer, født i 1894 og yngstemann Trygve Torkildsen, født fem år senere, i 1899. Det vil være for drøyt å si vi her står ovenfor en krets med jevnaldrende malere, men i hovedsak er de født i de siste årene på 1800-tallet.

Dersom et sammenfallende innhold og uttrykk skal være en forutsetning for gruppedannelsen, vil ikke kretsen omkring Henrik Finne kunne omtales som en egentlig gruppe. Når jeg allikevel har valgt å gjøre dette, så beror det på et felles utgangspunkt, slik det er beskrevet hos Rude:

Selv om temperamentet er temmelig forskjellig, preges man dog av de ytre omstendigheter, f. eks. den kunstneriske opdragelse. Og tiden – vi tilhører jo den noksom omtalte 'efterkrigsungdom'. Jeg vil ikke ha sagt for meget om den, men så meget tør jeg vel slå fast, at vi som skulde begynne vår kunstneriske utdannelse i årene etter krigen, var tilbøielig til å se med en viss skepsis på de mange 'ismer' og systemer som rådde grunnen da.<sup>34</sup>

Det felles fundament gruppens deltakere hadde ved sin interesse for maleriets formale sider, som grunnlag for det enkelte verks autonomi og mulighet for å opparbeide et ferdighetsnivå som går opp i en høyere enhet mellom det materielle og immaterielle, virker derimot å være en fundamental tenkning som gruppens medlemmer alle har tilsluttet seg, og dermed kan man – uavhengig av hvilke uttrykksmessige variasjoner i kunsten som øyensynlig eksisterer mellom kretsens medlemmer.

I det videre vil jeg veksle mellom å benytte det nokså avgrensede begrepet «gruppe» og det mer vidtfavnende «krets», men allikevel beholde utgangspunktet at nettopp disse malerne representerer en enhet innenfor norsk kunsthistorie i denne perioden.

---

<sup>34</sup> Rolf Rude og Henrik Finne. «Seks unge norske malere», 177-178.



### 1.3 Kronologi over utdanning og utstillingsdebut

Det nedenfor stående skjema søker å gi et inntrykk av formell utdanning, samt utstillingsdebut i juryerte kollektivutstillinger og alene, samt den anerkjennelse som fulgte Nasjonalgalleriets første innkjøp. Kunstnerne presenteres etter sin fødselsdato.<sup>35</sup>

	S H K S	N T H	Statens Kunst- akademi	Pola Gauguin, Kristiania	André Lhote, Paris	Raoul Dufy, Paris	Pedro Arauju, Paris	Othon Friesz, Paris	Annen utdanning	Debut gr.utst.	Debut sep.utst.	Første salg NG
<b>Leon Aurdal</b> (Bergen 1890 – Oslo 1949)	1914- Eieba kke, Nielse n	-	-	-	1919- 1921*	1919- 1921*	1919- 1921*	-	Asor Hansen før 1914*	Unge maleres utstilling, Christiana Kunsth. 1916	Christi- ania Kunsth. 1917	1925
<b>Sigurd Danifer**</b> (Mandal 1894 – Oslo 1958).	-	-	1919- 1920	1920-1921	1922- 1923	-	-	-	Elektro- ingeniør før 1919	Høstutst. 1919	Blomqv. 1924	1931
<b>Bernt Clüver***</b> (Strinda 1897 – Oslo 1941)	-	-	-	1918-1919	1919- 1921*	1919- 1921*	1919- 1921*	1919- 1921*	Charles Camoin, Paris 1919- 1921*	Blomqvist 1922	Kunst- nerforb. 1922	1931
<b>Otto Sverdrup</b> (Kristiania 1897 – Oslo 1978)	Før 1921, Nielse n*	-	Etter 1925, Revolv*	-	1921- 1924*	-	-	1921- 1924*		Høstutst. 1926	Kunst- nerforb. 1924	1935
<b>Ridley Borchgrevink</b> (London 1898 – Asker 1981)	-	1918 -19, Kr. Stab ell	-	-	1920- 1923*	1920- 1923*	1920- 1923*	1920- 1923*	Zoologi, UiO 1919- 20.	De unges utst. Blomqvist 1921	Blomqv. 1921	1923
<b>Henrik Finne</b> (Stavanger 1898 - Øyestad 1992)	-	-	1919- 1920, Strøm, Krohg	-	1920- 1921	-	-	-	August Jacobsen, Mandal før 1919*	Salon d'Automne, Paris 1921 – De refusertes utstilling, Oslo 1921	Blomqv. 1924	1928
<b>Rolf Rude</b> (Kristiania 1899 – Oslo 1971)	1919- 21, Nielse n	-	-	-	-	-	-	-		Høstutst. 1928	Kunst- nerforb. 1923	1934
<b>Trygve Torkildsen</b> (Østre Aker 1899 – Oslo 1984)	1918- 1919, 1928- 1929	-	1935- 1936, Jacobse n	1921-1922	1923- 1924, 1929- 1931	-	-	1923		Høstutst. 1928	Blomqv. 1923	1933
<b>Per Lund</b> (Kristiania 1902 – Barcelona, Spania 1972)	-	-	-	-	-	-	-	-	Henrik Lund * - Paris*	Unge Kunstneres Samfund, Blomqv. 1922	Kunst- nerforb. 1923	-

<sup>35</sup> Herværende informasjon er hentet fra *Norsk Kunstnerleksikon*, respektive kunstneres oppslagsartikler. Se denne oppgavens litteraturliste for forfatterdetaljer.

\*) indikerer at oppgitt årstall er uten nøyaktig avgrensing og udokumentert på detaljnivå.

\*\*) Sigurd Danifer hadde farens etternavn Gundersen inntil han tok morens slektsnavn Danifer i 1922.

\*\*\*) Bernt Clüver er født og benyttet dette, iblant Klüwer, inntil han fra 1929 brukte Clüver.

Det henvises til *Norsk Kunstnerleksikon*, *Store Norske Leksikon* og *Norsk biografisk leksikon* for ytterligere biografisk materiale om disse kunstnerne.<sup>36</sup>

Statens Kunstakademi i Kristiania var opprettet 1909, med professorater for Christian Krohg, Halfdan Strøm og Gunnar Utsond. Undervisningen var basert på modellstudier, samt noe anatomi.<sup>37</sup> I tillegg fantes det fortsatt en levende kultur for at kompetente malere holdt private malerklasser der yngre kunstnere ble gitt korrektur. Vi ser i diagrammet at blant de malerne vi her beskjeftiger oss med at både Asor Hansen, Pola Gauguin og August Jacobsen har vært et alternativ til institusjonene. Også en rekke av de internasjonale kunstnere som mottok elever. Her har nok mer pragmatisk forhold i undervisningen vært vektlagt, uten å forholde seg til en suksesjon fra Platons dager, via Vasaris distinksjon av de frie kunsters overlegenhet ovenfor håndverkerne, til den store forvaltning av det ervervede kunnskapsnivået gjennom pågående interaksjoner mellom giver og mottaker som forbindes med akademien. Vibeke Waallann Hansen har påpekt at det først er etter 1925 at det norske kunstfeltet synes å ha blitt sterkt nok til at utlandet ikke lenger var den eneste farbare vei til å utvikle kunstnerskapet.<sup>38</sup>

For syv av de ni malerne i kretsen, gikk da også ferden utenlands – altså til Frankrike – etter at noen grunnleggende ferdigheter var tilegnet her hjemme. Ikke bare var det viktig å ha holdt i en pensel før man satset på en kunstnerkarriere med utstrakte opphold i de større metropoler, men kanskje fungerte også de mer hjemlige malerskoler som en personlig forberedelse på et kunstnerliv, der det ennå var mulig å avbryte ferden uten å ha løpt noen større risiko.

De to av malerne som ikke mottok noen formell undervisning i utlandet, virker det som om Rolf Rude kunne kompensere den manglende formelle utdannelsen med en utstrakt reisevirksomhet, der han hentet impulser fra en rekke forskjellige kunstneriske og kulturelle miljøer, mens Per Lund synes mer orientert mot en del av det norske kunstfeltet, som han hadde vokst opp med som sønn av Gunbjør og Henrik Lund.

---

<sup>36</sup> Førstnevnte er tilgjengelig på <http://www.bokhylla.no> og de to sistnevnte er tilgjengelig på <http://www.snl.no> (oppøst 1. april 2013)

<sup>37</sup> Åse Markussen. «Statens kunstakademi – kunstnernes akademi – 1909-2009», i Marianne Yvenes (red.). *Statens kunstakademi 100 år*, (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2009), 12.

<sup>38</sup> Vibeke Waallann Hansen. «Statens kunstakademi og Nasjonalgalleriet. Posisjoner i norsk kunstliv 1909-1940», i Marianne Yvenes (red.). *Statens kunstakademi 100 år*, 34.

## 2.1 «Det var om å gjøre å komme seg av gårde»

I et radiointervju 1980 har Henrik Finne fortalt at så snart han var ferdig på Kunstakademiet «var det om å gjøre å komme seg av gårde». <sup>39</sup> Og han «var ikke kommet til Paris for å gå i samme tralt som hjemme». Med dette hentyder han nok til Académie Scandinave i Maison Watteau på Montparnasse, der det i mai 1920 var etablert et akademi for skandinaver med Per Krohg, Otte Sköld og Adam Fischer, samt Birger Simonsson og Henrik Sørensen som lærere. <sup>40</sup> Det skandinaviske akademiet var altså ikke et alternativ. Han kjente tiltaket fra presseomtale, og anså det faktum at «Sørensen m.fl. hadde startet undervisning der nede» som «beklagelig». Det var den i Paris bosatte norske kunstneren Torstein Torsteinson, «som hadde fantasi og noen høner å plukke med de hjemlige», som foreslo André Lhote. På vegne av et ikke nærmere definert «vi» kan Finne si han hadde sett Lhotes bilder tidligere uten å imponeres. Idet han ble oppfordret til å motta elever, var det slik at Lhote «gikk med på det med en gang».

Siden Finnes utdanning ved Kunstakademiet foregikk våren og høsten 1919, og «det var om å gjøre å komme seg avgårde», samt at han spesifikt henviser til Sørensens undervisning i Paris, må Finne ha ankommet Paris tidlig i 1920. Dersom det også er riktig at Lhote takket ja til en oppfordring, ble akademiet grunnlagt i dette året og Finne har vært blant akademiets første elever. Ifølge Gunvald Opstad, som har intervjuet Finne og skrevet om hans grafikk, var det i denne tiden Finne traff Borchgrevink, Clüver og Aurdal. <sup>41</sup>

Lhote hadde riktignok drevet privat undervisning allerede før krigen, i tillegg til at han hadde vært ansatt ved Academie Libre, Academie Notre-Dame des Champs, Academie du boulevard Raspail og Academie Anderson, men hans eget akademi ble etablert først senere. <sup>42</sup> Finne antydte at det ble leiet atelier for «7-8-9-10 nordmenn og fire svenske». Der ble det tegnet akt med croquis gjennom et helt semester, for å komme «inn til grunnformen». Senere ble det undervist i konstruksjon – «linjens funksjon, krum, veksling mellom krum og rett linje, alt det der.» Neste semester bød på et nytt og større atelier, som gav plass til flere elever – og da kom malingen. <sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Henrik Finne ble intervjuet av Holger Koefoed i serien «Norske kunstnere i mellomkrigstiden». Opptaket er sendt i NRK 27/1-1980 og finnes tilgjengelig på Nasjonalbibliotekets digitale arkiv.

<sup>40</sup> Sven Oluf Sørensen. *Søren. Henrik Sørensens liv og kunst*, (Oslo: Andresen & Butenschøn Forlag, 2003), 116.

<sup>41</sup> Gunvald Opstad. «Henrik Finnes tresnitt», i *Kunst og Kultur*, 73. årg., (Oslo: Universitetsforlaget i samarbeid med Nasjonalgalleriet, 1990), 3.

<sup>42</sup> Inger Johanne Galtung Døsvig. *Det gode maleri. André Lhotes tanker om malerkunsten*, (Upubliseret avhandling for magistergraden i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, 1982), 10.

<sup>43</sup> I ovennevnte avhandling (s. 10) resonnerer Galtung at malerskolen ble igangsatt «en gang mellom 1920 og 1922», og at atelieret i Rue d'Odessa på Montparnasse huset elever fra 1922.

For Finne ble det en sannhet at kubismen handlet om et seriøst studium av grunnelementene i den vestlige malertradisjonen, som ble en søken bakover i tiden:

videre forbi renessansen, ungrenessansen og bakover hvor man for eksempel bruker dette med å skape rom [...] uten sentralperspektivets hjelp, at man brukte omvendte perspektiv, beregnet størrelsen etter bildets behov, dimensjoner på figurer, slik barn gjør. Legger ting i flaten, hus bak et annet. Skal sees og løftes derfor opp. Hele illusjonssynet på tingene i kunsten, den forsøkte vi rydde bort. Utforskningen av rommet. Hvordan kan et tredimensjonalt rom omsettes på en todimensjonal flate? Det var selve hovedproblemet.<sup>44</sup>

Nettopp spørsmålet om den tredimensjonale virkelighet redusert til en todimensjonert illusjon var ikke akkurat et nytt problem innenfor kunsten. Spørsmålet om perspektiv, synes å ha vært et hovedanliggende for Lhote.<sup>45</sup> Han ser to løsninger: *sentralperspektivet* (renessanseperspektivet) og det *primitive perspektiv*. Renaissanceens løsning handlet om å skape et maleri der den sanselige forståelse av motivet ble gitt forrang for den emosjonelle. Hva som befant seg nær maleren, ble gjengitt større enn hva som var ham fjernt. Dette synes ikke Lhote at nødvendigvis burde danne noen basis innenfor kunsten. Hans foretrukne perspektivbehandling er beslektet med førrenessanseprinsipper, der bildet ikke er fremstilt som et titteskap mot virkeligheten. Tingenes følelsesmessige betoning ble det alternativet Lhote foretrakk og ved dette ville han gjenopprette en verdighet i maleriet, som han synes var gått tapt med innføringen av sentralperspektivet. De elementer som finnes i bildet, skal alle gis plass ut ifra følelsesmessige vurderinger – et verdiperspektiv beslektet med senantikken og middelalderens kunst, men som i Lhotes forståelse også finnes i moderne kunst, som for eksempel hos Seurat, Cézanne og Rousseau.<sup>46</sup>

Finne fortalte at Lhotes første undervisningsmål var at elevene skulle mestre tegningen som konstruksjon.<sup>47</sup> I dette ligger ikke en tilnærming til det observerbare, tvert om er linjen det viktige, mens volumet er sekundært. Det er en forståelse av tegning som bryter med realismens krav om sansningsgjenskapning. For Lhote er det å gi «tilskueren en idé om hvilken gjenstand det dreier seg om, og på den andre side om dets plastisitet» som er tegningens kunst.<sup>48</sup>

I sin artikkel *Om malerkunst og noen av dens problemer* sammenfattet Finne lærdommen fra Lhote: «Billedet må forme sin egen verden og leve sitt liv etter egne lover,

---

<sup>44</sup> Intervju med Henrik Finne, NRK 27/1-1980.

<sup>45</sup> Døsvig. *Det gode maleri*, 100-101.

<sup>46</sup> Ibid, 105.

<sup>47</sup> Intervju med Henrik Finne, NRK 27/1-1980.

<sup>48</sup> Ibid, 95.

uavhengig av den natur som blev ophavet til det».<sup>49</sup> Maleriet skal altså ikke være en avbildning av den verden vi har omkring oss, men en billedbygging i seg selv: «fra å etterligne går mennesket over til å skape, det er blitt *kunstner*».<sup>50</sup> Og ved å ha blitt *kunstner*, skal man *kunne*. For Lhote finnes tre faktorer man skal kunne, som til sammen oppbygger maleriet: *orden, måte og figur/form*.<sup>51</sup>

*Orden* handler om hvordan billedelementene disponeres på flaten, som enten er geometrisk bestemt – slik tilfellet er med *det gyldne snitt* – og således innordner seg kunstlovmessigheter men ikke nødvendigvis den utenforliggende virkeligheten. Maleren skal således la naturen gjennomgå en kraftig opprydding, før det blir kunst. Dersom dette er et utgangspunkt, er det også en mulig felle. Det livfulle kan forsvinne i geometriens strenghet, og et alternativ kan være en rytmisk anordning av motivet, hvis nerve og kraft på sin måte gjenoppretter den balanse som går tapt ved å tilsesette geometrien. Dessuten kan det frie og bundne komposisjonsmønster sammenfattes ved den balanse som skapes ved elementenes ordning i hverandres motsetninger når diagonaler trekkende i en retning, møtes av sterke elementer i den motsatte retning, slik at komposisjonen holdes fast.

*Måten* maleriet skapes på handler om konsekvens i tegningen, enten man poengterer linje eller volum. Til dette hører også bruken av farger, som skaper figur/form. Enten man velger valører, vesentlighet holdt i jordfarger, eller rene farger med full palett, skal man med konsekvens underordne seg de muligheter som gis og utelukkes. Lhote har nok hatt en viss forkjærlighet for bruken av de rene farger fremfor valørmaleriet. De rene farger får ikke modelleres, men man kan skifte farger innenfor enkeltplan. Harmonien beholdes ved en viss fargeøkonomi.

«Opp imot modernistenes sære originalitet, romantiske søken, eksotiske forbilder og eksperimentelle vilje forskanset man seg bak den håndverksmessige tradisjon» har Svein Thorud skrevet om Lhote-akademiet.<sup>52</sup> Ved hjelp av anerkjente kunsteksempler presentert på postkort, eller ved besøk i museene, fikk malerspirene følelsen av å være «en middelalderens håndverker», der «malerkunsten var et særegent fag. Med tradisjonsbevissthet og følelse av sosial tilhørighet arbeidet man flittig med kunstens problemer».<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Henrik Finne. «Om malerkunst og nogen av dens problemer», i Jac. S. Worm-Müller (red.). *Samtiden. Tidsskrift for politikk, litteratur og samfundsspørsmål*, 44. årgang (Oslo: H. Aschehoug & Co, 1933), 269.

<sup>50</sup> Ibid, 270.

<sup>51</sup> Døsvig. *Det gode maleri*, 84.

<sup>52</sup> Svein Thorud. «Lhote-akademiet. Trygve Torkildsens notatbok», i *Kunst og Kultur*, 63. årg. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980), 258.

<sup>53</sup> Ibid, 265.

For Henrik Finne var Lhotes akademi den eneste formelle undervisning han fulgte i Frankrike. Også Aurdal, Danifer, Clüver, Sverdrup og Torkildsen fulgte akademiet – om enn ikke samtidig. Clüver og Borchgrevink har i tillegg også fulgt undervisning hos Raoul Dufy, Pedro Arauju og Othon Friesz, noe som også gjelder Aurdal, med unntak av at han ikke var hos Friesz, noe Torkildsen var. Dette var også allment kjente kunstskoler, noe som understrekes i Tor Refsums artikkel «Paris i 1920-årene», der han som samtidsvitne gir et bilde av de unge kunsternes møte med etterkrigstidens Frankrike.<sup>54</sup> Han kan fortelle at både Friesz og Dufy var lærere ved l'Académie Moderne på Montparnasse. Om Friesz sier han at hans virksomhet på akademiet var «gallisk klar og nøktern; nettopp tone og stofflighet, de store pustende volumer og det mer udefinerbare: den spesielle franske 'håndskrift' – å 'ha det i hendene'». <sup>55</sup> Dufy ser han derimot som en fransk variant av Oluf Wold-Torne, som var «mild og følsom» med «én parole: la lumière» (lys).<sup>56</sup> Ved det samme akademiet gav også Charles Camoin undervisning, og han var, med Refsums begreper, «den sensuelle kolorist».<sup>57</sup>

I tillegg fantes Pedro Arauju, som holdt undervisning i La Campagne première. Ifølge Refsum ledet Araujo «sine elever inn i kunstverkets indre mekanikk, inn i selve 'urverket', så de kunne få et begrep om hvordan det fungerer». <sup>58</sup>

Vi står altså ovenfor tre separate franske akademier i 1920-årene som vår gruppe malere benyttet seg av: André Lhotes, l'Académie Moderne og Araujus atelier.

### **2.1.2 Hvem var André Lhote og hvordan artet hans undervisning seg?**

Ifølge Emlen Etting, en amerikansk maler som fulgte Lhotes undervisning 1928-31 (samtidig med Torkildsens andre opphold ved akademiet), oppmuntret aldri Lhote noen av sine elever til å male som ham.<sup>59</sup> Tvert om skal undervisningen ha hatt en tydelig klassiserende orientering. Brukte forbilder skal ofte ha vært Rubens, Delacroix, Pouissin, El Greco, Cranach, Seurat, Daumier, Géricault, Uccello, Ingres – og av de yngste særlig Corot og Cezanne. Korreksjoner skal ha foregått på grunnlag av anerkjent malerkunst fremskaffet ved reproduksjoner.<sup>60</sup>

Hver mandag bød på modellstudier fra kl. 9 til 12. Poseringen foregikk i blokker av 25 minutter, med fem minutters pause. Torsdager kritiserte Lhote elevarbeidene,

---

<sup>54</sup> Tor Refsum. «Paris i 1920-årene», i *Kunst og Kultur*, 56. årg., (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1973), 161-172.

<sup>55</sup> Ibid, 162.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Emlen Etting / Maria Pacini. "Studio in Paris". *Archives of American Art Journal*, Vol. 28, No. 3 (The Smithsonian Institution, 1988), tilgjengelig på <http://www.jstor.org/stable/1557600>, 27

<sup>60</sup> Svein Thorud. «Lhote-akademiet. Trygve Torkildsens notatbok», 257.

enten ved alternative skisser eller ved å male rett på bildet. Dette var – fortsatt ifølge Etting – ukens høydepunkt, hvorpå to dagers justerende etterarbeid fulgte for studentene slik at verket kunne avsluttes.<sup>61</sup> Hos Lhote fantes det mange elever som ikke fulgte undervisningen fast over en lengre tid og undervisningen hadde heller ingen lineær tenkning. De forskjellige tema han gjennomgikk, virket alle å oppstå nettopp som et svar på de behov eleverbeidene reiste.

André Lhote var i denne tiden å finne blant de malerne som bekjente seg til en *a posteriori kubisme*, som til forskjell fra den syntetiske, abstrakt konstruktive kubismen som var retningens opphav, støttet seg til et analytisk naturstudium.<sup>62</sup> Den krysning som dermed oppstod mellom naturalismen og kubismen, gav kunstneren mulighet for å utnytte den kompositoriske oppstramming man i den første delen av 1900-tallet så som en nødvendig reaksjon på realismen, samtidig som man ved figurative fremstillinger ble gitt muligheter for en bredere motiv- og innholdsformidling. Han kalte dette for *konstruktiv naturalisme*, som vektla billedbyggingen skapt gjennom en intellektuell transformasjon av naturen.<sup>63</sup> Dette har vi jo også sett at ble Henrik Finnes lærdom.

Lhote hadde siden 1907 jevnlig utstilt i Paris og hans tidligste verker settes gjerne i sammenheng med både Matisse, Cézanne og Gauguin. I 1911 deltok han på både *Salon des Indépendants*, som var en sterk manifestasjon for kubismen, og *Salon d'Automne*, der han ble gruppert sammen med blant annet Gleizes, Metzinger og Legér.<sup>64</sup> Fra året før var disse tre, samt Delaunay og Le Fauconnier assosiert som en gruppe *salongkubister*.<sup>65</sup> Salongkunst kan i modernistisk forstand ha vært brukt som skjellsord av så mange årsaker, men i denne sammenheng betød det at gruppen konsentrerte sin utstillingsvirksomhet om de offentlige utstillingene som fant sted, fremfor den private, alternative kunstscenen. Bildene hadde et geometrisk velberegnet formspråk, som hadde et mer umiddelbar fortellende innhold enn hva tilfellet hadde vært med den tidlige, heroiske kubismen Picasso og Braque hadde arbeidet med siden 1908.

Ved *Salon d'Automne* utstilte Lhote et av sine mange havnemotiver fra Bordeaux, som Guillaume Apollinaire fant «malplassert i en sal viet kubismen».<sup>66</sup> Selv om

---

<sup>61</sup> Emlen Etting / Maria Pacini. «Studio in Paris», 27.

<sup>62</sup> Christopher Greene. *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, (New Haven and London: Yale University Press, 1987), 64.

<sup>63</sup> Ibid, 125.

<sup>64</sup> Daniel Robbins. «Lhote, André», i *Grove Art Online*, tilgjengelig med passord på <http://www.oxfordartonline.co:80/subscriber/article/grove/art/T050818> (oppført 14/2-2012)

<sup>65</sup> Jason Gaiger. «Approaches to Cubism», i Steve Edwards (red.) / Paul Wood (red.). *Art of the Avant-Gardes*, (New Haven and London: Yale University Press, 2004), 146.

<sup>66</sup> Guillaume Apollinaire. «The Salon d'Automne» (1911), i Guillaume Apollinaire / LeRoy C. Breunig (red.). *On Art. Essays and Reviews 1902-1918*, (Boston: MFA Publications, 2001), 184.

han så maleriet malplassert i denne konteksten, anså han bildet for å være et viktig arbeid. Av Lhotes bilder fra denne tiden ser vi en generell interesse både for det kompositoriske opplegg av maleriets elementer, og samtidig figurativt fremstillende. Et senere arbeid, *The Port of Bordeaux*, 1914 [Fig. 1], kan være illustrerende i så måte. Havnemotivet domineres av to kryssende diagonaler skapt av båtenes tauverk, som samtidig abstraheres inn i vannet, der flere båter er fremstilt uten perspektiviske hensyn. Fra det dominerende skipet til venstre i maleriet opptrer fortøyningstauet og baugen som en avdempet parallell til den dominerende taudiagonalen. Kraftige, mørke skip er plassert tett mot betrakteren i begge sider av lerretet, som skaper en avgrensning omkring to seilbåter og en mindre dampbåts virksomhet. Mastene på seilbåtene skaper loddrette linjer, som løper parallelt med den bakenforliggende byen. Maleriet er holdt i duse og rene farger, med en palett bestående av to nyanser rødt, grønt, gult, blått, sort og hvitt. Fargene er påført i store flater som blir gjentatt.

Lhotes kunst i denne tiden er, som også Apollinaire påpekte, ikke kubistisk. Allikevel er kubismens vektlegging av bildets rent formale egenskaper også hos Lhote et sentralt element, selv om bildet også har representative kvaliteter. Litteraten Jacques Rivière vurderte Lhotes 1910-tallsmaleri på en positive måte: «whose recent works appear to me to announce, with admirable simplicity, the decisive arrival of the new painting».<sup>67</sup> At objektene i maleriet ble fremstilt slik de egentlig er, og uavhengig av hvordan man til enhver tid kan observere dem, var sentralt for Rivière. Dette påbød maleren å utarbeide *plastiske verdier*, på bekostning av lyssetting og perspektiv. Som en erstatning for objektets sansning og reproduksjon, pålegger han maleren å konstruere *geometriske volumer*. Mens både lys og perspektiv er variable forhold, er den forståelse vi har av tingene selv et resultat av våre sammenlagte studier av disse og derfor av mer varig verdi enn den direkte sansning. En slik innstilling til billedkunsten har vi også sett at Lhote prediket ved sitt akademi.

### 2.1.3 Akademiene hos Pedro Araujo, Othon Friesz og Raoul Dufy

Det var ikke bare Lhotes akademi som ble besøkt av unge kunstnere i denne tiden. Det fantes en lang rekke akademier (malerskoler) i Paris der elever fra mange verdenshjørner i perioder mottok korrektur. I tillegg til Lhote, har kunstnere som Léger, Friesz, Dufy, Gromaire, Dufresne, Waroquier, Kissing, Bissière, Herbin og Camoin, ifølge Leif Østby, hatt norske

---

<sup>67</sup> Jacques Rivière. «Present Tendencies in Painting» (i *Revue d'Europe et d'Amérique*, Paris, Mars 1912), i Charles Harrison (red.) / Paul Wood (red.). *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, (Malden: Blackwell Publishing, 2003), 194.



elever ved 1920-tallets begynnelse.<sup>68</sup> Den første norske eleven hos Araujo var derimot, ifølge Øivind Storm Bjerke, Roar Matheson Bye som kom dit høsten 1920.<sup>69</sup>

Blant elevene hos Pedro Araujo fantes, i tillegg til Aurdal, Clüver og Borchgrevink, også norske malere som Rudolf Thygesen, Nils Krantz og Hjalmar Haalke. Sistnevnte studerte der høsten 1921 og har gitt sin utførlige beskrivelse av undervisningen:

Arbeidet i Araujos atelier gikk metodisk for seg. Om formiddagen arbeidet vi med modell som utgangspunkt og om ettermiddagen fra 5 til 7 var det croquis, også da var Araujo til stede, satte alle stillingene, som var basert på geometriske figurer, en trekant, et kvadrat, gjerne en klassisk figur. Selv tegnet han også croquis, og svært godt, deformert og følsomt. Croquis skulle være levende og karakteristisk, det la han stor vekt på.

To kvelder i uken ble vi i grupper på 5-6 elever, i hans hjem, innviet i renessansemestrenes mysterier. Yngre mestere, som Cézanne, ble også studert, især hans følsomme deformerende tegning og en rekke av hans «optiske fenomener». Likeså hans profil i en face, som ble stilt overfor Holbeins utforming av det samme problem.

Kort sagt, en veritabel skole, og mange likte seg av den grunn ikke der og drog fort videre til en friere tilværelse. Mange trodde hans lære pretenderte å være vitenskapelig uangripelig, fant mindre overbevisende ledd i den og trakk seg skuffet bort.

Araujo hevdet at hans lære ikke var noe ene og alene. Han advarte tvert imot mot en slik oppfatning og var lykkelig kunne en elev finne fram til noe brukbart og originalt. Det var renessansens lære om komposisjon som opptok ham, men han understreket at den hørte en annen tid til, med andre forestillinger. Kubismen var muligens en løsning av problemet og begrepet *rom* opptok ham meget. ... Fargen hos Araujo var renessansens seksdelte fargesirkel, elementærfarger og disses komplementærfarger. Under fargestudiene som ble satt i gang etter at komposisjonen var i orden, ble den flittig brukt for å gi bildet en bevisst holdning. Var planene til slutt ferdige var det meningen å sette sine siste krefter inn og gi det overskudd som blir kunst.<sup>70</sup>

I likhet med Lhôthes skole har Araujo poengtert verdien av å kunne tegne, komponere og beherske kunstvirkemidlene. Forholdet mellom det nye og det gamle i kunsten ble beholdt, uten at dette skulle gå på bekostning av den enkelte kunstners originalitet.

I l'Académie Moderne med Raoul Dufy og Othon Friesz som lærere gav også muligheter for undervisning. Mens Sverdrup, Borchgrevink og Clüver har besøkt Friesz, hadde de to sistnevnte sammen med Aurdal vært hos Dufy. Både Friesz og Dufy var som malere regnet blant det tidlige 1900-tallets fauvister, der Henri Matisse var det naturlige samlingspunktet. Dufy og Friez ble sammen med Georges Braque regnet til fauvismens tredje bestanddel, der de to første er henholdsvis Matisse / Marquet og Derain / Vlaminck.<sup>71</sup>

I likhet med hva vi har forstått av Araujo, var Dufy og Friesz' kunst nokså solid rotfestet innenfor en fransk eller europeisk kunsttradisjon, men allikevel formet av mer moderne strømninger, der Paul Cézannes kunst var et sentralt bidrag. Dette kan vi trygt regne at også gjelder hos Lhote.

<sup>68</sup> Leif Østby. *Hjalmar Haalke*, (Oslo: H. Aschehoug & Co., 1954), 22.

<sup>69</sup> Øivind Storm Bjerke. «Roar Matheson Bye: Oslo – Paris – Berlin 1918-28», i *Kunst og Kultur*, nr. 3/2010, (Oslo: Universitetsforlaget), 183.

<sup>70</sup> Leif Østby. *Hjalmar Haalke*, 26-28.

<sup>71</sup> Christopher Green. *Art in France 1900-1940*, (New Haven and London: Yale University Press, 2000), 17-18.

#### 2.1.4 Hva var det som skjedde i Frankrike i disse årene?

Amédée Ozenfandt hadde under verdenskrigen publisert sitt essay «Notes on Cubism» (1916), der han diskuterte kubismen – slik den var kjent – som en avsluttet kulturepoke, hvis betydning ikke kunne oversees, mens uttrykk var kriserammet, siden kubismen avstod fra dybdeillusjon. Sentrale tanker i dette stykket, ble gjentatt i 1918 rett etter verdenskrigens avslutning, da Ozenfandt hadde kommet i kontakt med Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier). Sammen la de det teoretiske fundamentet for *purismen*, der «the necessity of a logical choice of themes, and the necessity of their association not by deformation, but by formation» var aktuelt.<sup>72</sup> Kravet om at kunsten behandlet temaer som skulle gis form, fremfor en deformering ble på nytt gjeldende. Maleriet skulle oppleves som en helhetlig virkelighet, der de avbildede objektene skulle være tingliggjort.

Samtidig hadde Louis Vauxcelles, som lenge hadde forventet den kubistiske epokens avslutning, erklært kubismens endelige død, siden både Diego Riviera og Lhote hadde forlatt fellesskapet av utstillende kubister.<sup>73</sup> Dette var for så vidt ikke helt sant.

Det kunne jo gjerne se ut til at kubismen var død, dersom man vurderer et fåtall av Picassos verker i denne tiden. I 1914-15 utførte han en rekke figurative tegninger, hvis slektskap med en klassisk tradisjon synes tydelig og de kjennetegn som kubismen bærer virker utvisket. Portrettet *Ambroise Vollard* (Metropolitan Museum of Art, New York) fra 1915 eller *Portrait d'Olga dans un fauteuil Montrouge* (Musée Picasso, Paris) fra 1917 er eksempler i så måte. Kunstneren skapte i disse et kunstnerisk uttrykk basert på synserfaringer. I denne sammenheng kan vi ikke gå tettere inn på Picassos forhold til den klassiske kunsten, men det er sjelden er snakk om blinde adopsjoner. Hans heller skulpturale figurmalerier fra 1920-årene er riktig nok både rent figurative og plassert i et tidløst miljø, men uttrykte seg samtidig annerledes enn den historiske kunsten. Det forhold at en kubistisk maler returnerte – om enn bare for en stund – til figurative fremstillinger, synes derimot å dokumentere at den historiske kunstens betydning for det moderne uttrykk var et sentralt tema i denne tiden.

---

<sup>72</sup> Charles Edouard Jeanneret / Amédée Ozenfant. «Purism» (*L'Esprit Nouveau*, 1920), i *Art in Theory 1900-2000*, 241,

<sup>73</sup> Christopher Greene. *Cubism and its Enemies*, 7.

### 3.1 «For Guds skyld, vær paa vakt mot geniet!»

At man skulle være «paa vakt mot geniet» påpekte Henrik Finne som en direkte lærdom fra sin undervisning hos Lhote.<sup>74</sup> I forbindelse med debututstillingen på Blomqvist i september 1924 ble han intervjuet av *Tidens Tegn*, der han med voldsomme ordelag krevet at han selv – og alle andre malere – skulle «mestre vort haandverk, vi maa kjende vore midler klart og bevisst, saa vi ikke løper løpsk i følelse og alt saant». Det som er interessant er at Finne er såpass oppslukt av det håndverksmessige, at han også, på sin egen debututstilling, benyttet spalteplass til å hevde om sin generasjon at de «blir kanskje ikke særlig store malere, men vi slaar bro fra fortiden over til fremtiden». Det var vel neppe et uttalt mål at man ikke skulle bli en stor maler, men at Finne så såpass store brister innenfor det rådende kunstneriske klimaet at man måtte nullstille hele utviklingen, for igjen å bygge opp et solid fundament, er heller radikalt. Ungdommen skulle altså ikke være utviklingens spydspisser, men derimot å orientere seg mot en gjenfødelse av tradisjonen og det fundamentet den gir – en *renessanse*.

#### 3.1.1 Henrik Finne på Blomqvist 1924 – begavet med utholdenhet

Om Finne kan snakke omkring kunsten som brobygger, så ble hans utstilling mottatt på en helt annen måte. I *Morgenposten* fastslo man at Finnes kunst altfor «tydelig bærer præg av de ... forhadte retninger, veier og systemer».<sup>75</sup> Kristian Haug i *Aftenposten* var heller ikke spesielt imponert, men han håpet lakonisk at Finne, «som forakter begavelsen og sverger til haandverket, ialfald er begavet med utholdenhet».<sup>76</sup> I sin artikkel pekte han på noe som i vår sammenheng er sentralt: «Kubismen staar ikke snart op igjen». Ordene var skrevet i omtalen av en annen kunstner utstilt sammesteds (Halvard Hatlen), men det er interessant at det var en gangbar forståelsesramme i 1920-tallets Kristiania å anse kubismen som et døende fenomen. At kubismens sentrale posisjon innenfor avantgarden nok har vært utsatt for mange utfordringer internasjonalt er grundig dokumentert i Christopher Greens *Cubism and its enemies*. Ridley Borchgrevink uttalte i et intervju med *Verdens Gang* tre år tidligere: «Kubismen som sensasjon er vel nærmest en sak for presse og publikum. Men for malerne har de gode kubister understreket formproblemer som alle kan ha godt av aa arbeide med. Det er forresten ting som malerne har beskjeftiget sig med lenge før ordet kubisme blev opfundet.»<sup>77</sup>

<sup>74</sup> «To debutanter hos Blomqvist. Fra Finne til Henriksen», i *Tidens Tegn*, 19. september 1924.

<sup>75</sup> «Ny ophængning på Blomqvist», i *Morgenposten*, 19. september 1924.

<sup>76</sup> Kristian Haug, i *Aftenposten*, 20. september 1924.

<sup>77</sup> «Dagens utstillinger. Ridley Borchgrevink», i *Verdens Gang*, 15. oktober 1921.

Hvorvidt kubismen som fenomen var forstått på en ene eller annen måte, synes å være en nøkkel for hvordan man skal tolke holdningen om dens pågående avlivning. I denne sammenheng – der Finne i alle fall representerer et alternativ – tror jeg det er mulig å se mye av tidens brytning innenfor kunsten på samme sted. Riktignok fant ikke Haug Finnes bilder særlig gode, men han så i alle fall behovet for en avløsning for proto-kubismen.

Jappe Nilssen var langt mer positiv til Finnes debututstilling, selv om han var skuffet over hva han anså å være kunstnerens forbilder som var forblitt så altfor synlige. Han hevdet at Finne hadde «motstandsløst latt sig paavirke i stedet for bare aa forsøke paa aa dra den lærdom av deres kunst, som passet for hans temperament».<sup>78</sup> Nilssen påpekte også hvordan Finne – riktignok «famlende» – hadde benyttet seg av en frihet i valg av uttrykksform. I forbindelse med debututstillingen ble Nilssen således den som i sin forståelse kom tette opp imot det teoretisk-praktiske fundamentet vi har sett at Lhote prediket i sitt akademi, og som vi siden har sett Finne gjenta. Det spiller ikke så stor rolle hvordan man maler, bare man er konsekvent og gjør det med en viss dyktighet. Nilssen anså at Finne dugde, både når han forsøkte seg med «ypperlige komponerte landskaper med en skjønn linjevirkning og en gammel galleritone over sig» eller med «hypermoderne billeder, som faller forbausende godt i traad med den allersiste moteretning i Paris». Mens Haug ikke setter Finne inn i en internasjonal sammenheng, har altså Nilssen en bredere forståelsesramme å møte debutanten med.

Nettopp dette med moteretningene i Paris, har også Henrik Finne selv kommentert i et samtidig intervju med *Aftenposten*.<sup>79</sup> Han fortalte om sin generasjons «lykkelige tro, at ingen malerkunst i verden lenger holdt maal med den norske» og at «kunstcentret paa sin aartusengamle vei fra Ægypten, Grækenland, Italien, Holland og Frankrike holdt paa at slaa sig ned i Kristiania». Finne slang vel her spydigheter mot en sentral del av norsk kunstliv, som i denne tiden hadde oppnådd både aksept og posisjon med et moderne formspråk kombinert med et nasjonalt innhold. Således knyttet han seg også til den tradisjonelle diskusjonen som rådet innenfor norsk kunst, med den klare motsetninger mellom Christian Krohg og Erik Werenskiold, representert ved sin internasjonale eller nasjonale agenda. Finne fortalte om hvilket ubehagelig, men viktig møte det var å bli stilt overfor «de gamle mestere» i Louvre. Med henvisning til en kunstnerisk utviklingsforståelse der impresjonismen var utviklingens kulminasjon, stilte han seg spørsmålet: «Skulde vi nu selv begynde der hvor utviklingen faktisk allerede var slut?» Han så ingen annen mulighet

---

<sup>78</sup> Jappe Nilssen. «Nye utstillinger hos Blomqvist», i *Dagbladet*, 27. september 1924

<sup>79</sup> «Henrik Finne. Et interview», i *Aftenposten*, 19. september 1924.

enn å søke bakover «for at faa det nødvendige fotfæste». Samtidig berømte han, slik Nilssen kunne se resultatene av, den «selvfornyelsens kraft» og «forbindelsen med alle tiders kunst, med selve kunstens love» som han fant i den unge franske kunst, der «den virkelige friskhet, som kommer av indre organisk styrke» var iboende.

### 3.1.2 Ridley Borchgrevinks 1920-tall – kjenner intet til den lette lek på overflaten

Borchgrevink debuterte på *De Unges Utstilling* på Blomqvist i mai 1921, og allerede der utmerket han seg. Ikke bare som kunstner, men også som organisatorisk talent. Initiativet til utstillingen delte han med Erling Claussen.<sup>80</sup> Claussen hadde også studert hos André Lhote. Til samme tid viste Borchgrevink to malerier hos Christiania Kunstforening. Jappe Nilssen skrev at «Han er allerede nu ved sin debut i besiddelse av en ikke ringe dyktighet, hvilket er noget av en sjeldenhet hos vaare unge debutanter, og man sporer ovenikjøpet en fast vilje bak alt hans arbeid.»<sup>81</sup> Også i *Tidens Tegn* ble forventningene til hans videre utvikling fremhevet.<sup>82</sup> Hvordan disse forventninger skulle bli innfridd, skulle hans første separatutstilling oktober 1921 på Blomqvist vise. Denne utstillingen bestod, ifølge et intervju med kunstneren, av bilder han hadde malt «efter indtryk fra en studiereise i Frankrike og Italien» – og «skriver sig forresten udelukkende fra de siste syv, otte maaneder».<sup>83</sup> Blant de utstilte malerier fantes et landskap, der man i en kveldsstemning ser et esel, bundet mot en stor murvegg [Fig. 2]. Maleriets nattemørke og ensomme naturstemning understrekes ytterligere av det livløse treet, som skaper en mager silhuett mot det dypt grønne landskapet. Den store, enkle murbygningen hvorved eselet har funnet sin hvile, bærer ingen fortelling i seg. Den bare er der. Jappe Nilssen beholdt sin begeistring for Borchgrevink gjennom dette året, og skrev at Borchgrevink «kjenner intet til den lette lek paa overflaten, for ham er kunsten saavist ingen munter spøk, for ham er den dødsens alvor.»<sup>84</sup> Og med alvor har dagslyset forsvunnet, og det eventyrlige fått sin plass, så det omtalte maleriet får «et skjær av mystik over sig, noget selsomt og uheldsvangert».<sup>85</sup> Jappe Nilssen valgte å trekke frem Henri Rousseaus malerier som et forbilde for den unge Borchgrevink. Dette kan synes som en fruktbar sammenlikning, også angjeldende senere verker av Borchgrevink, siden Rousseaus påvirkning innenfor kunstens historie er tilskrevet en ganske bred innflytelse på forskjellige

---

<sup>80</sup> «Foran 'De Unges' Utstilling», i *Verdens Gang*, 30. april 1921.

<sup>81</sup> Jappe Nilssen. «Vaarutstilling», i *Dagbladet*, 14. mai 1921.

<sup>82</sup> «De unge», i *Tidens Tegn*, 6. mai 1921.

<sup>83</sup> «En ny maler», *Tidens Tegn*, 17. oktober 1921.

<sup>84</sup> Jappe Nilssen. «Malerkunst», *Dagbladet*, 18. oktober 1921.

<sup>85</sup> Ibid.

retninger. Felles med Rousseau har Borchgrevink en interesse for å fremstille dyr, gjerne i dunkle naturomgivelser. Det skal også påpekes at begge malerne fremstilte dyr, som om de egentlig spilte teater for oss. Men det er en vesentlig forskjell mellom Rousseau og den unge Borchgrevink, og den ligger i detaljbehandlingen. Det flytende mørke som Borchgrevink benyttet i denne tiden, er mer ett sent utslag av nyromantikken, enn av post-impresjonismen. Den markante penselføringen, den pastose tegningen og de skrikende fargekombinasjoner skulle ennå ikke forekomme i hans kunst. For Borchgrevink var det visst særlig Derain og Picasso av den samtidige kunsten som interesserte ham, men dessuten hadde han «særlig i Louvre, hatt et meget stort utbytte av aa studere de gamle hollandske og flamske mestre. De har gitt mig mer viden om sann malerkunst enn nogen annen».<sup>86</sup> Også *Morgenpostens* kunstkritiker, maleren Birger Moss Johnsen plasserte Borchgrevinks kunstnerskap i et annet århundre: «Hans Personlighet er ganske uberørt av Tidens Tendenser, han har trukket sig ind i sin egen Verden og levet et intenst og fantasirikt Liv med sin Kunst».<sup>87</sup> Et par år senere skulle også Jappe Nilssen sette Borchgrevink inn i en annen sammenheng:

Borchgrevink har ikke følt sig fristet av nogen av de retninger, som i over et halvt aarhundre har vært de raadende i europeisk malerkunst; for ham har ikke farven, ikke impresjonismen vært hovedsaken, det vesentlige for ham har vært stemning, han har kunnet utdra sine motiver, det eventyr som laa og lurte inne i skogtykningen bak tykke trestammer og underlig vredne trerøtter. Det er romantikken, den gamle forkjetrede, utledde romantikk, landskapsidyllen, den vi kjenner fra vaar egen kunst hos Dahl, Cappelen, Fearnley og saa mange andre, som her atter løfter hodet.<sup>88</sup>

Romantikken som igjen blomstret i mellomkrigstiden kan naturlig nok sees som en reaksjon både på den store omveltning en verdenskrig hadde bragt med seg og som et standpunkt mot den mer eksperimenterende delen av kunstscene som dominerte de første ti-år av 1900-tallet.

### 3.1.3 Bernt Clüver i Kunstnerforbundet 1924 – selvstændighet og djervhet

Samtidig med at Finne holdt sin debututstilling hos Blomqvist, viste Bernt Clüver (den gang Klüver) sine malerier fra de siste år på Kunstnerforbundet. Hos signaturen Hz (Alf Harbitz) i *Morgenbladet* gjøres en sammenlikning av nettopp disse to utstillingene.<sup>89</sup> Mens Clüver i Harbitz øyne utmerket seg ved «temperament, vilje, mod og talent», var Finne «ihvertfald klar over de opgaver han stiller sig, og han gaar løs paa dem med alvor». Motsatt da med Clüver som «er saa dygtig, at han kan lage skuffende efterligninger» og «man skal ikke gaa nøie ind

<sup>86</sup> Signaturen Crayon. «Ukens portrett», *Dagbladet*, 13. oktober 1923.

<sup>87</sup> Moss J. (Birger Moss Johnsen). «Kunst», i *Christiania Nyheds- og Avertissements-Blad (Morgenposten)*, 11. oktober 1923.

<sup>88</sup> Jappe Nilssen. «Tysk kubisme og norsk maleri», i *Dagbladet*, 6. oktober 1923.

<sup>89</sup> Alf Harbitz, i *Morgenbladet*, 20. september 1924.

paa dem, for da ser man brist i brist, som er tyndt dækket av det charmerende haandelag».<sup>90</sup> Harbitz observerte i møtet med Finnes utstilling at et nytt fenomen var underveis innenfor billedkunst: «Han har tilegnet sig det nye formsprog, han uttrykker sig nyklassicistisk, saa der blir mening i det». I denne forståelsen var nyklassisismen defininert som et forsterket krav til formspråket, «for alt er form, det er endog mer skulptur end maleri».

Clüvers utstilling i Kunstnerforbundet ble gjennomgående vurdert ut ifra nokså store forventninger som hadde blitt skapt ved hans debututstilling sammesteds to år tidligere. Signaturen Moss J. (Birger Moss Johnsen) i *Morgenposten* mente at Clüvers talent, hvis «mest utprægede kjendetegn var selvstændighet og djervhet», var omgjort til en etterligningskunst, altfor nært knyttet opp mot moderne referansemestre som Cézanne, van Gogh eller Picasso, og at et av bildene faktisk ville «uten tvivl – om signaturen var borte – gaa for en ekte og meget god Cezanne ...».<sup>91</sup> Til forskjell fra Harbitz, fremholdt Moss Johnsen at Clüver var «rent ut mesterlig», også når hans individuelle kunstnerfysiognomi synes å ta hektiske svømmetak i retning av forbildene. I et intervju med *Tidens Tegn* erklærte Clüver sin bundethet til den store europeiske tradisjonen, og sa at «jeg har vel noe i meg som fører mig til dem, men selv om kunsten er internasjonal, saa er jeg nordmand», men «man lar sig ikke paavirke av utlændinger uten at man paa sætt og vis er i slekt med dem».<sup>92</sup> I samme avis het det, i Pola Gauguins kritikk av Clüvers utstilling, at han hadde en «dyp respekt for sitt metier» og at han «søker at trænge ind til teknikkens nerve».<sup>93</sup> Gauguin så Clüvers arbeidsmetode som en ren motsetning både til naturalismen og individuelt særpreg, da «han ikke altid gaar direkte løs paa sit motiv, men svøber det ind i en bestemt teknik som sjelden har sin oprindelse i hans egen fantasi». Denne søken mot en essens innenfor kunstens vesen, påpekte Gauguin også i den minneartikkelen som ble publisert i *Kunst og Kultur* 1941, selv om hans forståelse av Clüvers individualitet var endret: «Gjennem en merkelig evne til å leve sig inn i de store mesteres verker søkte han i dem en fullendt form, som var i samsvar med hans egen personlighet. Han kunde det uten å miste friskheten og originaliteten i sitt eget vesen ...»<sup>94</sup>

Nå var ikke Pola Gauguin en helt uhildet betrakter av Clüvers malerier. Ikke bare hadde kunstneren gått ved hans skole 1918-19, Gauguin hadde også – sammen med blant

---

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Moss J. (Birger Moss Johnsen). «Kunst. Bernt Klüver og Thierslund i Kunstnerforbundet», i *Morgenposten*, 22. september 1924.

<sup>92</sup> «Klüver, Kähler og Tierslund», i *Tidens Tegn*, 17. september 1924.

<sup>93</sup> Pola Gauguin, i *Tidens Tegn*, 19. september 1924.

<sup>94</sup> Pola Gauguin. «Bernt Klüver», i *Kunst og Kultur*, 28. årg., (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1941), 158.

andre Johan H. Langaard, montert utstillingen, ifølge situasjonsbeskrivelsen *Morgenposten* gav i forbindelse med at de intervjuet kunstneren.<sup>95</sup>

### 3.1.4 Per Lund og Rolf Rude i Kunstnerforbundet 1923 – et mørkekammer?

Året i forveien hadde Per Lund og Rolf Rude holdt sine første separatutstillinger ved en felles mønstring i Kunstnerforbundet. Pola Gauguin mente at utstillingen var av interesse, ikke bare fordi han så Lund og Rude som talentfulle representanter for ung kunst, men fordi utstillingen berørte et sentralt kunstnerisk spørsmål, nemlig valg og mestring av *virkemidler*, fremfor valg av *program*. Gauguin skrev at utstillingens to malere arbeidet på helt forskjellige måter, men at «Hvilken 'Retning der er den rigtige' er aldeles likegyldig, det som interesserer er om kunstnerne demonstrerer sine evner paa en maate som er artistisk forsvarlig».<sup>96</sup> Mens han i Lund så livsfriske foredrag, kanskje beslektet med kunstnerens far, maleren Henrik Lund, ved sine «virkelig ypperlige effekter og koloristiske værdier», med den konsekvens at «helhetsvirkningen indimellem blir monoton», anså han at Rudes bilder viste et problem forbundet krysningspunktet mellom kunstnerens romantiske fantasier og «virkelighetsstudiet».

Denne forskjellen mellom de to malere, sprang Jappe Nilssen enda sterkere i øynene. Han anså dem å være «i enhver henseende vidt forskjellige, ja, saa forskjellige, at man godt kunde tro, at de tilhørte hver sin tidsalder; det er bare den skjønne ungdom, de har felles, og talentet».<sup>97</sup> I sin behandling av Rude, er det interessant å se at «den arkaiserende patina» som Nilssen mente å se i alle Rudes verker, ble regnet å være «et utslag av tidsaanden». Ikke nødvendigvis et tidsfenomen Nilssen bifalt, men allikevel anså at den tilhørte «mer tiden enn ham spesielt», selv om han hadde «vanskelig for aa tro, at folk nuomstunder av fri vilje vil lukke sig inne i et mørkekammer, naar hele soldagen staar utenfor og bruser».

Kristian Haug i *Aftenposten* var langt mindre positiv til Rude, og så hans kunst som «dekokt av gamle galleri-billeder», mens han erkjente, i likhet med Nilssen, tidsfenomenet med en kunstnerisk tilbakevendelse til et fortidig stadium. «Det er et tegn blant mange andre paa, at det besugne kunstens store fremskridt fra Manet og fremover er stanset op i forvirring, og at der i kunst intet fremskridt er. Der er kun forandring.»<sup>98</sup> Tidligere i 1923 hadde Haug i forbindelse med Unge Kunstneres Samfund-utstillingen også vært inne på noe

<sup>95</sup> «Kunstnerforbundet. Klüvers billeder og Käblers keramik», i *Morgenposten*, 17. september 1924.

<sup>96</sup> Pola Gauguin. «Per Lund og Rolf Rude», i *Tidens Tegn*, 30. oktober 1923.

<sup>97</sup> Jappe Nilssen. «Per Lund og Rolf Rude», i *Dagbladet*, 30. oktober 1923.

<sup>98</sup> Kristian Haug. «Per Lund og Rolf Rude i Kunstnerforbundet», i *Aftenposten*, 30. oktober 1923.



av det samme, at kunstens utvikling slettes ikke var en uendelig spiral oppover, men «alle teorier har løbet linen ud og staar ligesom og venter».<sup>99</sup> Med en viss ironi hevdet Haug at «enkelte speider efter en fremkomst opad; andre foretrækker at rusle nedover igjen. Blant de siste gaar Henrik Finne længst», og at han fra kubismen har funnet «kun en vei: den bakover. Ikke til naturen, som skulde synes den rette, men til antiken». Det er nøyaktig det samme fenomenet han mente var levendegjort gjennom Rudes (og i mindre grad Lunds) utstilling i Kunstnerforbundet.

### 3.1.5 Leon Aurdal – med påsmurt patina?

Leon Aurdal, som var noe eldre enn de øvrige i kretsen omkring Finne, hadde utstilt sine malerier allerede fra 1916. I april 1919 holdt Leon Aurdal i fellesskap med maleren Thoralf Nikolai Lerdal en utstilling hos Blomqvist. Et av aspektene som gjør denne interessant i vår sammenheng, er at den er holdt innen noen av de to malerne hadde satt sine føtter utenfor Norges grenser. I *Verdens Gang* het det at utstillingen forhåpentlig kunne finansiere to års utenlandsopphold i Paris, Madrid og Roma og i et intervju med avisen snakket Aurdal og Lerdal om sine felles forbilder: Rembrandt, van Gogh og Cézanne.<sup>100</sup> For Aurdal er visstnok maleriets motiv av underordnet betydning: «Jeg interesserer mig langt mer for linjen og farven. Jeg griber dog ikke efter de sterke farver. For mig betyder det samstemte langt mer». På spørsmålet om hvor mye han maler, anslo han at en 2/3 blir destruert: «Jeg er sjelden fornøid med det resultat jeg opnaar». Blant de malerier som ble vist på utstillingen fantes et portrett av kunstnerens daværende hustru Kristmar. *Aftenpostens* Kristian Haug påpekte noen feil ved at «tegningen, som i det ellers ganske vakre portræt af 'Kristmar', er ikke saa god, som den burde være.»<sup>101</sup>

To maleres felles presentasjon bød naturlig nok på sammenlikningsgrunnlag i kunstkritikken, og Lerdal ble vist større oppmerksomhet. Jappe Nilssen mente å se at de Aurdal og Lerdal stod i en utvikling: «Begge begyndte ogsaa med den samme, mørkladne galleritone, og begge forsøker nu, saavidt jeg kan se aa arbeide sig ut av den igjen».<sup>102</sup> Mørkladen galleritone må ha vært et kjærkomment skjellsord for Nilssen. Kristian Haug synes også bildene fremstod med påsmurt patina. Om Lerdal skrev han: «Uden tvil staar hans kjærlighed til gammel kunst oprigtig nok, den har lært ham meget, og den er vel med at lære af; men de gamle malere begyndte ikke mod overfladen først. Patinaen som er saa

<sup>99</sup> Kristian Haug. «Blomqvist' vaardstilling», i *Aftenposten*, 5. april 1923.

<sup>100</sup> Signaturen *Vandrerens*. «De 2», i *Verdens Gang*, 24. april 1919.

<sup>101</sup> Kristian Haug. «Aurdal og Lerdal», i *Aftenposten*, 26. april 1919.

<sup>102</sup> Jappe Nilssen. «Th. Lerdal og Leon Aurdal», i *Dagbladet*, 26. april 1919.

tiltrækkende, er desuden et verk af tiden».<sup>103</sup> Begrepet tiden var nok for Haug den samlede tid som hadde tilført verker patina, og ikke et uttrykk for at det var noe tidsmessig forbundet med egenpatinering av malerier. For Haug, som for Nilssen, var både Aurdal og Lerdal å regne som utidsmessige malere. Nilssen naglet for så vidt Aurdal til en viss periode i kunsten: «Moderne kan man vel dog ikke kalde ham; hans kunstneriske ideal synes foreløpig ikke aa være kommet længere end omtrent halvveis mellem professor Hans Gude og Amaldus Nielsen.»<sup>104</sup> Midtveis mellom Gude og Nielsen skulle vel omtrent være det verste punkt i verdens kunsthistorie Nilssen kunne tenke seg. En vennligere innstilling til Aurdal og Lerdals malerier hadde Erling Lone:

Begges maleriske opfatning røber en ofte melankolsk naturfølelse. Det milde, slørede uttryk er dem øiensynlig kjær, men begge famler de endnu efter den form, som skal la deres talent faa komme til sin ret. De strider begge for ikke at falde for nogen moderne retning; deres idealer, og da specielt Lerdahls, synes at ligge saa langt tilbage i tiden som hos den nederlandske renæssances mestre. Det gir formbehandlingen styrke, fordi det kræver et alvorlig studium av tegningen, men det har utvilsomt været et feilgrep med de mørke, patinerte farver ...<sup>105</sup>

Siden Lone så Lerdal og Aurdal som kunstnere som aktivt hadde valgt et ståsted på tvers av de moderne retninger, idet de heller plasserte sin interesse noen århundrer tilbake, så kan det være oppklarende å vite hvordan Lone så på kunstnernes utviklingsbehov: «Et godt forbillede er et fortreffelig hjelpemiddel, endog man derved finder frem til sig selv».

### 3.1.6 Sigurd Danifer – utslitte kunstdogmer på Blomqvist 1924?

«Herregud, hvor er man ikke nu dødsens trett av denne importerte annenhaandskunst, som nu igjen, og vaarherre alene maa vite for hvilken gang, presenteres oss som det nyeste og siste utslag av moderne maleri!», skrev Jappe Nilssen ved Sigurd Danifers debututstilling på Blomqvist november 1924.<sup>106</sup> I tråd med datidens utstillingspolitikk hadde man sjelden som debutant «huset for seg selv». Danifer var tildelt stedets mindre utstillingsrom, mens hovedsalen rommet Henrik Lunds malerier. En kombinasjon som, ifølge Nilssen, bød på en kontrast som var «noksaa voldsom, det føles omtrent som aa komme inn i et trangt, skummelt kjellerrum fra en tindrende soldag ute». Den prestisje Henrik Lund nøy i denne tiden var på sin høyde, og Nilssen hadde ikke vanskelig for å ønske at Danifer benyttet anledningen til å hente lærdom i Lunds kunst, som, ifølge Nilssen, var «gjennomstrømmet av en helt personlig følelse, et helt individuelt kunstnerisk syn», til forskjell fra Danifer, som han anså «bundet paa

<sup>103</sup> Kristian Haug. «Aurdal og Lerdal», i *Aftenposten*, 26. april 1919.

<sup>104</sup> Jappe Nilssen. «Th. Lerdal og Leon Aurdal», i *Dagbladet*, 26. april 1919.

<sup>105</sup> Erling Lone. «Hos Blomqvist. Leon Aurdal og Th. Lerdal», i *Nationen*, 26. April 1919.

<sup>106</sup> Jappe Nilssen. «Danifer», i *Dagbladet*, 19. november 1924.

hender og føtter av dumme, utslitte kunstdogmer», samt at han burde «rense grundig op i sin palett og helt aa fjerne alle de urene, grumsete og jordslaate farver som nu virker saa forstemmende i hans billeder»

Opplagt representerer 1920-årenes Henrik Lund og Sigurd Danifer svært forskjellige uttrykksmåter, ei heller virker det overraskende at den førstes fargesterke uttrykkskunst skaper en annen opplevelse enn Danifers tidlige, mørke bilder. Det bør heller ikke være en uventet at gammelbohemien Jappe Nilssen hadde en viss tilbøyelighet til å foretrekke Lunds feiende penselføring, selv om han nokså motvillig erkjente at Danifer «ikke er uten sans for komposisjon». Den kompositoriske evnen anså for øvrig også Johan H. Langaard (som i denne tiden var gift med Henrik Lunds datter Unni) som et positivt trekk. Men, som Nilssen, så han at «de mange uttryk av teknisk og kunstnerisk art Danifer har mottat i Paris kaster endnu skygger over hans personlighet. Den er langt fra at utfolde sig frit».<sup>107</sup> Imidlertid viste han en helt annen interesse for debutanten, da han fant det «udelt sympatisk at se en ung kunstner beskjæftige sig alvorlig med de problemer som er oppe i tiden». Mens Nilssen så Danifer som en eksponent for en falsk modernitet og for en kunst som er «forstummet ute i Europa, og det saa absolutt, at man der ute knapt mer fornemmer ekkoet av det: det er i hvert fall bare enkelte haardkokte outsiders, som i mangel av noget bedre ennu halser ivei med det gamle brøl», så vurderte Langaard heller at vi her står overfor et nytt fenomen i kunsten, som i tillegg til å være en del av den europeiske samtidskunsten, også representerte noe særegent:

I likhet med Klüver og Borchgrevink fører han Frankrikes merke i sitt skjold. Hermed er ikke sagt at han søker at skjule sin nationale egenart under moderne utenlandsk klædebod. Et blik paa landskapenes romantiske stemningsinnhold er nok til at overbevise om det motsatte.<sup>108</sup>

Dette med nasjonal egenart virker for Langaard å være av stor betydning og bør leses i sammenheng med den pågående interessen nettopp det nasjonale hadde i kunsten i denne tiden. Det handler kanskje ikke så meget om selve motivene, men derimot idéen om en særskilt norsk uttrykksmåte, som adskilte seg fra andre nasjoners kunst, og dermed gav legitimitet til norsk kunstnerisk bestrebelser.

I tillegg berømmet Langaard, slik Nilssen også gjorde, Danifers evne til komposisjon: «Han virker like vektig overalt i billedet. Øiet drages ikke til bestemte punkter. Det finder hvile paa hele billedflaten».

---

<sup>107</sup> Johan Langaard. «Sigurd Danifer», i *Tidens Tegn*, 18. november 1924.

<sup>108</sup> Ibid.

Av disse to kritikerne, var det Langaard som klarest erkjente at man her møter et nytt og interessant fenomen i kunsten. At man stod overfor en tendens i kunsten – om enn ikke etter anmelderens hjerte, syntes også *Aftenpostens* Kristian Haug å mene:

De er imidlertid efter sidste mode, røber stor flid – og forsaavidt talent kan rummes i et upersonlig mønster – vistnok ogsaa talent. Det forekommer mig besynderlig, ja bedrøvelig, at alle disse unge utstillere, som jevnlig er adskillig tilaars, ikke vil forstaa, at det at lage kunst, er noget som maa ske under eget syn. «Ti man maa aldri glemme – skrev Werenskiold i 83 -, at en av vore første plikter her som i alt andet, er at søke at utvikle vor egen personlighet, saa langt hver enkelts evne rækker – av den simple grund, at dette kun er gjennomført ærlighet i dypere forstand». Og at det er den eneste maate at bli kunstner paa kan sikkert tilføies.<sup>109</sup>

Kravet om den enkelte kunstners selvstendighet, legitimert ved et mer enn 40 år gammelt utsagn av Erik Werenskiold, virker som et ekko av Henrik Finnes uttalelse i et intervju i samme avis samme år, der han anså datidens rådende mentalitet innenfor kunstlivet å være at «kunstcentret paa sin aartusengamle vei fra Ægypten, Grækenland, Italien, Holland og Frankrike holdt paa at slaa sig ned i Kristiania».<sup>110</sup>

Danifers debututstilling fikk gjennomgående en dårlig mottakelse av kritikerne. Men det var en brytningstid, der flere av de malerne vi her beskjeftiger oss med representerer et alternativ i samtiden, som ble vist oppmerksomhet.

### 3.1.7 Trygve Torkildsen – en ubetinget sjelden malerbegavelse?

«Et helt nyt navn og en ubetinget sjelden malerbegavelse» lot Pola Gauguin sin beskrivelse av Trygve Torkildsens debututstilling på Blomqvist november 1923 ha som åpningslinje.<sup>111</sup> På samme måte som Danifer, ble Torkildsens utstilling holdt som et supplement til en etablert og feiret kunstner; denne gang Ludvig Karstens seneste produksjon, deriblant det monumentale *Golgata* (Statens Museum for Kunst), som flere av anmelderne lovpriste. Jappe Nilssen skrev at Torkildsens «utstilling virker jo unektelig en smule armodslig, naar man kommer like fra Karstens betagende kunst», men tillå at han allerede har «malt ting, som slett ikke er til å kimse av».<sup>112</sup> Begge fremhevet noen mindre landskapsstudier, som hos Gauguin omtales som eksempler på «selvstendige synspunkter og med et kunstnerisk alvor og respekt for sit materiale som ikke er almindelig» og for Nilssen «røber et saa avgjort talent, at det slet ikke vilde undre mig, om Torkildsen engang ad aare kom til å male ting, som baade var god kunst og selvstendig arbeid». Erling Lone skrev i *Nationen* at «Koloriten, paa denne utstilling overveiende kjølig, er vakker og harmonisk og gir særdeles tiltalende uttryk for hans

<sup>109</sup> Kristian Haug. «Hos Blomqvist», i *Aftenposten*, 15. november 1924

<sup>110</sup> *Aftenposten*, 19. september 1924.

<sup>111</sup> Pola Gauguin. «Trygve Torkildsen», i *Tidens Tegn*, 22. november 1923.

<sup>112</sup> Jappe Nilssen. «Karsten», i *Dagbladet*, 21. november 1923.

naturfølelse».<sup>113</sup> Like positiv stilte Birger Moss Johnsen i *Morgenposten* seg, idet han skrev om Torkildsen at «det ser utvilsomt ut som om det vil lykkes ham at gi en god Løsning paa de Problemer han stiller sig. Han sitter inde med en forbausende Dygtighet. Det kommer særlig tilsyne i Poussinkopien».<sup>114</sup> Denne kopien er ifølge Gauguin en «fri kopi» og jeg tør anta det omtalte maleriet er identisk med det udaterte maleriet *Landskap* [Fig. 3].

*Landskap* viser ifølge Gauguin Torkildsens «gode evner for et større og monumentalere maleri og [...] det sikre overblik han har for billedets helhetsvirkning og for en rolig og først og fremst naturlig sammenheng i denne». Bildet er gjennomgående holdt i jordfarger, og trærne i forgrunnen virker nærmest å vike til side for å la betrakteren ta del i et dypere perspektiv innover i et disig landskap.<sup>115</sup>

### 3.1.8 Otto Sverdrups 1920-tallsmalerier – personlighet nok til å underbygge talentet?

«I motsetning til Sigurd Danifer, som til en viss grad har gjort sig til herre over de teorier som Lhotes skole byr sine elever, har Sverdrup tilsyneladende bare nippet overfladisk til denne lære», skrev Johan H. Langaard i *Tidens Tegn* i forbindelse med Sverdrups debututstilling i Kunstnerforbundet 1924.<sup>116</sup> Og videre at bildene bar preg av en lære som er «klodset anvendt og gir bildene præg av at være iklædt en slags uniform som sitter riktig daarlig». Noe mer positiv var Jappe Nilssen i *Dagbladet*, som skrev «at den unge mann har talent, er ikke vanskelig aa se, men om han har personlighet nok til aa underbygge talentet, det vil alene fremtiden kunne vise».<sup>117</sup> Nilssen mener at Sverdrup har «blitt hængende i nogen gamle, utlevede kunstformler og blitt innkapslet i et system, som engang utskrekes som det eneste saliggjørende, men som nu for lengst har mistet all sin glans og hele sin sakrosankte aktualitet».<sup>118</sup>

Otto Sverdrup var ikke avhengig av å selge sine bilder. Dermed har hans kunstverker fått en nokså begrenset spredning. Han oppbevarte sine bilder, som oftest demontert blindrammen, i store ruller. Flere av lerretene har datering på baksiden, slik at det

---

<sup>113</sup> Erling Lone. «Hos Blomqvist», i *Nationen*, 26. november 1923.

<sup>114</sup> Signaturen Moss J (Birger Moss Johnsen), «Kunst», i *Morgenposten*, 24. november 1924.

<sup>115</sup> Bildet behandles mer inngående i kapittel 4.1.3

<sup>116</sup> Johan H. Langaard. «I Kunstnerforbundet», i *Tidens Tegn*, 22. november 1924.

<sup>117</sup> Jappe Nilssen. «I Kunstnerforbundet», i *Dagbladet*, 22. november 1924.

<sup>118</sup> Disse to kunstkritikerne hevder noe helt annet enn Svein Aamold i *Norsk Kunstnerleksikon* (1986) som sier at utstillingen bestod av «en rekke naturalistisk malte landskaper fra Sør-Frankrike, gjengitt med robuste penselstrøk uten vekt på detaljer» og at «innflytelsen fra Friesz med sine burlleske farger og linjeføring og fra Lhotes geometriserende komposisjonsskjemaer var imidlertid liten».

er mulig å danne seg et bilde av hans stil i 1920-årene.<sup>119</sup> All den tid han oppholdt seg i Frankrike 1921-24, kan alle hans tidlige malerier med franske landskapsmotiver ha vært vist i utstillingen ved Kunstnerforbundet i 1924, men det er også naturlig å betrakte hans aktnotiver og stilleben fra denne tiden i sammenheng med hans utstillingsdebut.

Et maleri som «Fransk by med hestevogn», 1922 [Fig. 4], bærer tydelige preg av kunstnerens interesse for de muligheter den enkelte flate i et landsbybilde gav av konstruktive muligheter, og de varsomt fargesatte husveggene skaper et spill mellom de forskjellige flatene som bygger opp gaterommet, samtidig som trærnes stiliserte kubeformer mer enn antyder innflytelsen fra hva både Langaard og Nilssen anså som lærdom fra datidens moderne franske maleri. Veien som går innover i motivet skaper diagonaler, brutt av mørkere fargetoner skapt av skyggeeffekter fra bebyggelsen. Den samme konstruktive interesse og varsomme koloritt ser vi i det udaterte «Bro i fransk småby» [Fig. 5], som jeg er tilbøyelig til å datere til 1922, i likhet med det foregående maleri. Kontrasten mellom de horisontal-vertikal fremtredende bygninger og den svungne bygate, rundbuebro og gressmatte understreker den kubiske transformasjonstenkingen i hans tidligste 1920-tallsmaleri. Denne *plankubismen*, også omtalt som *postkubisme* og *klassisk kubisme*, var aktuell i kunsten i årene etter den første verdenskrig.

Mens bildene fra 1922 er gjennomgående fylt med detaljer og en bløt, men variert palett, har hans bevarte malerier fra 1923 en mer utpreget bruk av store flater, som brytes opp ved bruk av variasjoner i valørbruk. Samtidig får bebyggelsen mer karakter av å være staffasje for landskapet i seg selv, der særlig trærne i disse maleriene er nøye utarbeidet og fremhevet i komposisjonen, slik vi ser i maleriet «Fransk herregård», 1923 [Fig. 6] og «Fransk småby med kirke» [Fig. 7] og «Fransk landskap» [Fig. 8], der trestammene slynger seg rytmisk innover i landskapet mot et sterkt abstrahert fjellparti i bakgrunnen.

Landskapsmaleriene fra 1922 og 1923 har en lett penselføring og åpent uttrykk, mens en rekke stilleben fra samme tid er utført med en helt annen plastisitet. Disse små hverdagslige oppstillingene er preget av gjenstandenes kraftige volum og en teatral belysning, som sammen med en dyster fargeholdning, kan gi dem en nærmest spøkelsesaktig stemning. I et visst slektskap til André Derains samtidige stillebensmotiver kan Sverdrups «Stilleben», 1923 betraktes [Fig. 9].

---

<sup>119</sup> Det foreligger ingen fullstendig oversikt over hans verker, men jeg har registrert en god del av de malerier han har utført i 1920- og 30-årene. Det er meget sjelden benyttet titler. Derfor har jeg valgt å benytte beskrivende titler, presentert ved hjelp av anførselstegn, for å adskille titler satt av meg, med titler oppstått enten som opprinnelige eller senere utstillingstitler eller på annen måte gitt historisk hevd.

## 3.2 Nyklassisistiske tendenser

«Det er romantikken, den gamle forkjætrede, utledde romantikk, landskapsidyllen, den vi kjenner fra vaar egen kunst hos Dahl, Cappelen, Fearnley og saa mange andre, som her atter løfter hodet», skrev Jappe Nilssen om Ridley Borchgrevink i 1923.<sup>120</sup> I den samme tiden så Nilssen hos Rolf Rude en «arkaiserende patina», som var «et utslag av tidsaanden».<sup>121</sup> For øvrig ble det samme fenomen hos Kristian Haug beskrevet som et «dekokt av gamle galleribilleder».<sup>122</sup> Overgått i skepsis av Nilssen som så Sigurd Danifer som «bundet paa hender og føtter av dumme, utslitte kunstdogmer».<sup>123</sup> Om Henrik Finne skrev Alf Harbitz at kunstneren hadde «tilegnet sig det nye formsprog, han uttrykker sig nyklassicistisk, saa der blir mening i det».<sup>124</sup> Begrepet nyklassisisme trenger en nærmere forklaring og det må settes inn i en internasjonal forståelsesramme.

### 3.2.1 Nyklassisisme

Hva vi i dag anser for å være den opprinnelige nyklassisismen er den moderne kunst som oppstod blant alle de politiske og idemessige brytninger som fant sted mot slutten av 1700-tallet. Begrepet er riktignok av nyere dato, da man i samtiden heller snakket om en «sann stil», «en gjenfødelse» eller rett og slett en ny renessanse, der kunsten igjen søkte sine forbilder i tidløse verdier.<sup>125</sup> Kunsthistorikeren Hugh Honour har definert nyklassisismen slik:

Neo-classicism is the style of the late eighteenth century, of the culminating, revolutionary phase in that great outburst of human inquiry known as the Enlightenment. The moral earnestness, the urgent seriousness, the high-minded, sometimes starry-eyed, idealism of the free-thinkers, *philosophes* and *Aufklärer* were all reflected in it. For Neo-classicism, in its most vital expressions, fully shared their spirit of reform which sought to bring about – whether by patient scientific advance or by a purgative return *à la* Rousseau to primitive simplicity and purity – a new and better world governed by the immutable laws of reason and equity, a world in which *l'infâme* would be for ever *écrasé*.<sup>126</sup>

Det virker som et utgangspunkt for nyklassisismen at samfunnet er omveltning, hvorved man innenfor kunsten søker tilbake til solide verdier, slik vi har sett at Finne og hans krets også gjorde. I et visst monn kan det være mulig å se tiden omkring og etter den første verdenskrig som tilsvarende turbulente som den opprinnelige nyklassisismens opptreden, likeså den gjennomtrengende følelsen av å stå fremfor en ny (og bedre) tid, som lot seg bygge av forgangne kvaliteter.

<sup>120</sup> Jappe Nilssen. «Tysk kubisme og norsk maleri», i *Dagbladet*, 6. oktober 1923.

<sup>121</sup> Jappe Nilssen. «Per Lund og Rolf Rude», i *Dagbladet*, 30. oktober 1923.

<sup>122</sup> Kristian Haug. «I Kunstnerforbundet», i *Aftenposten*, 30. oktober 1923.

<sup>123</sup> Jappe Nilssen. «Danifer», i *Dagbladet*, 19. november 1924.

<sup>124</sup> Hz (Alf Harbitz), i *Morgenbladet*, 20. september 1924.

<sup>125</sup> Hugh Honour. *Neo-classicism*, (London: Penguin Books, 1968), 14.

<sup>126</sup> *Ibid*, 13.

Oswald Spengler publiserte i 1918 sitt omfattende bokverk *Der Untergang des Abendlandes, Gestalt und Wirklichkeit*, som blant mye annet reiste et spørsmål omkring den kunstneriske frihet innenfor modernismen, som han mente hadde utviklet seg til uorden:

Once upon a time, Freedom and Necessity were identical; but now what is understood by freedom is in fact indiscipline. In the time of Rembrandt or Bach the 'failures' that we know only too well were quite unthinkable. The Destiny of the form lay in the race or the school, not in the private tendencies of the individual.<sup>127</sup>

Spengler forholdt seg til et samfunnsbilde, der det enkelte individs uttrykkfrihet var begrenset av sterke idealer og ikke «industrious cobblers and noisy fools, who delight to produce something for the market, something that will 'catch on' with a public whom art and music and drama have long ceased to be spiritual necessities».<sup>128</sup> Liknende holdninger fantes også hos Henrik Finne, som for eksempel idet han mente at tiden omkring første verdenskrig hadde vært en «originaljaktens tid hvor det bare gjaldt å lage noget nytt og få det stemplet dernier cri».<sup>129</sup> Den betoning av kunst som kunsten i historiske sammenhenger, eksemplifisert ved Rembrandt og Bach, slik vi kan lese ut av Spengler, synes også nærmest som vardøger for Finnes måte å forholde seg til historien som ufeilbarlig læremester, slik han blant annet uttalte seg om sin lærer Lhote i forbindelse med sin debututstilling i 1924:

Lhotes betydning, som ofte er blitt misforstået, bestod netop i dette at han ikke betraktet os unge som sære individualister som maatte holdes i størst mulig uvidenhed for at beholde sin originalitet, men som folk der skulde ha rede paa maleriet som saadant, som haandverk og metiér. Men da jeg først var blitt klar over hvad det gjaldt, fandt jeg lærere nok i Louvre – der er nok for os alle!<sup>130</sup>

At Lhote skal ha søkt å bringe frem den enkelte elevs originalitet nettopp ved å understreke det håndverksmessige fundamentet frembragt gjennom historien virker å være med den hensikt å bringe kunstens utvikling videre, både for den enkelte kunstner, og unngå den situasjon Spengler anså være kunstens siste mulige fase, der ingen vei fører videre: «An artificial art has no further organic future, it is the mark of the end».<sup>131</sup> I Spenglers forståelse hadde kunsten løpt sine linjer inn i en tilstand av «a pursuit of illusions of artistic progress, of personal peculiarity, of 'the new style', of 'unsuspected possibilities', theoretical babble,

---

<sup>127</sup> Oswald Spengler. «The Decline of the West» (1918). Engelsk oversettelse ved C. F. Atkinson (1926), i *Art in Theory 1900-2000*, 230.

<sup>128</sup> Ibid, 231.

<sup>129</sup> Henrik Finne. «Om malerkunst og nogen av dens problemer», 273.

Spørsmål knyttet til Finnes kunstsyn er viet et eget kapittel i herværende avhandling: 6.2 «Den som ikke mestrer det lille, skal aldri bli herre over det store».

<sup>130</sup> «Henrik Finne. Et interview», i *Aftenposten*, 19. september 1924

<sup>131</sup> Oswald Spengler. «The Decline of the West», 231.



pretentious fashionable artists, weight-lifters with cardboards dumb-bells ...<sup>132</sup> Med Finnes ord het det at «den stadig mer utflytende ‘unge kunst’ hadde degenerasjonssymptomer».<sup>133</sup>

I Tyskland møtte man i løpet av 1920-tallet begrepet *Neue Sachlichkeit*, som var en samlebetegnelse på en ny figurativ kunst som stod i en viss opposisjon til den i tysk førkrigstid rådende ekspresjonismen, som representerte det mer individuelle og abstraherte kunstuttrykket. Kunsthistorikeren Gustav Friedrich Hartlaub påpekte ekspresjonismens feilslåtte utvikling, der et forfall til ren dekorasjon var oppstått av kunstnerens manglende tro på evnen til å fornye menneskeheten.<sup>134</sup> Et sentralt teoretisk skrift innenfor *Neue Sachlichkeit* ble Franz Rohs *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus; Probleme der neuesten europäischen Maleri*, publisert i 1925. Roh benyttet ikke begrepet *Neue Sachlichkeit*, men *post-ekspresjonisme*. Med samme metode som sin lærer Heinrich Wölfflin redegjorde for den stilistiske og innholdsmessige forskjellen på renessansen og barokken, redegjorde Roh for ekspresjonismen og post-ekspresjonismen summert i følgende skjema:<sup>135</sup>

<b>Ekspresjonisme</b>	<b>Post-ekspresjonisme</b>
Ekstatiske objekter	Nøkterne objekter
Hyppig religiøs tematikk	Få religiøse temaer
Undertrykkelse av objektet	Avklaring av objektet
Rytmask	Representerende
Ekstatisk	Absorberende
Utsvevende	Alvorlige, puritanske
Dynamisk	Statisk
Summerende	Utviklet
Forgrunn, nærhet	For- og bakgrunn, nær og fjern
Fremme	Vikende
Stor-skala	Stor-skala og variert
Monumentalt	Miniatyr
Varme	Kjølig, kaldt
Tyke pigmenter	Tynne pigmenter
Som uferdig stein	Som polert metall
Viser prosessen	Skjuler prosessen
Uttrykksfull deformasjon	Harmonisk renselse
Diagonaler	Rettvinklet, parallelt med ramme
Utfordrer rammekantene	Respekterer rammekantene
Primitivt	Kultivert

<sup>132</sup> Ibid, 231-232.

<sup>133</sup> «Henrik Finne. Et intervju», i *Aftenposten*, 19. september 1924.

<sup>134</sup> Gustav Friedrich Hartlaub. «Reply to a Questionnaire» (Das Kunstblatt, VI, 9, Berlin, September 1922). Engelsk oversettelse ved Nicholas Walker, i *Art in Theory 1900-2000*, 247.

<sup>135</sup> Her hentet fra Kenneth E. Silver. *Chaos and classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. (New York: Guggenheim Museum Publications, 2010), 25.

Den nye kunsten for Roh var post-ekspresjonismen som etterfulgte den mer personlig uttrykksfulle kunsten han mente hadde rådet grunnen inntil verdenskrigen, den som Hartlaub hevdet ikke hadde «illuminated the world, but merely shattered it into imaginary fragments». <sup>136</sup> Den nye kunsten skulle ikke representere det individuelle, men gå inn i en større og mer perfektjonert sammenheng:

The latest painting wants to offer us the image of something totally finished and complete, minutely formed, opposing it to our eternally fragmented and ragged lives as an archetype of integral structuring, down to the smallest details. Someday man too will be able to recreate himself in the perfection of this idea. <sup>137</sup>

Franz Roh var tysk, men hans tanker om kunsten hadde et internasjonalt perspektiv. Dermed reistes spørsmålet omkring forholdet mellom nyklassisismen og det nasjonale innholdet.

I en tysk mellomkrigstidskontekst kan det gjerne innleses en rekke heller grumsete nasjonalistiske forhold, som hadde sine klare paralleller i italiensk og russisk samtid. I møtet med den franske mellomkrigstiden leser vi ikke nødvendigvis inn et nasjonalt innhold, selv om spørsmålet omkring den nasjonale identiteten også der gjennom en tilbakevending til det rent figurative fungerte som et stabiliserende element i nasjonens identitet. <sup>138</sup> Kunsthistorikeren Romy Golan har hevdet at den samme nasjonalistiske forherligelse som kom til uttrykk i det fascistiske Italia og det nazistiske Tyskland også kom til uttrykk i Frankrike, men at den der var «gjemt under en ferniss av kulturell pluralisme, toleranse og liberalisme». <sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Gustav Friedrich Hartlaub. «Reply to a Questionnaire», 248.

<sup>137</sup> Her sitert fra Kenneth E. Silver. *Chaos and classicism*, 27.

<sup>138</sup> Romy Golan. *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, (New Haven / London: Yale University Press, 1995), førpagina ix.

<sup>139</sup> *Ibid*, førpagina xi.

### 3.3 Den første store fellesmønstringen:

#### *9 unge malere i Kunstnerforbundet 1928*

«De unge kunstnere har formodentlig selv hatt en mening med denne sammenslutning; men for oss utenforstående ser det unektelig litt merkelig ut ...» kommenterte Jappe Nilssen i Dagbladet i forbindelse med utstillingen *9 unge malere* i Kunstnerforbundet mai 1928.<sup>140</sup>

I denne tiden virker det som det var en viss sedvane i at utstillingene i Kunstnerforbundet hadde tendenser til gruppedannelse.<sup>141</sup> Hos disse *9 unge malere* så var eldstemann – Aurdal – 38 år gammel, og yngstemann – Lund – 26 år gammel. Idet vi ser at Kunstnerforbundet påfølgende år viste utstillingen *11 unge malere*, samt *De 8 yngste malerne*, så ser vi at det er et visst mønster i at Kunstnerforbundets utstillinger gis titler hentet fra antall utstillende kunstnere, samt at deres ungdom gjøres gjeldende i promoteringen av utstillingene. En gruppe malere i alderen 26-38 kunne altså presenteres som *9 unge malere*.

Asbjørn Aamodt i *Arbeiderbladet* fant en nærliggende fellesutstilling for sammenlikning i *Unionalen*, som nylig var avholdt i Klaveness Banks lokaler. Dette var et utstillingsfellesskap der planen var at skandinavisk kunst skulle markere seg internasjonalt, selv om prosjektet bare resulterte i tre utstillinger; Stockholm 1927, Oslo 1928 og København 1931. Sentralt i *Unionalen* stod Henrik Sørensen og Per Krohg, og miljøet omkring det skandinaviske miljøet i Maison Watteau.<sup>142</sup> Da Aamodt skrev at *Unionalen* «sprang op som en løve og falt ned som en gneldrende terrier» vitner det om nokså brutte forventninger.<sup>143</sup>

Aamodt mente ikke disse malerne nødvendigvis var en enhet kunstnere hvis maleriske løsninger var sammenfallende, men derimot en gruppe «estetikere», som «forsøker å finne vei ut av det uføre som malerkunsten har vært oppe i». De var holdt sammen av en felles forståelse av at man i denne tiden står ved en korsvei: «Nu er trangen til alvorlig studium igjen kommet frem og disse ni representerer den del av ungdommen som mener at eksperimentenes tid er forbi og at det gjelder å ta det hele op til revisjon fra begynnelsen av.» Signaturen *Ego* i *Aftenposten* så også en endret tendens i tiden: «Ungdommen er ikke lenger sammenbitt bolsjevistisk og fascistisk, den begynner å opdage, at mellemtone i livet også har sitt verd».<sup>144</sup> Det var fortsatt en forståelse med *Unionalen* som bakteppe som rådet, men de ni unge var til forskjell fra den sammenslutningen ikke «en stjerneutstilling med en del

---

<sup>140</sup> Jappe Nilssen. «9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Dagbladet*, 22. mai 1928.

<sup>141</sup> Se kapitel 1.3.

<sup>142</sup> Trygve Neergaard. *Bilder av Per Krohg*, (Oslo: H. Aschehoug & Co, 2000), 243-244

<sup>143</sup> Asbjørn Aamodt. «De ni unge i Kunstnerforbundet», i *Arbeiderbladet*, 24. mai 1928.

<sup>144</sup> *Ego* (signatur). «9 unge malere. En morsom utstilling», i *Aftenposten*, 19. mai 1928.

interessante bilder og mange kjedelige», men «representerer virkelig et opbud av ungdom, som har noget på hjerte».

Kristian Haug, i *Aftenposten*, så også fellesmønstringen i forhold til Unionalen. Han var ikke imponert over Unionalen, som han fant at representerte «lavmålet av de tre lands kunstnivå», men «høiere ligger ikke disse ni, og ingen av dem når de topper som stakk op i Unionalen». <sup>145</sup> Det som gjør hans betraktninger interessant, utover hva som kan regnes som en totalslakt – «De 9 kan ingen ting» – er at Haug viste på en mer sublim måte at han nok har forstått at denne gruppen ville noe spesielt, uten at han mente «disse småsvingninger i prestasjoner, som for de flestes vedkommende ligger under normal kunstinteresses nullpunkt» er verdt avisens spalteplass:

Disse som nu utstiller har utstilt mange ganger før og første gang turvis blitt stemplet som genier, som merverdige begavelser med evne til å fornye kunsten, med søkerblikk til ditt og datt: snart til Manet, snart til Cezanne; akkurat som om disse utmerkede kunstnere nogensinde skulde ha skapt noget nytt til annet enn bruk for sig selv. Der har aldrig været andre «grunnverdier» i kunst enn de begavelsen har skapt sig. Men der er visse elementære øvelser som ikke kan tilsidesettes. Disse har de 9 utstillere endnu ikke tillegnet sig. Hvad som helst er ikke malerkunst; likeså litt som ord – om riktig uttalt – er litteratur eller dikt. <sup>146</sup>

Dette var en rammende kritikk. Ikke bare fordi en autoritet i en godt lest avis fant de utstilte verker under pari, men fordi nettopp viktige deler av grunnlaget for disse kunstnerne angripes, nemlig troen på kunsten som håndverk, som en stor verktøykasse man bare skal grave tilstrekkelig dypt i for med nennsom hånd gjøre et utvalg av virkemidler, og dermed skape kunst. Moderne mestre som Manet og Cézanne avviste Haug muligheten for å bygge videre på – de var enere – samtidig som han tilskrev gruppens utstillere fullstendig å mangle «elementære øvelser». Det var rett og slett ikke på noen måte tale om kunst i det hele tatt, men et prosjekt hvis mislykkethet nærmest syntes å ha blitt gjennomført til det fullkomne.

Langt mer positivt innstilt var Odd Hølaas i *Tidens Tegn*, som i motsetning til Per Krohgs ønske om «å finne vår egen stil, nedfelle aeroplanets og automobilens linjer i vår generasjons kunst», heller synes målet måtte være å «gjengi maleriet dets forsømte grunnelementer». <sup>147</sup> Dermed virker hans forståelse av utstillingen å være positivt betonet. Noe var i ferd med å skje innenfor kunsten, og disse ni malerne var representanter for det.

Utstillingen viste tilsammen 64 malerier. Det var syv malerier hver av fra Borchgrevink, Sverdrup, Finne, Torkildsen, Rude og Danifer, mens Lund stilte med seks, Aurdal med tre og Clüver med 13. En del malerier var innlånt eller unntatt salg. Rude, Finne,

---

<sup>145</sup> Kristian Haug. «Den nihalede katt», i *Aftenposten*, 23. mai 1928.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Odd Hølaas. «De 9 i Kunstnerforbundet», i *Tidens Tegn*, 21. mai 1928.

Danifer og Borchgrevink solgte ett maleri hver.<sup>148</sup> En variant av utstillingen ble vist under tittelen *De 9 unge* i Skiens Kunstforening samme år.<sup>149</sup> Året derpå utstilte Finne, Danifer, Sverdrup og Rude sammen i Bergen Kunstforening.<sup>150</sup>

Resepsjonen avslører at det har vært noen forventninger, som ikke helt lot seg innfri ved utstillingen. Birger Moss Johnsen antydte at deler av utstillingen virket som sammenrasket, og at akkurat disse malerne kunne bedre:

Jeg hadde imidlertid ventet mig noe mer når disse 9 slo sig sammen. Jeg hadde tenkt mig litt mer smell i det hele. Men kanskje det kommer av at det hele er kommet i stand i en fart, så hver enkelt ikke har hatt tid nok til å forberede sig. Det er riktignok mange gode bilder å se, men det er minst likeså mange mindre gode. For enkeltes vedkommende ser det ut til å ha vært rene «vårknipa» med bilder, og at der er rasket sammen litt her og litt der.<sup>151</sup>

Med erfaring som billedkunstner, så kjente Birger Moss Johnsen antakelig nokså godt til forskjellen på en godt planlagt presentasjon, og en mulighet som kanskje kom litt uventet, men som man måtte gripe? Satt i sammenheng med denne kretsens øvrige aktivitetsnivå i disse årene, kan det gjerne være at utvalget bildet ikke fullt ytet talentet rettferdighet.

Ridley Borchgrevink viste ved siden av noen aktmalerier, også større komposisjoner som *Turister på fjeldet* og *Dame på hvit hest*. Jappe Nilssen savnet den livlighet *Galopperende hester* [Fig. 10] hadde vitnet om året derinnen. Herværende malerier opplevde han som «maskinelt arbeid, kjedsommelige saker som alle synes gjort i en tom, uglad time».<sup>152</sup> Gunnar Janson påpekte at «farven som alltid har spilt en underordnet rolle i Borchgrevinks bilder, vekker denne gang en viss oppmerksomhet fordi den er påfallende livløs» og at «en ondskapsfull kollega kalte det rullegardinmaling».<sup>153</sup> Og Asbjørn Aamodt mente at Borchgrevink med *Turister på fjeldet* hadde «slått helt over i sin egen karikatur».<sup>154</sup>

Per Lund viste noen av sine interiører. Disse skuffet Nilssen, som skrev at «alle de bilder jeg før har sett av ham, er bedre enn disse han har her. De er rå og ferske i farven og virker bare som mislykkede kopier etter faren, Henrik Lund».<sup>155</sup> Ikke fullt så skuffet er riktignok Gunnar Janson, men mente at «Per Lund er flink han også. Hvis Vårherre en gang begaver ham med en egen vilje, kan han drive det langt.»<sup>156</sup>

<sup>148</sup> «Udstillinger i Kunstnerforbundet beg. Januar 1923 til mai 1930», i arkiv «Ubehandlet 285: Kunstnerforbundet», pappeske 6: Utstillingsprotokoller 1910 – jan. 1968. Deponert på Nasjonalbiblioteket.

<sup>149</sup> Kathrine Lund. *Fra romantikk til tendens. Carl von Hannos kunst frem til 1940*, 32.

<sup>150</sup> Jø. (signatur). «1 arkitekt, 7 malere og mange bilder», i *Bergens Tidende*, 6. april 1929.

<sup>151</sup> Birger Moss Johnsen. «Kunst. 9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Morgenposten*, 21. mai 1928.

<sup>152</sup> Jappe Nilssen. «9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Dagbladet*, 22. mai 1928.

<sup>153</sup> Gunnar Janson. «9 unge i Kunstnerforbundet», i *Oslo Illustrerte*, 30. mai 1928.

<sup>154</sup> Asbjørn Aamodt. «De ni unge i Kunstnerforbundet», i *Arbeiderbladet*, 24. mai 1928.

<sup>155</sup> Jappe Nilssen. «9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Dagbladet*, 22. mai 1928.

<sup>156</sup> Gunnar Janson. «9 unge i Kunstnerforbundet», i *Oslo Illustrerte*, 30. mai 1928.

Otto Sverdrup var hovedsakelig representert ved landskapsmalerier, men også et par stilleben og et interiørbilde ble vist. Birger Moss Johnsen skrev at «Sverdrup er den mest ungdommelige og den minst raffinerte» på utstillingen, men at «der er en viss friskhet i hans landskaper som lover godt».<sup>157</sup> At han som kunstner i denne tiden ennå ikke var fullt utviklet vitner også beskrivelser av Odd Hølaas og Jappe Nilssen publiserte, hos sistnevnte ble det også hevdet: «Otto Sverdrup er ikke tynget av for stort talent. Alle hans bilder, landskapene så vel som stillebenet virker trøstesløst tomme og intetsigende».<sup>158</sup>

Henrik Finne presenterte denne gang landskapsmalerier hentet fra en studiereise til Frankrike. Jappe Nilssen viser i forhold til Finne begeistring:

Finne viser sig å være en meget kresen kolorist; vi har tidligere sett gode prøver på hans tegnekunst, men først nu ser vi, at han også behersker farven. Hans lille samling bilder skal ikke glemmes så lett; de danner ubetinget utstillingens kjerne. Heltut praktfullt i farven er således det lille, melankolske landskap. Det døde tre, i sin mollstemte treklang av grønt, brunt og hvitt. Og ikke mindre godt er den blide morgenstemning med sine fine, dempede toner. Og der er andre landskap fra hans hånd, som dirrer av den samme, myke stemning og som er preget av den samme, sikre, kunstneriske smak. Han utstiller også et par figurbilder, vel nærmest små skisser, men sprudlende av liv og bevegelse.<sup>159</sup>

Også Asbjørn Aamodt og Odd Hølaas lot seg imponere av Finnes presentasjon på utstillingen. Birger Moss Johnsen mente derimot at utstillingens malerier gav inntrykk av at Finne «mer lager enn maler sine bilder» og at «der er megen kultur over hans ting, men jeg kan sjelden finne det personlige moment».<sup>160</sup>

Trygve Torkildsen viste motiver fra studiereise til Dresden, der han i likhet med J. C. Dahl hadde brukt Elben, og ikke minst de mange broene over den, som motiv. Som så ofte ellers vises hans maleriske talent oppmerksomhet og respekt, men Nilssen syntes han virket noe «forsakt» og Moss Johnsen fant hans bilder «meget kultiverte, men ... visne og kjedelige».

Rolf Rude fikk ikke særlig velvillig mottakelse. Asbjørn Aamodt mente han «burde skamme sig» over bilder han viste, siden «man benytter ikke ustraffet sitt talent til den slags. Her trengs nok et lite nakkedrag. Han er ung og begavet nok til å tåle det».<sup>161</sup> Birger Moss Johnsen mente noe tilsvarende, ved å skrive at «Rude var avgjort bedre før» og med tanke på hans store komposisjon *Fra Sodoma*, «så blir man sannelig betenkt».<sup>162</sup>

Av Leon Aurdals tre malerier på utstillingen tiltrakk det store *Tre kvinner* seg mest oppmerksomhet. Jappe Nilssen mente dette var «et tomt, kjedsommelig arbeid som det

<sup>157</sup> Birger Moss Johnsen. «Kunst. 9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Morgenposten*, 21. mai 1928.

<sup>158</sup> Jappe Nilssen. «9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Dagbladet*, 22. mai 1928.

<sup>159</sup> Jappe Nilssen. «9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Dagbladet*, 22. mai 1928.

<sup>160</sup> Birger Moss Johnsen. «Kunst. 9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Morgenposten*, 21. mai 1928.

<sup>161</sup> Asbjørn Aamodt. «De ni unge i Kunstnerforbundet», i *Arbeiderbladet*, 24. mai 1928.

<sup>162</sup> Birger Moss Johnsen. «Kunst. 9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Morgenposten*, 21. mai 1928.

måtte være en pine å ha på sin vegg» og at Aurdal «befinner sig øiensynlig for tiden i en slapp, død periode.»<sup>163</sup>

Bernt Clüver var den maler som var representert med flest katalognumre på utstillingen. I likhet med Borchgrevink, hadde han i kunstkritikernes øyne allerede skapt seg et navn, hvis forventninger ble stilt høyt i forhold til. Jappe Nilssen mente han her var «kommet inn i en blindgate, som det nu er på høi tid at han forsøker å arbeide sig ut av igjen».<sup>164</sup> For Nilssen var de utstilte landskaper «alt annet enn gode; sin egenart har han helt gitt avkall på og han klamrer sig nu i sin vånde snart til Van Gogh snart til Cézanne». Odd Hølaas regnet at det var mer «skuespillkunst enn malerkunst» forbundet med Clüvers evner til å nærme seg moderne mestre med «et eiendommelig virtuost talent, hvis tilegnelsesevne vel er uten sidestykke i moderne norsk kunst» og så presentasjonen som et uttrykk for at «nu trer hans egenart også tydeligere frem».<sup>165</sup> Den samme positive holdningen kom til uttrykk hos Asbjørn Aamodt, som skrev at Clüver nok en gang viser «hvilken egenartet og eiendommelig kunstner han er, vel kanskje den personligste og oprindeligste malerbegavelsen av dem alle. Det er ikke godt alt det han har, men det er så ubedragelig Klüversk!»<sup>166</sup>

Sigurd Danifer stilte med en rekke landskapsmalerier fra Norge. Odd Hølaas skrev at han ved sin presentasjon viste bilder som var «malt med en sjelden sans for maleriske valører, for samsillet mellem motivets verdier og materialets virkemidler» og at hans «landskapsfornemmelse er kanskje styrket gjennom fransk kunst, men der er allikevel noget kjølig og rent, noget norsk over hans lufttoner».<sup>167</sup> Birger Moss Johnsen hevdet at Danifer «trer klarest og best frem av alle 9. Det er noe utrolig i hans teknikk, han virker av og til rotet, men til gjengjeld er hans farve blitt mer raffinert, og hans stil helt igjennom personlig. Det er en tone i hans billeder som gir Danifer plass blant de beste kolorister».<sup>168</sup>

Asbjørn Aamodt konkluderte i sin anmeldelse at med at «å si at alle disse ni har funnet den rette vei vilde være en mild overdrivelse, også at de har lært sitt fag. Enkelte er heller i vilt løp tilbake henimot det store mørke. Men det er en stil over utstillingen, en holdning som bare kan opfattes som et gledelig tegn».

---

<sup>163</sup> Jappe Nilssen. «9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Dagbladet*, 22. mai 1928.

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Odd Hølaas. «De 9 i Kunstnerforbundet», i *Tidens Tegn*, 21. mai 1928.

<sup>166</sup> Asbjørn Aamodt. «De ni unge i Kunstnerforbundet», i *Arbeiderbladet*, 24. mai 1928.

<sup>167</sup> Odd Hølaas. «De 9 i Kunstnerforbundet», i *Tidens Tegn*, 21. mai 1928.

<sup>168</sup> Birger Moss Johnsen. «Kunst. 9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Morgenposten*, 21. mai 1928.

## 4.1 Noen sideblikk og et knippe representative malerier

Nyklassisismen var i norsk kunst absolutt et tilstedeværende fenomen, som ikke bare kretsen omkring Henrik Finne var eksponenter for. I begynnelsen av 1920-årene var over 100 norske kunstnere studerende i Paris.<sup>169</sup> En rekke av disse var i utdannings situasjonen eksponert for nyklassisistiske tendenser. Det er allikevel flere forhold som er påpekt som forklaringer på hvorfor vår kunsthistorie ikke i særlig grad preges av den nyklassisistiske kunsten. Ifølge Trygve Neergaard ble en del malere overflødige innenfor nokså begrensede kunstlivet i hovedstaden og derfor utviklet seg til «provinsmalere».<sup>170</sup> Og det provinsielle står som kjent som en motsetning til den ofte forfinede, internasjonale nyklassisismen. Uttrykket blir et annet og mer formet av situasjoner hvormed de oppstår. Balansen ble vel heller ikke endret ved Matisse-eleven Axel Revolds professorat på Statens Kunstakademi fra 1925. Dessuten er kunstens verden utsatt for «motesvingninger» som ikke engang et velfundert fundament kan motvirke. For selv om malere som Roar Matheson Bye, Carl von Hanno, Erling Merton, Tor Refsum, Nils Krantz, Bjarne Lund og mange andre, i tillegg til de malerne vi her beskjeftiger oss med, både i perioder av sine kunstnerliv var eksponenter for nyklassisismen, samt gjorde seg gjeldende i vårt kunstliv, forble dette heller spredte unntak enn regler for kunstnerisk aktivitet i mellomkrigstiden. Og allerede før den annen verdenskrig var den mer formalt orienterte og ofte uttrykksfulle modernismen, med sine abstraksjoner og pågående utfordring til den figurative kunsten, som kom til å prege 1950- og 60-tallet så sterkt, underveis.

Det utvalg malerier vi i det følgende skal konsentrere oss om, har til hensikt å vise forskjellige maleriske aspekter som både kan knyttes til det enkelte kunstnerskap, og i tillegg si noe generelt om denne malerkretsens bestrebelser.

### 4.1.1 Henrik Finne: *Akt*, 1922 og *Ryggvendt akt*, 1923

Det virker naturlig å behandle Henrik Finnes tidlige akt-motiver under ett. *Akt* fra 1922 [Fig. 11] er siden 1999 i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, mens *Ryggvendt akt* fra 1923 [Fig. 12] er i privat eie. Vi kan innledningsvis slå fast at de begge viser påvirkning fra Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), som med sin kjølige eleganse og avklarede formbeherskelse stod som et naturlig forbilde innenfor nyklassisismen. Allerede i 1905 var han gjenoppdaget som en kilde for moderne kunst av Maurice Denis.<sup>171</sup> Forholdet mellom

---

<sup>169</sup> Trygve Neergaard. «Maleriet i mellomkrigstiden», 176.

<sup>170</sup> Ibid, 178.

<sup>171</sup> Elizabeth Cowling. «Introduction», i Elizabeth Cowling (red.) / Jennifer Mundy (red.). *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, (London: Tate Gallery, 1990), 22.



Ingres og den moderne kubismen var også tilstedeværende. Den sentrale kunstneren og teoretikeren Albert Gleizes skrev i anledning en utstilling av Jean Metzinger i 1911 om hvorledes Cézannes virksomhet hadde gjort at man endelig var kommet til et punkt i utviklingen der man virkelig kunne forstå Ingres, David og Delacroix:

Instead of the ridiculous banalities imposed by the adroit followers of the 'Grand Old Men' – banalities that, having become official, do not for that reason acquire a new vitality – instead of the epileptic smears of the overly high-spirited naturalists, we were going to return, as Guillaume Apollinaire very rightly said, 'to a simple and noble art, expressive and measured, ardent in its search for Beauty ... returning to the principles governing color and composition, drawing and inspiration.' And it was truly Cézanne who was the link between them and these latter tendencies. As for the great principles – color and composition – the fauves had already given an inkling of them. With the painters called 'cubists' (?) [sic!], we rediscover and transform Writing and Inspiration.<sup>172</sup>

Ifølge Gleizes var det nettopp akademismen som var utviklet i kjølvannet av den klassiske, franske kunsten noe som var kommet i veien for forståelsen, og som vi skal se i herværende avhandlings avslutningskapittel var forholdet mellom det klassiske og akademisk lærdom ofte et konfliktfylt felt.

Henrik Finnes to aktmalerier er begge plassert i nakne rom, med et fåtall innredningselementer. Den frontale akten sitter på en mørk brun stol med et blått klede rundt livet, med bar overkropp, ved et brunt bord, der en grønn urne er plassert. Det øvrige rommet er fremstilt i tilbakeholdte gråtoner. Kvinnen er korthåret, med sterkt markerte øyenbryn og blikket vendt bort fra betrakteren. Rommet omkring den ryggvendte akten er tilsvarende, men vi kan se gulvet og skillet der veggen slutter er markert med en lys gulvlist. På veggen henger et maleri av noen krukker, hvorpå kunstneren har satt sin signatur. En ovn med en leddet blikkpipe bryter den monotone gulbrune veggens fremtoning. Over stolen, som modellen hviler sin arm på, ligger et lyst klede.

I Louvre finnes kjente kvinneakter av Ingres, som den liggende, ryggvendte akten som ved å vende seg om fanger betrakterens blikk, *La Grande Odalisque* (1814), den på sengen sittende, ryggvendte *La Baigne Grandeuse* (1808) og den figurrike scenen med haremskvinner i det tyrkiske badet, *Le Bain Turk* (1862). Etter Ingres' mønster har Finne gjengitt kvinnenens nakenhet som tilsynelatende fristilt fra seksuelle assosiasjoner. Sett i en nyklassisistisk kontekst var nettopp det distanserte, ikke-emosjonelle et kjennetegn. Hudene hos kvinnene er ren, men den enkelte bestanddel i kroppen er markert med variasjoner av lysere og mørkere fargetoner.

---

<sup>172</sup> Albert Gleizes. «Art et ses représentants» (i *La Revue Indépendante*, september 1911), her sitert fra Jane Marie Todds oversettelse i Mark Antliff (red.) / Patricia Leighton (red.). *A Cubism Reader. Documents and Criticism, 1906-1914*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2008), 146.

Den ryggvendte figuren var i denne tiden en motivanvendelse i hyppig bruk. Ridley Borchgrevink malte i denne tiden flere ryggvendte figurer, som *Ung gutt ved sjøen*, 1922 (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design) og *Hvilende jeger og hans hund*, 1927 [Fig. 13]. Sigurd Danifers *Ryggvendt akt* [Fig. 14] og Per Lunds *Kvinne ved vinduet* [Fig. 15] må vel også kunne sees i lys av en slik interesse. For øvrig er forholdet også behandlet hos Axel Revold i hans *Akt*, 1920 (privat eie, deponert i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design).

Sett i sammenheng med fransk samtidskunst, virker Finnes akter underlig anemiske. Et par akter av Andre Lhote, malt ca. 1920 (ukjent eier) og 1923 (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou) viser en helt annen kjødelighet i fremtoningen, der nettopp de kvinnelige formers sanselige muligheter er utnyttet til fulle, nærmest i slekt med Auguste-Pierre Renoirs formfulle visjoner av naturlig kvinnelighet på bekostning av den økonomiske linjens skjønnhet. Finnes aktmalerier preges derimot av det asketiske.

#### 4.1.2 Ridley Borchgrevink: *Ved kilden*, 1925

Det kan være noe drømmende over Ridley Borchgrevinks kunst, som i *Ved kilden* [Fig. 16]. I fredelig sameksistens ser vi fire gaseller, en ryggvendt mannsperson og hans selskaps-ape ved den friske vannkilden i et landskap som virker fullstendig uberørt av ethvert modernitetstegn. Maleriets landskap er bygget opp av ørsmå penselstrøk, plassert varsomt ved siden av hverandre. Dette bidrar til å skape den åpenhet som finnes i maleriet, samtidig som det bygger sammen elementene i det. Penselføringen kan i mangt minne om Nicolaus Poussins avklarede landskapskunst, der de mange detaljer allikevel innordner seg helheten.

Det er mulig å se Borchgrevinks kunst som en krass sivilisasjonskritikk ved hans nærmest ubrutte valg av motiver som ikke synes mulig å feste seg til noen bestemt tid, men heller er hentet ut av en virkelighetsforståelse der endring enten ikke finnes, eller er uønsket. Dette vil kunne harmonere med en romantisk forestilling, som kunstneren nok følte seg tiltrukket av. Den slitte kjerren i maleriet danner en klar skillelinje mot ethvert moderne fremkomstmiddel, og det friske vannet renner av naturen selv, og er ikke en del av et utbygget røropplegg. Menneskets naturlige samhandling og kommunikasjon med de ville dyrene skaper en illusjon av en forgangen tid. Kort sagt en verden lenge før ethvert syndefall. Jappe Nilssen påpekte Borchgrevinks innflytelse fra Henri Rousseaus billedverden.<sup>173</sup> I senere malerier som *Ved kilden (2)* og *Løve og sebra*, begge fra 1931 og i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og

---

<sup>173</sup> Jappe Nilssen. «Vaarutstilling», i *Dagbladet*, 14. mai 1921.

design, virker Borchgrevinks fargebruk å ligge tettere opp til det syntetiske uttrykket hos Rousseau, mens han i *Ved kilden* og andre tidlige malerier, virker heller upåvirket av Rousseau – om vi da ser bort fra det idemessige innholdet som kan synes beslektet ved sin konsentrasjon omkring det harmoniske samliv mellom menneske og dyr.

I en mer hjemlig kontekst kan Alf Rolfsens maleri *Kilden* fra 1926 (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design) være et referansepunkt. Sammenliknet med Borchgrevink har Rolfsen en langt strammere komposisjon, og den frihetsfølelse Borchgrevink viser er helt fraværende, da det er menneskene med sine husdyr – satt i sivilisasjonens system – som er motivet hos Rolfsen. Felles har de det drømmende, dunkle landskapets mysterier som ramme omkring sin kunst. Rolfsen var som ung maler også å regne med blant nyklassisistene, selv om han til forskjell fra Borchgrevink virker å ha en sterkere orientering i retning av et modernistisk konstruktivt bærende skjelett, som gikk på bekostning av den atmosfæriske virkning i billedflaten.

Samtidig er det altfor sjelden vi velger et fullstendig norsk utgangspunkt for forståelsen. Sant å si var verken verdenskrigen eller de vekslende *ismene* i kunsten den eneste virkelighet kunstnerne og andre mennesker i mellomkrigstiden forholdt seg til. Det fantes også en norsk virkelighet. Borchgrevink hadde under sitt år ved NTH mottatt undervisning av billedkunstneren og arkitekten Harald Krogh Stabell (1874-1963), en kunstner med en viss prestisje skapt ved representasjon som akvarellmaler på utstillinger i regi av *The Royal Academy* og *The Royal Academy of British Artists*.<sup>174</sup> Prestisjen synes derimot bare å ha virket lokalt – som nasjonal kunstner var Krogh Stabell en heller marginal skikkelse, selv om hans arkitektgjerning forbundet med gjenoppbyggingen av Ålesund gjerne erindres. Ved NTH underviste han i bildende kunst, med en viss vektlegging av «teknisk perfektjonisme», ifølge Trygve Nergaard.<sup>175</sup> En annen klassisistisk orientert elev hos Krogh Stabell var Bjarne Ness, som til forskjell fra Borchgrevink valgte å bruke de rene farger, ofte i treklanger.

Samtidig ser vi at mange av de kunstnere som hadde posisjoner innenfor utdanningssituasjonen ikke nødvendigvis var orientert mot internasjonal modernisme. På SHKS fantes Eivind Nielsen (utdannet ved Akademie der Bildenden Künste i München) og August Eiebakke (elev av Kristian Zahrtmann). På Statens Kunstakademi hadde professorene Krogh, Strøm og Utsond et realistisk-naturalistisk utgangspunkt, men dette lå et godt stykke tilbake i tid. Malere som påvirket herværende malerkrets gjennom sine private malerskoler

---

<sup>174</sup> Harald Flor. «Harald Stabell», i *Norsk biografisk leksikon*. Tilgjengelig på [http://snl.no/nbl\\_biografi/Harald\\_Stabell/utdypning\\_%E2%80%93\\_1](http://snl.no/nbl_biografi/Harald_Stabell/utdypning_%E2%80%93_1) (oppsøkt 25. mars 2013)

<sup>175</sup> Trygve Nergaard. «Maleriet i mellomkrigstiden», 182.

kan også ha bidratt til et heller romantiserende uttrykk. Det bør også bemerkes at Harald Sohlbergs *Vinternatt i Rondane* (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design) er slutført så sent som 1914, hvilket viser at romantikken ikke var et tilbakelagt stadium i denne tiden.

Gunnar Jansons beskrivelse av de unge norske kunstneres møte med fransk skolesituasjon i tiden etter verdenskrigen understreker også at norsk kultur og samtid hadde dannet et fundament kunstnerne kunne bygge videre på:

Med nordmennene iallfall var det slik at deres egentlige klassiske kunstform og skole fremdeles var 80-års realismen. Uten særlig dyptgående personlig kontakt med den europeiske skapning i mellomtiden, kom de her direkte på en skole som med full anvendelse av deres forutsetninger fra før, kunne gi inntrykk av å sette dem i reell teknisk forbindelse med en livsfilosofi som lå i luften i årene etter første verdenskrig». <sup>176</sup>

Det er ikke riktig som Janson skriver at man i Norge nærmest har vært uberørt av hva som var skjedd innenfor kunsten fra 1880-tallet og inntil 1920, men han har et poeng ved at vi i denne tiden hadde bygget vår egen kunsts identitet styrke sterk nok til at de unge hadde noe å hente der.

#### 4.1.3 Per Lund: Interiører

At unge kunstnere kunne ha noe å hente innenfor norsk kunst, kan Per Lund sees som en eksponent for. I sine interiører virker han knyttet til et senimpresjonistiske formspråk, slik hans far Henrik Lund var en sentral premissleverandør for. Med synlig penselføring, dristige fargekombinasjoner og en motivkrets nær blottet for utenom-maleriske interessefelt, var malere som Henrik Lund, Ludvig Karsten, Søren Onsager, Bernhard Folkestad, Anders Castus Svarstad og flere ansett å være forlengelsen av en tradisjon løpende fra Christian Krohg og Edvard Munch, dog foruten de sosiale aspekter ved førstnevntes kunstnerskap og de psykologiske sider ved sistnevntes. I likhet med tilfellet var for senimpresjonistene var det også et «rent maleri» som var Per Lunds interesse.

Hans *Kvinne i interiør* [Fig. 17] fra 1925 viser et nokså hverdagslig interiør, i noe jeg antar er Lund-familiens bolig på Skåtøy utenfor Kragerø. Hjemmet kjennes også fra flere av Henrik Lunds malerier. Modellen er rimeligvis hans mor, Gunbjør, som sees sittende ryggvendt i sofaen med oppmerksomheten rettet ut av vinduet. Fra det samme interiøret har Lund malt sitt *Interiør med mann sittende i sofa* [Fig. 18]. Bildenes form bygges av avgrensede fargefelte og modelleres med lokalfarger. Det litt skisseaktige preget kan minne om mangt i den senere Harriet Backers kunst, som sammen med nevnte senimpresjonister, må sies å ha bidratt til en grunnvoll hvorved 1920-tallskunstnerne også hadde noe å hente.

---

<sup>176</sup> Gunnar Janson. *Leon Aurdal*, (Oslo: Dreyers Forlag, 1951), 26.

#### 4.1.4 Trygve Torkildsen: *Landskap*

Et nokså beskjedent maleri av Trygve Torkildsen viser et arkaisk landskap, fremstilt i brutte jordfarger, med noen kraftige trær plassert i motivets sider, som skaper en port som omkranser et fjernt liggende belyst landskap [Fig. 3]. Bildet er ikke datert, men det er nærliggende å plassere det omkring midten av 1920-tallet. Hos André Lhote fantes flere muligheter innenfor maleriet å velge blant, og disse skulle ikke blandes – ei heller skulle de settes i konkurranse med hverandre: «We know in any case that there are neither good nor bad methods, but only a good or bad way of applying them».<sup>177</sup> Man kunne enten benytte den fulle fargeskala eller jordfargene. For den unge Torkildsen falt valget ofte på jordfargene.

En utfordring i landskapsmaleriet for Lhote var å skape en atmosfære som bandt sammen elementene. Denne atmosfæren kalte han passasjer, og beskrev dem som en «silky fog that unites the separate elements, giving a real pictorial unity to the view».<sup>178</sup> Passasjen skapt gjennom bevisst reduksjon av skarphet i konturene. En mulighet var å hente farge fra et objekt, og benytte utenfor objektet. Dette skapte enhet innenfor komposisjonen. Vi ser at Torkildsen lar trærnes stammer, og disses kroner, fremstilles i farger som også opptrer i bakkene og den sølvaktige horisontlinjen har sine fargeparalleller i bildets forgrunn, i partiet mellom trærne.

Dette maleriet bygger ikke bare på Lhotes teorier, men vel så meget på kunstnerens egenstudier i museene. Den mykt presenterte vegetasjonen i fullstendig skygge, med en horisont av skimrende lys, ser vi ofte også hos Camille Corot.

#### 4.1.5 Sigurd Danifer: *Fra Briskeby, 1929*

I en artikkel kalt «Corot og kubisme» beskrev Lhote-eleven Tor Refsum en spørsmålsstilling som ble vist oppmerksomhet innenfor det nyklassisistiske miljøet på 1920-tallet: «De unge har forlatt seg i muséene, begjærlige efter en viden og erfaring, der uten at den frugtbar gjøres i et henført sind forblir steril. Den arbeidsmetode der skapte mesterverkene i det 16., 17. og 18. aarh. harmonerer ikke med vor tids psyke.»<sup>179</sup> Dette kan virke dramatisk, all den tid man samtidig ved sin kunst har ønsket befrielse fra de tilfeldigheter nettopp det samtidige byr på, og innordne seg kunstens egne lovmessigheter som ble ansett som varige. Kort sagt verdier med allmenngyldighet. Refsum er i artikkelen talerør til et norsk publikum for Lhote, og han

---

<sup>177</sup> André Lhote. *Treatise on Landscape Painting* (1939). Engelsk oversettelse ved Walter J. Strachan, (London: A. Zwemmer), 4.

<sup>178</sup> André Lhote. *Treatise on Landscape Painting*, 16.

<sup>179</sup> Tor Refsum. «Corot og kubisme», i *Kunst og Kultur*, 13. årg., (Bergen: John Griegs Forlag, 1926), 74.

sa videre: «Hvorledes skal vi kunne gjenopfriske vor vision av verden uten at gi avkald paa muséenes lærdomme? Opnaa en klassisk form med nye midler? Ti vore midler maa ikke bære mindste spor av fortiden.»<sup>180</sup> Svaret på hvordan man skal igjen kunne møte verden uhildet er verden selv gjennom naturstudier.<sup>181</sup> Lhote påkrevet disse, ikke i konkurranse med fotografiapparatet, men ved at man «bygget sine bilder. Forlenet dem med reisning midt i synsindtrykkets virvar».<sup>182</sup>

Dette å «bygge bilder» virker som en gyldig forståelseshorsiont, idet vi nærmer oss Sigurd Danifers *Fra Briskeby* [Fig. 19], malt i 1929. Det er ikke isolert sett bare et bilde som her er bygget, også en bydel av bolighus på Frogner er i ferd med å reise seg. Det ble påpekt i *Kunst og Kultur* at Danifers kunst representerte «en naturlig reaksjon mot den norske impresjonismens håndverksmessige forfall» og samtidig var «en front vendt mot monumentalmalernes sterke betoning av det dekorative».<sup>183</sup> Sigurd Danifer har presentert byggeprosjektet på Briskeby med en kjølig koloritt av jordfargenyanser, der det heller intetsigende utsnittet av bebyggelse danner bakgrunnen til et nærmest nonfigurativt mønster av komposisjonselementer skapt ved å gjengi reisverket til noe som tilsynelatende er et nytt hus, der arbeidere virker beskjeftiget med byggearbeidet. Samtidig er det noen overraskende detaljer som trer frem. Midt i hva som kan være et nytt hus, befinner et stort bartre seg, høyt og tettvokst, slik at det skaper en silhuett av grønt, som bryter de mange nyanser av brunt. I tillegg er det tett inntil «byggeplassen» reist en parkportal, som delvis virker å være avslutningen på husets fundament. Noen vårnakne trær skaper mot rammekantene organisk bevegede elementer, som en kontrast fra de store murbygningene.

I et intervju med *Nationen* er Danifer stadige interesse for Oslo, som han kalte «en forferdelig stygg by med en overdaadighet av vakre ting», beskrevet som et av hans kjennemerker:

Er et nybygg i gang i Oslo eller omegn, ja, er der bare reist nogen ferske stillaser til rivningen av Johanneskirken, kan man være vis paa, at der dukker op en lang person med hatten ned i øinene og øinene paa stilker – Sigurd Danifer. Saa henger der da ogsaa nu bl.a. en rekke nybygg-billeder paa hans vegger, det lyser av nypaastrøkne farver og det raa treverket. Og naar vi ser dem forstaar vi godt denne begeistring for det friske materiale og det pulserende arbeidsliv – det er nemlig malerisk.<sup>184</sup>

Den rent maleriske skjønnheten Danifer har formidlet med sine mange bilder av byen som reises eller rives, kan forstås som et forsøk på en kunst som formidler av det moderne. Bygningene fremstår hverken med sentimentalitet eller kritikk. De er heller ikke monumenter

<sup>180</sup> Tor Refsum. «Corot og kubisme», 74.

<sup>181</sup> Se kapitel 6.2.1.

<sup>182</sup> Ibid, 74.

<sup>183</sup> Johan H. Langaard. «Kronikk», i *Kunst og Kultur*, 17. årg., (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1930), 62-63.

<sup>184</sup> Kristin (signatur). «Hos en ung kunstner. Sigurd Danifer», i *Nationen*, 27. mars 1929.

av særlig interesse. Tvert om ser det ut som Danifer i bilder som *Fra Briskeby* fant en virkelighet som gav ham et motiv å male. Den maleriske prosessen – å bygge bilder – var seg selv nok og observasjonen av byggeprosessen gav rikelige muligheter både for å utnytte de kunstneriske virkemidlene ved en motivkrets som ikke var vokst frem av en historisk overlevering, men heller ikke opponerte mot denne.

#### 4.1.6 Leon Aurdal: *Kvinneportrett, 1925*

Leon Aurdals portrett av konen Kristmar [Fig. 20] ble omtalt i Gunnar Jansons biografi som et bilde der Aurdal ved sin grålige koloritt «vil fastslå summen av sine erfaringer innenfor den Lhote'ske periode» innen han «definitivt forlater studiet i grått».<sup>185</sup> Janson så altså bildet som en avskjed til en tid i Aurdals kunst der hans skolelærdom fra Lhotes akademi var i ferd med å løpe ut for å gi plass for den Aurdal som i en sterkere grad gav seg hen til fargerikdom.<sup>186</sup>

I maleriet er den avbildede plassert frontalt, holdende en sammenslått bok i fanget. Hun bærer en enkel mørk drakt, med et frontstykke i røde ruter på grått. Hennes blikk er holdt fast mot betrakteren, og hennes ansikt er alvorlig, og uttrykksløst. Håret er klippet i den karakteristiske bob-sveisen, som i samtiden var ansett å være et opprør mot alle pyntedukkemotene.

Ekteparet Aurdal opplevde i denne tiden ulykken med å miste sin sønn. Det er mulig å se kvinnens alvor som et uttrykk for sorg, og den lukkede boken i hennes fang som symbolet på en histories avslutning. Et annet maleri fra den samme tiden kalt *Familien* ble hos Janson tolket som et følelsesladet uttrykk for adskillelsen mellom foreldrene og gutten.<sup>187</sup>

Det kan være interessant nærmere å undersøke koloritten hos Aurdal i *Kvinneportrett*, og sammenholde dette med et annet bilde han malte av Kristmar, nemlig *Mor og barn* fra 1920 [Fig. 21]. Komposisjonen i det rommer en intimitet med moren og barnet, ved at guttebabyen som ligger i sin mors armer samtidig søker blikkontakt med betrakteren. Morens hode sees i profil, og hennes konsentrasjon vies utelukkende barnet. Hun er kledd i en enkel mørkegrønn drakt med harmonerende hodeplagg og bærer et vertikalt fallende bånd i en lysere grønn tone. Gutten har en lyseblå skjorte, men er inntullet i et lysebrunt teppe. Moren og barnet befinner seg i et gyllent dyprødt værelse, der dybdevirkning ikke er tilstrebet.

<sup>185</sup> Gunnar Janson. *Leon Aurdal*, 35.

<sup>186</sup> Bildet er ikke datert fra kunstneren, men i sin argumentasjon forholder Janson seg til en tilkomst i 1927. All den tid Nasjonalgalleriet kjøpte bildet på Høstutstillingen 1926, og i sine kataloger for 1968 og 1992 opererer med en datering i 1925, velger jeg å benytte denne. Sammenholdt med malerier Aurdal malte i de nærmeste år fremover, er Jansons argumentasjon om at dette er et avskjedsbilde til den Lhote'ske skole ikke holdbart (for eksempel *Portrett av Henriksen*, 1927 (privat eie) og *Tre kvinner*, 1928 (privat eie).

<sup>187</sup> Gunnar Janson. *Leon Aurdal*, 34.

Utenfor rommet kan vi skimte et landskap i stilisert gjengivelse. Maleriet er tilkommet under studietiden i Frankrike.

Lhote anså *clairobscur*, altså modellering med bruk av lysere og mørkere varianter av samme farge, som et tilbakelagt stadium i kunstens utvikling.<sup>188</sup> Som et alternativ fremsatte han muligheten for *modulasjon*, der man ved hjelp av sammenstilling av farger skapte dybde. I *Mor og barn* er figurene gitt nærvær ved sin varme hudkoloritt, ytterligere forsterket ved den røde bakveggen, mens dybden i bildet skapes ved kvinnens mørkegrønne drakt og det bakenforliggende landskapet. Intimiteten blir således ikke bare knyttet til situasjonen mor-barn, men vel så meget hjemmet i seg selv, som ved sin røde veggfarge oppleves å komme betrakteren enda nærmere uten at Aurdal gir helt avkall på dybdefølelsen. Reidar Revold har beskrevet bildets farger som representerende «et gammel-italiensk preg, med sterkt aksentuerte lokalfarger».<sup>189</sup>

Dersom vi således ser at 1920-maleriet har en tilknytning til Lhotes skole, utelukker vi ikke at det nokså forskjellige 1925-maleriet også har det. Bruken av rene farger er i Lhotes lærdom forbundet med farefull grunn, da for mange og sterke farger ødelegger bildets struktur. Derfor kan en utstrakt bruk av hva Lhote kaller abstrakte toner; hvitt, sort og grått, bygge sammen øvrige farger i bildet og skape harmoniske uttrykk.<sup>190</sup> I *Kvinneportrett* ser vi at det er nettopp dette Aurdal har valgt. Ved bevisst å redusere bildets fargebruk til nær et minimum, har han samtidig skapt spillerom for at kvinnenens rødutete forklede ved sin varme røde koloritt kommer ut av maleriet, samtidig som de grå stripene binder figuren inne i bildets øvrige billedflate. Dette knytter seg også til Lhotes teorier om passasjer, som vi behandlet i sammenheng med Torkildsens *Landskap*.

Tor Refsum har i 1951 beskrevet *Kvinneportrett* som et maleri som «viser hans store dyktighet, men også den halvklassisistiske, litt for blanke og kjølige formen som han måtte arbeide sig igjennem».<sup>191</sup> Dette ble skrevet samme år som Jansons bok, som heller ikke viser begeistring for *Kvinneportrett*. Sammenholdt med Rohs skjema for postekspresjonismen, ser vi også at Aurdals *Kvinneportrett* bærer i seg alle kjennetegn for denne, et kunstuttrykk som i 1950-tallets Norge var ansett som for lengst tilbakelagt, men som ved maleriets tilkomst i 1925 var tidsriktig utført.

---

<sup>188</sup> Andre Lhote. *Figure painting* (1950). Engelsk oversettelse ved Walter J. Strachan, (London: A. Zwemmer, 1953), 20.

<sup>189</sup> Reidar Revold. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre. Annet bind*, 257.

<sup>190</sup> Andre Lhote. *Figure painting*, 41.

<sup>191</sup> Tor Refsum. «Leon Aurdal», i *Kunst og Kultur*, 38. årg. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1951), 257.



#### 4.1.7 Henrik Finne: Vestlandske landskap

«Den patriotiske glæde ved at se sit eget lands storslagne natur skildret av en berømt landsmand og gjennom hans verk kjendt og beundret av fremmede har mer end noget andet tjent til at skape interesse for kunst ...» innledet kunsthistorikeren Andreas Aubert sin monografi over maleren J. C. Dahl i 1893.<sup>192</sup> Med sin varierte og ofte oppsiktsvekkende natur var Norge allerede fra 1640-årene gjenstand for kunstnerisk behandling, selv om dette den bare skjedde gjennom spredte besøk av internasjonale kunstnere. Først med generasjonen omkring 1814 kan det være naturlig å snakke om en fremvoksende norsk landskapstradisjon. Akvarellisten Johannes Flintoe gav inspirasjon til J. C. Dahls kunst med motiver hentet fra den norske fjellheim, som ble vist den internasjonale interessen Aubert delte sin glede over. En interesse som ble videreført av düsseldorfmaleriet, innen 1880-tallsrealismen forlot fjellenes formasjoner til fordel for landskaper i en annen grad berørt av menneskehånd. Dermed forsvant også en del av monumentaliteten i den norske landskapskunst.

Pola Gauguin påpekte i *Kunst og Kultur* i 1929 at man ikke på lang tid hadde «hatt en 'ung kunst' som kraftig og målbevisst har vist sitt eget ansikt og vist at de ikke var redd for å gå ut fra tradisjonen i norsk kunst som tidene hadde gjort avleggs». <sup>193</sup> I et maleri som *Hjørnungavåg*, 1929 [Fig. 22], har Finne nettopp gjenreist fjellets dramatiske proporsjoner ved å benytte sterke lys- og skyggevirkninger over større fargefelter, som blir dominerende i maleriet helhet, mens bolighusene og de plantede trærne i bildets forgrunn ikke virker ødeleggende på landskapets dybde. Hjørnungavåg befinner seg på Hareidlandet i Møre og Romsdal, fylket der også Finnes tilkommende kone Julie Heitmann hadde sin familie.

I 1920-årenes annen halvdel finnes også en rekke mindre landskapsmalerier, fra forskjellige deler av Vestlandet, der Finne i en helt annen grad knytter seg til noe langt mer hverdagslig. Bildene er gjerne holdt i et fåtall jordfarger, der brunt og grønt dominerer de ofte summariske landskapene. Eksempel på dette er *Fjellgård* fra 1925 [Fig. 23] og *Fjordlandskap med hus* fra 1929 [Fig. 24]. Finnes mindre landskap kan gjerne minne om de samtidige verkene av Roger de La Fresnaye, som *Landskap, Hauteville*, 1922 (Kunstmuseum, Bern), der de La Fresnaye har forenklet landskapet og gjeninnført luftperspektivet, der dybden skapes ved bevisste lysning av fargene på de fjernest beliggende elementer, slik man gjorde det under renessansen og fremover.

---

<sup>192</sup> Andreas Aubert. *Maleren Johan Christian Dahl. Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*. Ny utgave ved Védastine Aubert, Anders Krogvig og C.W. Schnitler, (Kristiania: H. Aschehoug & Co, 1920), 3.

<sup>193</sup> Pola Gauguin. «Henrik Finne og Rolf Rude», i *Kunst og Kultur*, 16. årg., (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1929), 253.

#### 4.1.8 Bernt Clüver: Selvportretter

Av kunstnerne innenfor Finnes krets, er det definitivt Bernt Clüver som har vist størst interesse for å avbilde seg selv. I det tidligste kjente selvportrettet av ham, har han fremstilt seg som den unge mann i trekvart en face, ulastelig antrukket og med et åpent blick mot verden [Fig. 25]. Bildet er holdt i grått med noen få jordfarger i detaljene. Den nøkterne selvbeskrivelsen får sin motsetning i to malerier signert i 1922, der kunstneren i halvfigur står mellom portierer, fremstilt som om han var en trollmann, med et aggressivt granskende blick.<sup>194</sup> Mer i slekt med teatret enn dokumentasjonsfotografiet.

Selvframstillingen er en arv fra renessansen, og har jevnlig vært holdt i hevd siden. I en norsk kontekst kan det være naturlig å minne om den betydningen selvportrettet har i den eldre Christian Krohgs kunst og ikke minst hos Edvard Munch. Allikevel synes Clüvers store interesse i 1920- og 30-årene for å utføre selvportretter å være et særtrekk som har et fåtall samtidige paralleller innenfor den samtidskunsten som Clüver orienterte seg i forhold til.

Kunstneren i arbeid møter vi i *Selvportrett*, 1925 [Fig. 26]. Ulastelig antrukket med trilbyhatt, skjert og jakke, sitter kunstneren med rak rygg i halvfigur med sin palett og pensel, inntil et staffeli som forsvinner ut av billedkanten. Mens figuren er holdt i dempede farger, er det med klar penselskrift i rødt, gult og blått skapt en bakgrunn som nærmest virker å vibrere. Av Clüvers lærere i Frankrike er det kanskje særlig Othon Friesz og Raoul Dufy – som begge hadde vært en del av fauvistbevegelsen omkring Henri Matisse – som med sine fargesterke og ofte kaotiske komposisjoner med poengtert penselføring representerte en kunst Clüver nærmest identifiserte seg med. Dette ledet ofte til det mer uttrykksfulle, slik tilfellet er i *Selvportrett*, 1925. I det samme år malte han også *Selvportrett* [Fig. 27], et brystbilde som er i Stenersenmuseet. Med et ansikt uten pupiller oppleves skikkelsen som særdeles ekspressiv, og frastøtende. Idet øynene ikke lenger kan sees oppleves den avbildedes menneskelighet som bortvisket. Ikke engang hans mest oppjagede landskapsmalerier etterlater et så sterkt uttrykk for en indre uro.

Etter kunstnerens død i 1941 (bare 44 år gammel) skrev Pola Gauguin en minneartikkel som understreker det inntrykk hans mange selvportretter også gir: «En viss skyhet i sinnet og en altfor følsom nærtagenhet gjorde at han møtte motstanden dekket bak en kamouflasj av overmot ...»<sup>195</sup> Dette overmotet kom til syne i selvportrettene og understreker

---

<sup>194</sup> Dette er bilder jeg ikke har sett, men er tilgjengelig som sorthvittillustrasjoner på <http://portrettarkiv.ra.no> (oppøst 11. november 2012)

<sup>195</sup> Pola Gauguin. «Bernt Clüver», 157-158.

kunstens funksjon nettopp som iscenesettelse, som i kunstnerens selvportretter særlig poengterer det temperament hvorved iscenesettelsen kan gjennomføres.

#### **4.1.9 Otto Sverdrup: Badescener**

Blant Otto Sverdrups malerier finnes en rekke motiver med badende kvinner utført i midten av 1920-årene. I «Badescene» [Fig. 28] møter vi fem nakne kvinner fremstilt i en lett kubisert formbehandling samlet omkring utkanten av et tjern. Bakenfor figurgruppen ser vi noe vegetasjon og en kirke foran noen høyreiste fjell. Bildet er malt med rene farger. Figurene er ikke modellert med lys og skygge, men ved hjelp av dekkende fargefelter beliggende nært hverandre i fargeskalaen. Dette er et bilde som i mangt bærer slektskap med Sigurd Danifers scener fra badelivet, som skulle komme noe senere og som ble ett av hovedmotivene i hans kunst, særlig utenfor denne avhandlingens tidsavgrensning. I likhet med Danifer, synes Cézannes komposisjoner med badende kvinner å være den direkte inspirasjonen – og mønstret – for motivet. Men hva som bør tillegges, er at gruppen med badende personer virker å ha vært et kompositorisk interessant tema ved at såpass mange mulige stillinger blant figurene virker naturlige. Sverdrup har nøye sørget for at kvinnes lemmes plasseres slik at de innordner seg både hverandre og komposisjonens helhet.

#### **4.1.10 Rolf Rude: *Fransk vindu*, 1933**

Dette var det eneste maleriet Nasjonalgalleriet kjøpte av Rude i hans levetid. Bildet viser en kvinne, kledd i en mønstrete gul kjole, grønn vest og høyhælte lyse sko, sittende på en pinnestol i en døråpning, bak en liten balkong med smijernsgjerde [Fig. 29]. Videre innover i rommet kan vi skimte en enklere kledd tjenestekone i huslig beskjeftigelse. Hjemmet virker utstyrt etter borgerlig standard, med både kaminur og prismekrone.

Fra romantikken kjenner vi motivet med personen som ser ut av sitt vindu, som hos Casper David Friedrichs *Frau am Fenster*, 1822 (Nationalgalerie, Berlin). Forholdet mellom innendørs og utendørs, det menneskeskapte og det naturlig gitte, lengsler og plikter, fikk her sin naturlige formavgrensning ved at man i maleriet både forholdt seg til verden innenfor og gjennom vinduet verden utenfor. Under impresjonismen fikk en slik avgrensning mellom verden utenfor og innenfor sitt uttrykk i malerier som Berthe Morisots *The Artist's Sister at a Window*, 1869 (National Gallery of Art, Washington, DC) eller Gustave Caillebottes *Young Man at his Window*, 1875 (privat eie).

Tilfellet med Rudes *Fransk vindu* er et annet. Her befinner ikke betrakteren seg inne i et rom som deles med rommets figurer, men tvert om utenfor – på den annen side av det avgrensede gjerde. Samtidig ser vi inn i et rom, som er åpnet til en slik grad at det ikke oppleves som privat.

Noen viktige bilder der innsynet gjennom balkonggjerdet blir poengtert er Francisco Goyas *Maja y celestina en un balcón*, 1805-12 (privat eie) og *Las majas en el balcón*, 1810-12 (Metropolitan Museum of Art, New York).<sup>196</sup> Dette er begge bilder som viser kvinner på balkongen, bak et gjerde som horisontalt avskjærer billedflaten. Mens det første kan vise til en situasjon der den formfulle kvinnen ønsker oppmerksomheten trukket mot seg, har det andre, med sine borgerlig kledte ungjenter, mer karakter av en skapt avgrensning mot den ytre verden. For Edouard Manet var Goyas komposisjon utslagsgivende, idet han malte sitt kjente *Le Balcon*, 1868-69 (Musée d'Orsay, Paris).<sup>197</sup> I dette bildet fantes tre identifiserbare personer; malerinnen Berthe Morisot med sammenslått vifte, sittende helt inntil balkonggjerdet, fiolinisten Fanny Claus med sammenslått solparaply i sine armer og maleren Antoine Guillemet bak kvinnene, røkende en sigarett. En mindre synlig skikkelse befinner seg dypere inn i det rikt utstyrte rommet, der vi blant annet skimter et maleri som minner om Edgar Degas' kunst.

I likhet med Goyas andre balkongbilde, er det hos Manet en avbildning av et respektabelt samtidsmiljø vi møter. Det samme er tilfellet med Rolf Rudes *Fransk vindu*. Avstanden mellom betrakteren og de avbildede er tilstrekkelig til at vi ser at den trygghet som interiøret, balkongdøren og gjerdet representerer, er en avgrensning inn til en verden som ikke preges verken av kjedsomhet eller ekshibisjonisme, men av en velvillig interesse overfor hva som foregår utenfor vinduet, og en åpenhet mot dette, som også inkluderer betrakteren. Den heller summariske detaljbehandlingen i Rudes maleri understreker bildets karakter av å være et avslappet glimt fra *La Vie Moderne*. Man ser og blir sett nokså uanstrengt.

Til tross for at bare et fåtall malerier i denne sammenheng er nevnt, har *balkongmotivet*, i likhet med *vindusmotivet*, nærmest vært sin egen genre i kunsthistorien, og Rude har i *Fransk vindu* direkte knyttet seg opp til denne.

---

<sup>196</sup> Sistnevnte har en usikker attribusjon.

<sup>197</sup> Belinda Thomson. *Impressionism. Origins, Practice, Reception*, (London: Thames and Hudson, 2000), 97.

## 5.1 Den andre store fellesmønstringen: Kunstneres Hus 1934

«Nu har de seks venner ønsket å vise utviklingen siden den gang, og samtidig avlive den mytiske legenden om at de maler likt», stod det i *Dagbladet*, i forbindelse med at seks av de ni fra 1928 igjen valgte å presentere seg i fellesskap.<sup>198</sup> Utstillingen hadde denne gang ingen tittel utover kunstneres navn.

### 5.1.1 Ni er blitt til seks

Hverken Borchgrevink, Aurdal eller Lund var med på denne utstillingen.

Det har ikke vært mulig å finne forklaringen til at Borchgrevink ikke deltok denne gangen. I mellomtiden hadde han vist malerier på Høstutstillingen gjennom flere år, og var heller ikke på noen av sine lengre reiser. Fire år senere utstilte han i fellesskap med Sigurd Danifer, så hverken en programmatisk eller personlig forklaringsmodell synes å passe. En mulig forklaring kan være at han hadde vært opptatt med illustrasjonsarbeider, først med sin egen utgivelse *Svart og hvitt i Afrika* (utgitt i 1932) og dernest den nye utgaven av Asbjørnsens *Norske huldre-eventyr og folkesagn* (utgitt i to bind i 1934) og av den ikke hadde malt tilstrekkelig for å delta på utstillingen. Hans illustrasjoner til Asbjørnsen ble presentert på en separatutstilling avholdt på Blomqvist i desember 1934.

Aurdal forble kanskje utenfor gruppen denne gang da han stod i en viss utvikling i en annen retning enn hva gruppen representerte – eller i alle fall hadde representert. Rent personlig hadde han knyttet et vennskapsbånd til Henrik Sørensen og dermed åpnet et annet miljø seg for ham.<sup>199</sup> Tor Refsum skrev i 1951 at Aurdal i denne perioden stod «midt i nordboens dilemma, det å søke å forene to tilsynelatende motsetninger: fantasi, frihet, inngivelse – med form, system, tvang».<sup>200</sup> Dette dilemmaet knytter til konflikten mellom maleriets imiterende karakter – mimesis – og dets formale struktur. Et viktig verk fra hans hånd i denne tiden er det monumentale *Stiklestad*, 1930 (Nordnorsk Kunstmuseum). Idet Aurdal våget seg på et motiv fra vår historie, gjorde han det i et formspråk som viser en utvikling i forhold til hans tidligere kunst. Bildet er utført med rene, klare farger, og handlingen foregår tilsynelatende i en stor tumult, men hver figur virker sikkert plassert for å utnytte flaten i maleriet, på bekostning av rommet. Det kan finnes et visst slektskap med det samtidige norske muralmaleriet, slik det ble praktisert av «freskobrødrene» Axel Revold, Per Krohg og den noe yngre Alf Rolfsen, når det handler om bruk av rene farger

<sup>198</sup> «6 malere møtes efter 6 år. Morsom utstilling åpnes i Kunstneres hus i morgen», i *Dagbladet*, 2. mai 1934.

<sup>199</sup> Gunnar Janson. *Leon Aurdal*, 39.

<sup>200</sup> Tor Refsum. «Leon Aurdal», 259.

og tilknytningen til en nasjonal fortelling. Samtidig unngikk Aurdal å benytte en kubistisk fremgangsmåte i sin stilisering. I *Stiklestad* har han valgt en lav horisont og bildets handling får dermed ikke den frodige muligheten til å myldre eller rom til å fortelle flere løpende historier. Hos Aurdal møter vi slaget så tett innpå at vi som betraktere nærmest befinner oss blant de falne. At han velger å knytte seg til en sped tradisjon innenfor historiemaleriet, der han henter motivet fra en tid 900 år tilbake har nok til en viss grad gjort ham avhengig av tidligere forbilder. Motivet kjennes også fra Peter Nikolai Arbo, og ikke minst fra Halfdan Egedius' illustrasjon til *Snorre*. Det kaotiske mylder av figurer i kampscenen, samt bekledding og komposisjon vitner om at Aurdal hadde funnet forbilder i vår hjemlige tradisjon. Aurdals biograf Gunnar Janson har sagt følgende om Stiklestad:

Slik som han hadde kastet seg inn i dette bilde, var han uforvarende kommet ut av dekning og på fri mark. Han fikk selvtillit, men også kunnskap om begrensningen i det maleriske rom han hittil hadde operert med. I pointillismens analytiske teknikk fant han en vei til å åpne sin farge mot luft og lys, holde den ren og kraftig, og samtidig treffe og karakterisere.<sup>201</sup>

I 1935-36 fulgte Aurdal danske Georg Jacobsens første undervisningsår ved Statens Kunstakademi og hans senere arbeider virker også mer formalistisk orientert.

I katalogen for Høstutstillingen 1932 stod Per Lund oppført som bosatt på Mallorca, og det var også hans siste bidrag som utstillende kunstner i Norge, selv om han også malte senere.

Men så var det altså seks kunstnere tilbake. Til forskjell fra 1928-utstillingen ble det her publisert en katalog over de utstilte maleriene, der titler, størrelser og dateringer er angitt.<sup>202</sup> Til sammen ble 181 malerier vist og kunstnerne var noenlunde like godt representert. Det ble solgt 16 malerier på utstillingen, hvorav Nasjonalgalleriet kjøpte Rudes *Fransk vindu*, Torkildsens *Frogn kirke*, Finnes *Toledo* og Danifers *Fra utkanten av Oslo*.<sup>203</sup> Det er også til denne utstillingen artikkelen Finne og Rude førte i pennen ble publisert i *Kunst og Kultur*.

En dobbeltartikkel av Pola Gauguin i *Tidens Tegn* gir oss et inntrykk av monteringen.<sup>204</sup> Dersom vi følger Gauguin finner vi først til venstre Otto Sverdrup, dernest Bernt Clüver, så Sigurd Danifer. I neste sal henger Henrik Finne, så Trygve Torkildsen og avslutningsvis Rolf Rude. Visstnok var plasseringen avgjort med loddtrekning, men Gauguin hevdet at «fama [har] vært en usedvanlig forståelsesfull dame i valg av rekkefølgen».

---

<sup>201</sup> Gunnar Janson. *Leon Aurdal*, 40.

<sup>202</sup> Katalog nr. 24, (Oslo: Kunstnerne Hus, 1934).

<sup>203</sup> *Aftenposten*, 16. mai 1934.

<sup>204</sup> Pola Gauguin, «Seks unge malere i Kunstnerne Hus», *Tidens Tegn*, 5. og 8. mai 1934.

Vi skal i det videre følge Gauguin gjennom utstillingen, hvilket gjør at vi først ser på Otto Sverdrups presentasjon, før vi går videre og ser Clüver, Danifer, Finne, Torkildsen og Rude.

### 5.1.2 Sverdrup

Otto Sverdrups mest iøynefallende maleri har nok vært det monumentale *Fiskere på stranden, ettermiddag* [Fig. 30], malt samme år på et 130 x 195 cm stort lerret. Maleriet var et resultat av et opphold hos slektninger som var væiere i Reine i Lofoten. Motivet viser fiskerne i sitt daglige arbeid, for ikke å si hverdagslige kjedsommelighet. Her er hverken kampen for det daglige brød eller frykten for den skjebnesvangre uværsløden til havs tilstedeværende. Fiskerne er preget av en bestående væren – de *er*. De garnbøtende fiskerne er plassert langs en diagonal, som begynner i redskapsboden og går ned mot midten, der figurenes arbeidsstillinger nærmest virker som repetisjoner av hverandre, på samme måte som forgrunnens og bakgrunnens stående figurer bærer den samme krumming av nakken og dermed skaper en innadgående diagonal i maleriet, som avsluttes med de robuste fjellformasjonene i bakgrunnen. Det var hittil landskapsmaleriet som hadde vært Sverdrups hovedbeskjeftigelse, men utstillingen viste han enda et figurmaleri, nemlig *Jeger med hund*, 1934. Akkurat som i *Fiskere på stranden* er figuren fremstilt med en robust stilisering. Vi ser en jeger med borse på skulderen og hunden ved sin side i åpent fjellandskap med noe bebyggelse. Skyggene kastes brutalt fra figurene og bidrar til å binde hund og mann sammen.

Gauguin mente at Sverdrup ikke helt behersket lineær komposisjon og tegning, men at han kompenserte med å balansere bildene med fargebruk.<sup>205</sup> Fargene hos Sverdrup i denne tiden er plassert i større felter, der de dominerende jordfargene møter kontraster i blått eller rødt. Kristian Haug i *Aftenposten* – som for øvrig er sterkt misfornøyd med Sverdrups bilder på utstillinger – påpekte den store *dekorasjonsevne* hans verker bærer sporen i seg til å bli, uten at han av den grunn ser noen kvalitet i dem.<sup>206</sup>

### 5.1.3 Clüver

Bernt Clüver hadde i 1932-33 besøkt væierefamilien Ellingsen i Lofoten, og en stor del av de bilder han viste på denne utstillingen var hentet derifra. En motivkrets som også i årene fremover kom til å være aktuell innenfor hans kunst. Den rekke av arbeider han kalte *Reine i Lofoten* [for eksempel Fig. 31] viser alle variasjoner av fiskeværet som ligger i bunnen av det store kantede lofotfjellet. Naturens og kulturens egen kolorisme har nok vært en medskapende

---

<sup>205</sup> Ibid, 5. mai 1934.

<sup>206</sup> Kristian Haug. «De seks utstillerne i Kunstnernes Hus», *Aftenposten*, 12. mai 1934.

faktor. Båthusene her oppe er røde, noe som gav Clüver mulighet til å benytte den hissige, irrende rødfargen, som ble liggende som små livsgnister innunder fjellets blålige toner. Det er med svært rene farger Clüver malte frem kontraster mellom det skiftende værlag over landskap og bebyggelse. De mange innslag av grøntarealer bygger på en måte bro mellom menneskenes kultur og naturen. Antallet sauer og antallet mennesker på Å i Lofoten var nokså sammenfallende, og hver minste tust for beite var verdifull. Utstillingen viste også noen portretter, deriblant væreierens frue, kalt *Portrett av fru E*. Bildet viser den sosialt velplasserte, og kunstnerisk begavede Borghild Marie Skeibrok Ellingsen, datter av billedhuggeren Mathias Skeibrok og gift med væreier Sigurd Halvdan Ellingsen.<sup>207</sup> På en enkel stol med armlener sitter den slanke kvinnen i en enkel, men smakfull kjole, med bare ermer. Bak henne sees en gyllengul tapet, med et abstrahert blomstermotiv som kan minne om hvordan den ytterste post tross alt gjennom sitt virke var en del av den aller største verden. Figuren er skråstilt, med hodet vendt rett mot betrakteren. Sammenliknet med landskapsmaleriene fra Lofoten, har Clüver her dempet sin koloritt betraktelig, samtidig som hans penselføring er blitt myk. Mye i portrettet av fru Ellingsen kan vitne om å være et bestillingsoppdrag; man var seg sin kultur og posisjon bevisst, og dermed ønsket man husfruen gjengitt med farge og pensel på lerret. Utstillingen viste også fire ikke navngitte kvinneportretter, uten at dette fratok lofotlandskapet dominansen i hans representasjon på utstillingen.

Nordnorske motiver var i denne tiden svært aktuelle. Malere som Axel Revold, og Per Krohg hadde igjen brukt det nordnorske landskap og folkeliv som grunnlag for sin kunst, uten at man kunne sette dem i en prospekttradisjon fra det eksotiske nord, slik Adelsten Normann og delvis også Gunnar Berg og Otto Sinding var eksponenter for. Hos Revold og Krohg var det heller *alvoret* i det daglige liv tett innunder de sjøpiskede, bratte fjellformasjonene som skapte inspirasjon, og den nærmest maskinelle fremtoning lofotfisket gav anledning til å skildre, som lot seg tilpasse et modernistisk formspråk. De store freskene som ble utført kunne også ha motiver fra Nord-Norge, slik tilfellet var i Revolds arbeider for Bergens Børs 1922, men i atelierarbeidene har det vært færre hensyn å ta i forhold til oppdragsgivere, brukere og arkitektur, så det er disse vi herved skal konsentrere oss om. Rent motivmessig kan det være fruktbart å benytte det nordnorske motivet for å sammenlikne de forskjellige grupperingene i denne tiden.

---

<sup>207</sup> Jonny Alfred Klevstad. *Væreiergården på Å i Lofoten*. Upublisert oppgave ved NTNU, 2011. Tilgjengelig på <https://www.ntnu.no/wiki/download/attachments/27591031/V%C3%A6reierg%C3%A5rden+p%C3%A5+%C3%85+minimum.pdf?version=1&modificationDate=1297857434000> (oppsøkt 16/4-2012).



Per Krohg besøkte Lofoten våren 1929, der han malte minst 15 bilder.<sup>208</sup> Av de verker jeg har sett, synes det å være en bestrebelse etter å oppnå monumentalitet, både når Krohg malte det varierte og brutale landskapet, og de mennesker som har sin daglige gjerning å utrette der. Det enkelte menneske møtes ikke på individnivå, men fremstår som en del av en naturlig, pågående prosess, der mennesket føyer seg inn i den virksomheten naturen pålegger dem. Mange av bildene bærer preg av en lek med perspektiver. Kanskje på samme måte som hos hans far, Christian Krohg, er det med respekt han maler fiskerne – en respekt for hva de er en del av, hva de mestrer og utretter, uten at det reises spørsmål ved de sosiale eller humane aspekter. Man *er fisker* – altså *fisker* man.

Et slikt aspekt finnes også hos Clüver, selv om han lar menneskene bare være representert ved sine båter og bygninger, for å gi seg hen til de koloristiske muligheter som landskapet bød. Stedets naturlige forutsetninger, gav Clüver et røft materiale å arbeide med, som fikk et hektisk oppdrevet uttrykk med livlig penselføring.

#### 5.1.4 Danifer

Mens Clüver og Sverdrup hadde reist nordover, reiste Sigurd Danifer sørover – nærmere bestemt til Italia, der han konsentrerte seg om en motivkrets ikke ulik den han kunne finne i Norge – landskap med bebyggelse. Penselen fløt lettere, fargene samles i større felter, og malerier som *Fire pinjer* og *Vinkjerre i Frascatti* bemerkes av Asbjørn Aamodt i *Arbeiderbladet* å være «bevis på at Danifers pensel sitter inne med mer kraft enn han ellers finner det passende å optre med».<sup>209</sup> Gjennom møtet med det italienske temperamentsfulle landskap, har Danifer kunnet forsterke sitt kunstneriske uttrykk.

Et maleri som *Fra utkanten av Oslo* [Fig. 32] byttet Nasjonalgalleriet til seg på utstillingen.<sup>210</sup> En større gruppe hus av forskjellig karakter ligger i billedets mellomgrunn, mens forgrunnen preges av den rent maleriske virkningen en gjengitt snemasse kan skape. I sølvblå toner har Danifer malt med en pensel, som gir karakter til selve maleriets egenart og materialitet. De veloverveide kompositoriske grep er her paret med den frihet som fremveksten av det rene maleri i kunsten. Små overraskende fargeflekker bryter enstonigheten og skaper varmende detaljer. Ved å sette de statiske byggverk som kontrast til det flytende snelandskapet oppnår Danifer både å temme motivet, og la det utfolde seg. Dette fenomenet beskrev Henrik Finne i *Kunst og Kultur* 1934 som en tendens til å gi slipp på «enkelthetenes

<sup>208</sup> Trygve Nergaard. «Per Krohg i Lofoten», i Anne Aaserud (red.). *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge*, utst.kat., (Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 2002), 89.

<sup>209</sup> Asbjørn Aamodt. «Kunst», i *Arbeiderbladet*, 8. mai 1934.

<sup>210</sup> Nasjonalgalleriet byttet tilbake *Italiensk landsby i måneskinn*, 1932.

karakter, som størrelser i rummet, detaljen får ikke sin vesentlige verdi som sådan, men som sammenbindende flekk i billedflaten.»<sup>211</sup> Ved at de enkelte elementer innenfor Danifers bilder ikke fremstilles som taktile objekter i seg selv, men innordnes en malerisk helhet, så Finne som en mulighet for «et usedvanlig koloristisk og atmosfærisk liv» og i denne sammenheng følger også en bekreftelse, ved at Danifer «på dette felt har ... skapt det fullgyldige». Hva vil det si at et verk er «fullgyldig»? Hos Henrik Finne var denne fullgyldighet et samsvar mellom den form hvormed et verk fremtrer, og den idé han tilla kunsten – og kunstneren. I en artikkel for *Samtiden* 1933 forsøkte han å avgrense nettopp hva kunstnerens oppgave er:

Kunstnerens gjerning har ikke oppdragelse til hensikt; han arbeider fordi han føler trang til uttrykk, til å skape. Fordi han ikke kan noget annet. Det å skape et verk som lever uavhengig av tid og aktualitet, i kraft av egen styrke, og skape det, ikke mediumistisk, som redskap for en høiere makt, men ut fra sig selv, med vidende og vilje og av egen maktfullkommenhet, det er et mål stort nok til å fylle en manns liv og gjøre det berettiget.<sup>212</sup>

Vi skal avslutningsvis mer grundig gjennomgå Henrik Finnes kunstsyn, men all den tid hans tilnærming til Danifers kunst i denne tiden avslører ett av hans hovedpoenger, synes det riktig å ha forklart hans begrep «fullgyldighet» allerede nå.<sup>213</sup>

Rolf Rude skrev i 1954 – mens vennen og kunstneren fortsatt var i live – at Danifer «fikk et noe strengere syn på komposisjon og linjeføring, slik som det manifesterte sig en rekke store figurkomposisjoner fra idrettsplassen og badestranden», som en direkte påvirkning av danske J.F. Willumsens utstilling i Kunstnerens Hus februar-mars 1934.<sup>214</sup> Også Henrik Finne har påpekt at Willumsen-utstillingen gjorde noe sentralt med Danifers kunst:

[utstillingen] hjalp Danifer over i nye baner. Den åpenbarer linjen og flaten for ham, komposisjonen blir strammere, og menneskefiguren gjør for alvor sitt inntog i hans kunst. Fargen settes inn med større styrke og i sterkere kontrast – atmosfæren er ikke lenger det enerådende element.<sup>215</sup>

Et verk som *Diskoskaster* [Fig. 33] er da antakelig malt etter Willumsens utstillingsåpning, men i tid før gruppeutstillingens åpning i mai 1934, og kan gjerne settes i sammenheng med den vitalisme som Willumsen representerte. Det vitalistiske hadde vært et sentralt innslag i europeisk kunst på begynnelsen av 1900-tallet, som kontrast til 1890-årenes dekadente tendenser. Det var tid for frisk luft og mosjon! Figuren i seg selv fremstår med en naturlig positur for kasting av diskos, med klar betoning av idrettsmannens muskulatur og bevegelsesmønster. Skikkelsen er preget av konsentrasjon og sammenholdt kraft, som et

<sup>211</sup> Rolf Rude og Henrik Finne. «Seks unge norske malere», 188.

<sup>212</sup> Henrik Finne. «Om malerkunst og noen av dens problemer», 276.

<sup>213</sup> Se kapitel 6.1.

<sup>214</sup> Rolf Rude. «Sigurd Danifer», i *Kunst og Kultur*, 41. årg., (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954), 115.

<sup>215</sup> Henrik Finne. *Sigurd Danifer. Minneutstilling*, (Oslo: Kunstnerens Hus, 1959), upag.

øyeblikk senere vil sprengte ut av sin spente posisjon, og samtidig ut av maleriets ramme idet diskosen kastes.<sup>216</sup> Til forskjell fra de tidligere omtalte landskaps- og bymotiver hos Danifer, er figuren her det sentrale, men figuren fremstår ikke som individ. Derimot er den redusert til sin maskinelle funksjon – en idrettsmann i aksjon. Ved dette har Danifer overført noe av den holdning han viser til bebyggelsen, også til å gjelde menneskene. Mens ingen bor i noen av husene Danifer har malt, kan heller ikke diskoskasteren tenkes utenfor rammen av idrettsgrenen.

Dette bringer oss over til enda et motiv hos Danifer, nemlig de badende kvinnene. På utstillingen i Kunstnerens Hus 1934 viste han *Badeplassen* [Fig. 34]. Maleriet viser en rekke avkledde kvinner omkranset av fantasifull vegetasjon, som kompositorisk opptrer som gradienter av kvinneskikkelsene. Det er ingen individualitet å spore hos kvinnene, men de innordner seg komposisjonen, som består av to løpende diagonaler innover i maleriet, som samles i den ene kvinnes to hender mellom lårene. Danifers badescener, i alle fall i denne tiden, bærer et tydelig slektskap med Cezannes *Les Grandes Baigneuses* fra 1906 (Philadelphia Museum of Art), med sin klare betoning av nettopp de kompositoriske elementer som er mulig å gjennomføre med den diagonale plasseringen av kvinnene.

### 5.1.5 Finne

De bilder Henrik Finne viste på 1934-utstillingen var malt i løpet av de siste seks år og en rekke av dem ble innlånt fra private samlinger. De eldste motivene dreier seg om norsk vestlandsnatur og spansk folkeliv. De spanske motivene er konsentrert omkring landskap, som *Toledo* (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design) og alminnelige menneskelige handlinger, som *Kataliansk bondefamilie*, *Marked i Tetuan*, *Fra fisketorvet i Lissabon*, *Marokkanske gateselgere*, *Portugisiske fiskerjenter* eller *Veiarbeidere* [Fig. 35]. Disse maleriene var et resultat av hans inntrykk fra reisen til Spania og Portugal i 1932. Også i årene fremover gav motivkretsen ham malerisk stoff å behandle (og som senere i livet resultere i en rekke grafiske trykk).

En interessant endring kan observeres ved innføringen av *industrielle* motiver. På utstillingen viste han motivene *Skipsophugning* [Fig. 36] og *Skipsverftet* [Fig. 37]. Begges betydning ble understreket ved at en rekke mindre utkast eller variasjoner over motivene også ble vist. Denne motivkretsen strekker seg tilbake til tiden før den spanske reisen, siden noe

---

<sup>216</sup> I speilvendt form opptrer denne figuren som en av mange i Henrik Finnes *Badescene*, fra 1926 (Stenersenmuseet, Oslo).

tilsvarende også hadde blitt vist i Stavanger Kunstforening i 1931.<sup>217</sup> Forfatteren Emil Boyson merket seg spesielt ved *Skipsophugning* under sitt besøk på utstillingen, og hans beskrivelse gir oss både en mulig forståelse av verket og plasserer det innenfor den tid det er tilkommet:

Fem arbeidere, i forskjellige former og grader av kraftanspennelse. Disse arbeidsstillinger er fabelaktig treffende sett og gjengitt, nesten bedre enn Alf Rolfsen har gjort det på sine fresker i Håndverkssalen. Det er dynamisk virkelighet festnet i gyldig norm; men ikke mindre vellykket er samspillet mellom billedets deler. Den som kan bruke sine øine, må stanse ved dette billede og se. Og etterhånden mens man ser, føler man i sig selv noe av den saklig-stolte, selvfølgelige utfoldelse av menneskelige krefter som en kyndig og innøvd arbeiders slit betyr.<sup>218</sup>

Ved å se Finnes motiv med motiver fra arbeidslivet i relasjon til Alf Rolfsens fresker i Laugsalen i Oslo Håndverks- og Industriforening (1924-26) på den måten Boyson her gjør – som «nesten bedre», avslører hvilken høye status man tiller Rolfsens muralmalerier. Det finnes ingen arkitektoniske krav til et staffelimaleri, så en direkte sammenlikning byr på problemer. Rolfsen hadde samarbeidet tett med salens arkitekt, Herman Munthe-Kaas, for å skape en helhetlig løsning for bruken av rommet. Resultatet har blitt motiver som virker åpne på rommet – de viser ikke bare en nyvunnen respekt for renessansens sentralperspektiv og maleteknikk, men gjennom motivene en feiring av det håndverksfaglige. Det fantes 34 håndverkslaug i foreningen, og 20 av disse ble representert i Rolfsens fresker. Det skulle vel bare mangle, all den tid oppdragsgiveren selv var utøvende innen håndverk eller industri. At de arbeidende også fremtrer på en ryddig måte, som dugende representanter for sitt laug, overrasker ikke. Figurenes kroppsholdninger, ansiktsuttrykk og bevegelsesmønstre vitner om kunnskap, konsentrasjon og vilje. Kunsthistoriker Jan Askeland har benyttet begrepet *sosialromantikk* for å omtale datidens monumentalromantikk i *Freskoepoken* (1965).<sup>219</sup> Denne sosialromantikk skulle derimot ikke forveksles med partsinnlegg i den politiske debatten.<sup>220</sup>

Men hva er det så vi møter i Henrik Finnes malerier fra arbeidslivet, som jeg innledningsvis omtalte som de *industrielle* motiver? Det er henholdsvis Stavanger Skipsophugningskompani og Rosenberg mekaniske verksted (Rosenberg verft) som avbildes – altså to bedrifter virksomme i hver sin ende av skipets livssyklus, uten at dette på noen måte gjenspeiles i Finnes malerier. Motivene er delvis problematiske å holde fra hverandre, da de i stor grad er komposisjonsstykker og ikke avtegninger av reelt observerbare fenomener. Maleriene bindes sammen av den stofflighet og plastiske tyngde jernet kan skape. Både i motivene fra skipsverftet og fra skipsopphuggingen er de store, runde tankene sentrale

<sup>217</sup> Signaturen E.R.T. «Henrik Finne i Kunstforeningen», i *Stavanger Aftenblad*, 12. oktober 1931.

<sup>218</sup> Emil Boyson. «Tendenskunst. Aulie og Finne», i *Dagbladet*, 26. mai 1934.

<sup>219</sup> Trygve Nergaard. «Maleriet i mellomkrigstiden», 157.

<sup>220</sup> Jan Askeland. *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalromantikk 1918-1950*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1965), 199.

elementer, som også binder bildene sammen og vanskeliggjør vår forståelse av hva bildene egentlig viser oss. Menneskene er til tross for at de utfører arbeid, en mekanisk pågående prosess som er seg selv *nok* – de er hverken beundringsverdig dyktige, båret av yrkesmessig stolthet, eller knust av arbeidslivets daglige slit. På samme måte som vi så hos Sverdrups fiskere, så bare *er* de. Det finnes ingen lengsler ut, ei heller noen glede ved det værende. Det kan være interessant å forsøke å se Finnes industrielle motiver fra en politisk synsvinkel. Forfatteren Emil Boyson ser disse arbeidene som uttrykk for at Finne er en «social kunstner», ved de kunstneriske valg han har gjort:

Fordi han ikke tilsikter noen agitatorisk effekt men uttømmer et motiv. Fordi billedet for det ene er basert på en nøiaktig fiksering av de avgjørende virkelighetstrekk som har betydning i motivet; og fordi det for det annet er en virkeliggjørelse også av rent formkunstneriske verdier. Av disse faktorer – som ikke alltid behøver å være så klart avbalansert mot hverandre som hos Finne – avhenger muligheten for virksom tendens.<sup>221</sup>

Denne «virksomme tendens» som Boyson omtaler, er sammenfallende med Henrik Finnes eget kunstsyn, slik han beskrev det i *Samtiden* 1933, der han blant annet advarte mot at kunsten skulle tjene andre formål enn seg selv (: politisk propaganda), da disse så lett kunne utvikle seg til å bli en hovedsak som gikk på bekostning av kunsten i seg selv.<sup>222</sup> Men dersom vi følger Boysons tanke videre, og erkjenner at vi her står overfor en «virksom tendens», så kan vi spørre oss om det ikke er mer i de filosofiske samfunnsbetraktninger, enn i de rent sosiale vi kan hente en forståelsesramme. All den tid Finne i denne tiden mente at «verket selv må være kunstnerens første og vesentlige mål», så ligger ingen intensjonelle bidrag til datidens samfunnsdebatt latent i disse verkene. Til slike formål avskrev for øvrig han maleriets mulighet fullstendig:

Maleriet er som uttrykksform vanskelig tilgjengelig, det krever kultur og personlig arbeide på innlevelsen, det når bare de få og ikke massen som innenfor alle sociale lag mangler evnen til å forstå det uten som symbol eller som minne om noget sett og oplevd. Maleriet får agitatorisk kraft først når det forenkles til plakat, men – da er det ikke lenger maleri.<sup>223</sup>

Også senere skulle Finne se tilbake på sine industrielle motiver, og heller forklare dem som «trang til rytme» og «bevegelsesmotiver som helt naturlig førte meg hen i arbeidsmiljøer der disse elementene er så fremtredende».<sup>224</sup> Det er heller ikke en motivkrets «som avspeiler det man ser», derimot «elementer hentet fra naturen, men omplassert, utelatt, tilføyet, for å få frem det man vil rent kompositorisk». Rolf Rude understøttet hans uttalelse i fellesartikkelen i

---

<sup>221</sup> Emil Boyson. «Tendenskunst. Aulie og Finne», i *Dagbladet* 26. mai 1934.

<sup>222</sup> Henrik Finne. «Om malerkunst og nogen av dens problemer», 276.

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> Intervju ved Holger Koefoed i serien «Norske kunstnere i mellomkrigstiden», NRK 27/1-1980.

*Kunst og Kultur*: «Det er ikke et vanlig koloristisk snapshot fra arbeidslivet han vil gi, det er snarere en metope innen hvis strenge ramme han meisler arbeideren som symbol.»<sup>225</sup>

### 5.1.6 Torkildsen

«Han trer her frem som en moden kunstner, sikker i tegning og kresen i valget av sine virkemidler», skrev Asbjørn Aamodt om Trygve Torkildsen i *Arbeiderbladet*.<sup>226</sup> «Torkildsen maler mer kjærlig enn nogensinne sine smaa luftige landskaper, hvor de beste kommer op paa siden av I.C. Dahl», skrev Arne Wold i *Nationen*.<sup>227</sup> Pola Gauguin skrev om Torkildsen at «hans syn på motivet er samtidig så andektig dyptgående og nesten religiøst betatt» og at han «arbeider i dyp inderlig opptatthet foran naturens skjønnhet og velde og opnår derfor også, selv i små formater en eiendommelig storhet».<sup>228</sup> Trygve Torkildsen hadde etter forrige fellesutstilling fulgt både undervisning ved SHKS og hatt et nytt opphold hos André Lhote i Paris. Den vennlige kritikken minner oss vel om at det lavmælte kan være svært uttrykksfullt og superlativene berømmer alle malersvennens ferdigheter.

Torkildsens *Frogn kirke* [Fig. 38] er holdt i lyse farger, i deler pastost pålagt med palettkniv. Selve kirken ligger skjult bak vegetasjon, og det er den kalde grønne og den rosa-brune virkningen fra jordene i forgrunnen som fanger betrakterens oppmerksomhet. En smal sti går innover i landskapet, slyngende oppover mot kirken bak trærne. Det første som slår oss i møtet med bildet er dets opplagte renhet i atmosfæren. Mens Torkildsens 1920-tallsmalerier synes å være beslektet med de atmosfæriske bevegelser vi blant annet finner i de typiske eksempler på Barbizon-skolens landskapsmalerier, har *Frogn kirke* et mer bundet uttrykk. Komposisjonens forskjellige deler er klart avgrensede, og fremstår med en stor grad av stilisering. Hele bildet har et sterkt solskinn, mens det i trærne tett inntil kirken virker å være en frisk bris. De øyenfallende åkerlappene fremstår nærmest som ubrutte felter uten illusjonseffekter. Den sammenlikning med J.C. Dahl som Arne Wold påpeker, er til en viss grad fruktbar. Med nøyaktig metrologisk presisjon er himmelens skydekke avtegnet, men Torkildsen adskilles fra Dahl ved å mangle en realistisk detaljrikdom, ei heller virker bildet å representere et spesifikt utsnitt av naturen. Den umiddelbarhet som finnes i Dahls skisser, er også fraværende. Det bevisste valg av blonde pigmenter, har klare paralleller til et tidlig friluftsmaleri, som riktignok også Corot var en viktig eksponent for, og som også kjennes i dansk gullalderkunst. Den nærmest meislede penselføring setter heller Cézannes

<sup>225</sup> Rolf Rude og Henrik Finne. «Seks unge norske malere», 180.

<sup>226</sup> Asbjørn Aamodt. «Kunst», i *Arbeiderbladet*, 8. mai 1934.

<sup>227</sup> Arne Wold. «Seks malere», i *Nationen*, 4. mai 1934.

<sup>228</sup> Pola Gauguin. «Seks unge malere i Kunstnernes Hus. Annen artikkel», i *Tidens Tegn*, 8. mai 1934.

billedbygning som en preferanse. Med nøysomhet i paletten ser vi egentlig en treklang av nærmest kittaktige pastellfarger, som bare brytes av et bittelite rødt felt der kirkens teglsteinstak fremkommer. Torkildsen har notert i sin notatbok fra Lhotes akademi, at «man maa ofre smaa detaljer paa store flater for aa la flatene selv spille innbyrdes».<sup>229</sup> For at disse skulle få spille mot hverandre, har Torkildsen gitt avkall på en rekke av de elementer vi forbinder med et tradisjonelt landskapsmaleri slik vi kjenner fra 1800-tallet og som så ofte fascinerer ved sin detaljrikdom. Samtidig har han ved å benytte den blonde paletten gitt avkall på den moderne 1900-tallskunstens ekspressive muligheter.

Henrik Finne har gitt noen kommentarer om valg av farger i et intervju i *Stavanger Aftenblad*, der han skisserer opp noen skillelinjer mellom bruken av den rene, sterke farge og forholdet til «det norske fargesyn», som kjennes omtalt fra Andreas Aubert, og var en stadig levende forståelse, nemlig at nordmenn hadde arvet et særlig friskt fargesyn gjennom arven fra vår bondekultur, der rene farger spilte mot hverandre i bondestuenes dekorasjoner. For Finne er dette en direkte motsetning til staffelimaleriet, nettopp siden det stilles helt andre krav til en dekorasjon enn til et kunstverk:

Dette med de rene sterke farger som karakteristisk for norsk bondekunst, er overdrevet, da all bonde og folkekunst i sin opprinnelse har en dekorativ hensikt. Staffelimaleriet er jo en ganske annen komplisert ting enn det dekorative maleri og stiller ganske andre fordringer. Når man f. eks. ønsker at lys, linje, farger og form skal spille sine like store roller i maleriet, må jo hvert av disse elementer i en viss grad ordne sig efter de andre. Følgelig kan f. eks. ikke fargen få det samme fine spill i det dekorative maleri.<sup>230</sup>

Siden fargenes samspill er viktigere enn deres egen uttrykksverdi, tvinges man ikke bare til å forlate folkekunstens klare trefargeklanger, men også gi slipp på store deler av den moderne kunstens fargeuttrykk, som ofte opptrådte i uttrykksfulle, klare farger.

### 5.1.7 Rude

«Det er noe lyst og friskt over hans holdning og noe sterkt menneskelig i stemningen», var ord Pola Gauguin lot oppsummere sitt møte med Rolf Rudes utstilte verker.<sup>231</sup> De 43 utstilte verkene var hentet fra de siste fire år. Presentasjonen var preget av del danske landskapsmotiver og en del franske figur- og landskapsmotiver. Dessuten var det flere portretter av kunstnerens hustru Aslaug. Ett av disse, *Aslaug i gul hatt*, fra 1933 [Fig. 39], kan gi et bilde til hva Gauguin hadde i tankene ved sin betoning av det lyse, friske og sterkt menneskelige. Maleriet viser en ung, slanklemmet kvinne, ikledd en sortblå sommerkjole og

<sup>229</sup> Svein Thorud. «Lhote-akademiet. Trygve Torkildsens notatbok», 261.

<sup>230</sup> «En Stavanger-maler». i *Stavanger Aftenblad*, 9. oktober 1931.

<sup>231</sup> Pola Gauguin. «Seks unge malere i Kunstnerens Hus. Annen artikkel», i *Tidens Tegn*, 8. mai 1934.

solhatt, stående foran ved et hushjørne der vegetasjonen hviler inntil den varme murveggen, mens landskapet bak kvinnen forsvinner i lyse, luftige toner. Maleriet er bygget opp av små, selvsikre penselstrøk, uten pastositet.

Kvinnens hender er løftet så håndflatene krysser hverandre foran hennes byste. Den irregulære hodebekledningen gir en følelse av intimitet som forsterkes ved de store, mørke øynenes sikre henvendelse i retning av maleriets betraktere.

Et nærliggende utgangspunkt for Rudes kunst i denne tiden, har han selv parafasert i maleriet *En herre kopierer Watteau* fra 1933 [Fig. 40], der vi møter en stilig kledt maler som ved sitt staffeli sitter med oppmerksomheten rettet mot en museumsvegg fylt av malerier, malt med følsomme lysende penselstrøk, som på samme måte som *Slemme Harlekin*, hvis kone befinner seg gråtende ute på verandaen, mens Harlekin selv sitter kostymekledt sentralt i bildet fra samme år, gir en levende forestilling av rokokkoens teatraliske ynne og betagende livlighet, slik Rolf Rude var en eksponent for i denne tiden.

### 5.1.8 Pola Gauguins oppsummering

Det kan ha mye for seg igjen å vende tilbake til Pola Gauguins beskrivelse av denne utstillingen. Hans velvillige vurderinger synes i mangt å underbygge perspektiver på disse malernes virke som både poengterer deres inspirasjon fra maleriets egen historie og behovet for et disiplinert kunstnerisk uttrykk som utgangspunkt for individualitet:

Hermed er kjernen sluttet i stjernen, bygget over en samtids syn på grunnvollen i den franske kunsten. Et syn som ikke er tviholdt av en bestemt begrenset opfatning, men bygget over den franske kunsts særmerke, som er skapt av formdiktatoren David, den fromme pålitelige iakttagere, Corot og farvehøvdingen Delacorix og mange andre. Et særmerke som krystalliseres i følelsen for den fullendte artistiske utforming. Og ut fra denne kjerne går takkene hver sin høist personlige vei, trosser dagens krav om samling til en enhetsfront, med en sann redsel for å bruke slagord i kunstens tjeneste. Men kanskje det også er det som skaper den ro og harmoni over hele utstillingen som det er. Den harmoni som oppstår når individer er sammen og forstår å utvikle sine særegne evner og samtidig er opmerksom på de andres. Som kan skape en vennskapsfalanks alene på grunnlag av selvtukt og vurdering av det eiendommelige ved den enkelte kunstneres formsprog. En falanks av malere, som må forstå og vurdere hver for sig.<sup>232</sup>

Om vi igjen skulle stilt spørsmålet hvorvidt disse malerne kan betraktes som en gruppe, gir kanskje Gauguin oss det viktigste svaret. De er en «vennskapsfalanks». Og begrepet *falanks* er i likhet med *avantgarde* hentet fra militær terminologi. I falanksen er det enkelte individ under beskyttelse av sine sidemenns og eget skjold, mens bakenforliggende soldater kan benytte sine spyd. For Gauguin er det denne gruppens forskjellighet, både til hverandre og det omkringliggende kunstlandskap, som gir dem deres legitimitet.

---

<sup>232</sup> Pola Gauguin. «Seks unge malere i Kunstnerens Hus. Første artikkel», i *Tidens Tegn*, 5. mai 1934.



## 6.1 «Den som ikke mestrer det lille, skal aldri bli herre over det store» – et omriss av Henrik Finnes kunstforståelse

Dette var ord Henrik Finne benyttet for å berømme Rolf Rudes fremgang som maler, med utgangspunkt i ett av de utstilte verkene i 1934, som blant annet viser et falleferdig gjerde. Finne fant at det stod «usvikelig sikkert» i bildet. Nettopp en slik detalj ble for Finne utløsningen som skapte utsagnet benyttet i dette kapitlets overskrift. Idet vi skal forsøke å nærme oss Henrik Finnes kunstforståelse, så har jeg tatt utgangspunkt i hans egne tekster omkring malerkunsten. Dette vil presenteres i tre kortere kapitler.

### 6.1.1 Henrik Finnes kunstforståelse I: Kultivering av talent – håndverket

«Det skal styrke, stahet og karakter til for ikke å ta snarveier, men følge sin egen smale sti til målet som er i full overensstemmelse mellom personlighet og uttrykk – den eneste originalitet som holder i det lange løp», skrev Henrik Finne i forbindelse med minneutstillingen over Sigurd Danifer i Kunstnernes Hus i 1954.<sup>233</sup> Spørsmålet omkring originalitet var også tidligere berørt i hans artikkel *Om malerkunst og nogen av dens problemer* (1933) der han anser tiden omkring den første verdenskrig for å være en «originaljaktens tid hvor det bare gjaldt å lage noget nytt og få det stemplet *dernier cri*, så gikk det» og dette *dernier cri* (siste skrik) er i en moderne verden en ferskvare, med holdbarhet «til moten skiftet, hvad den ifølge sitt vesen ofte gjør. Den indre originalitet spurtes der ikke meget om, bare formen, malemåten, var en annen enn alle andres og helst så bisarr som mulig».<sup>234</sup> I Finnes kunstforståelse var originalitet et sentralt spørsmål. Det originale kunne ha sitt opphav i *geniet*, som var «er sjeldent og følger ofte baner som først lenge etterpå blir farbare for andre».<sup>235</sup> Det originale kunne også ha opphav i *talentet*, enten i varianten som «i tidlig alder folder seg ut og blomstrer hektisk og skjønt noen få år, for så å visne bort og dø av mangel på tukt og pleie» eller det som vel lå Finnes hjerte nærmere, det som «gjennom tiårs intens kultur litt etter litt åpenbarer alle sine muligheter i små og for samtiden nesten umerkelige sprang».<sup>236</sup> Sistnevnte variant av talentbruk beskrev Finne som et utslag av «forskerens ånd. Materialene samles langsomt og omstendelig, syntesen lar vente på seg, og dermed også den

---

<sup>233</sup> Henrik Finne. *Sigurd Danifer. Minneutstilling*, upag.

<sup>234</sup> Henrik Finne. «Om malerkunst og nogen av dens problemer», 273.

<sup>235</sup> Henrik Finne. *Sigurd Danifer. Minneutstilling*.

<sup>236</sup> *Ibid.*

spontane triumf som er så livgivende for unge sinn».<sup>237</sup> Sagt på en annen måte: «Vi har gått i samme skole, det er sant, men bare for å lære maleriets virkemidler å kjenne, eller *håndverket*, for å bruke det nedsettende ordet, *kunstnere* kan vi bare bli på egen hånd».<sup>238</sup> Men forutsetningen for *kunsten* er *kunnen*, som oppnås gjennom kunnskap. En slik holdning var også symptomatisk for tiden, der moderniteten i seg selv synes å hvile på kyndighet, slik det kom til uttrykk av ingeniør Kaaran i *Studentboken* av 1934: «Ingeniørvirket, inkarnasjonen av tidens idealer, fikk en plass i solen som aldri før. Ingeniørene var tidens helter, teknisk virke blev ungdommens mål».<sup>239</sup>

### 6.1.2 Henrik Finnes kunstforståelse II: Den individuelle disiplin – kunsten

«Vi har ikke større solidaritetsfølelse, liten sans for fellesaksjon, ingen tro på slagord, men megen på den individuelle disiplin. Vi tror det er som individ kunstneren har sin funksjon i kollektiviteten».<sup>240</sup> Den individuelle disiplin Finne forholder seg til bør kunne knyttes til den tidligere omtalte kultivering av talentet. Samtidig er nettopp det individuelle mulig å se som en forståelse av kunstnerens rolle i samfunnet, nettopp ved at produksjonen av kunst, har legitimitet i seg selv. Finne skrev at «verket selv må være kunstnerens første og vesentlige mål».<sup>241</sup> Kunsten ser han i et historisk perspektiv som menneskets iboende vilje til etterligning, som så snart man var kommet til et fullgyldig nivå i etterligningen bli kjedelig, og «fra å etterligne går mennesket over til å skape, det er blitt *kunstner*».<sup>242</sup> En slik skapelse dannet av forskjellige uttrykk til forskjellige tider, ser Finne som en meningsfull arv man skal bygge videre på:

Det har sin mening at vi har forskjellige kunstformer. De er funnet op og utviklet fordi hver enkelt av dem har uttrykksmidler for tanke og følelse som ikke kan gis like godt på annen måte. I hele menneskehetens bevisste historie er der arbeidet for å gi disse uttrykksmidler størst mulig vidde og smidighet. Det arbeidet som er gjort før oss er oss ikke likegyldig. Å lukke øinene for det vilde være for tåpelig.<sup>243</sup>

Samtidig er han bestemt på at gårsdagens løsning ikke er morgendagen til nytte: «Stillstand er tilbakegang, det er kunstens død».<sup>244</sup> Det som vel særpreger Finnes kunstsyn er ikke at han påpeker at endringer innenfor kunsten er mulig, sågar nødvendige, men derimot at han ser

---

<sup>237</sup> Henrik Finne. *Sigurd Danifer. Minneutstilling*.

<sup>238</sup> Henrik Finne. «Om malerkunst og nogen av dens problemer», 274.

<sup>239</sup> K. Kaaran i *Studentboken*, 1934. Her sitert fra Knut Kjenstadli. «Et splittet samfunn. 1905-1935», i *Aschehougs Norgeshistorie Bind 10*. Red. Knut Helle, (Oslo: H. Aschehoug & Co, 2. utg. 2005), 117.

<sup>240</sup> Henrik Finne. «Om malerkunst og nogen av dens problemer», 274.

<sup>241</sup> *Ibid*, 276.

<sup>242</sup> *Ibid*, 270.

<sup>243</sup> Henrik Finne. «Kunst med og uten tendenser», i *Dagbladet*, 15. mai 1934.

<sup>244</sup> Henrik Finne. «Om malerkunst og nogen av dens problemer», 270.

kunstnernes personlige påvirkning som en pågående utviklingsfaktor, der kunstneren kultiverer sitt talent ved stadig å søke «hos sine forgjengere frem til de trekk som svarer til hans eget vesen, optar det som kan tjene til vekst, gjør det til sitt eie og utskiller det tiloversblevne.»<sup>245</sup> En slik dialektikk har hos Finne effekten at den bevisstgjør kunstneren nettopp på sin egen individualitet og «gir ærbødighet for opgavens storhet og forståelse av hvad den krever av intenst arbeide mot kvalitet, mot forfinet, rikes mulig og bevisst uttrykk».<sup>246</sup>

### 6.1.3 Henrik Finnes kunstforståelse III: Misbruket – bærender og propaganda

Samtidig med at Finne og hans krets stilte ut i Kunstnerens Hus, ble det holdt en utstilling kalt «Tendens» i Kunstnerforbundet. Dette oppstod en avisfeide mellom Reidar Aulie, som var blant «Tendens»-utstillingens arrangører, og Henrik Finne, som allerede året i forveien hadde redegjort for sitt syn på politikken innhold innenfor billedkunsten, som han av flere årsaker fant upassende. Den mest opplagte årsaken for Finne var at kunsten er seg selv nok, og hevet over tid og sted, noe som vel kan kalles en slags *l'art pour l'art*-holding. For Aulie var det nettopp en slik holdning han ville til livs både ved sin kunst – og gav uttrykk for i avispolemikken: «Det er en merkelig skjev kultur i en verden hvor krig, konsentrasjonsleir, og masseundertrykkelse er bakgrunnen for estetisk stillebenkunst.»<sup>247</sup> Aulie ønsket at kunstlivet skulle være en av «brekkstengene» som skulle «rydde av veien alle de murer av forbrytelse og menneskelig slapphet som skiller oss fra et harmonisk menneskeliv». Hans Fredrik Dahl har påpekt at språkbruken i tiden var preget av en utstrakt bruk av «oppgjørmetaforene».<sup>248</sup> Han skriver at «grupperinger var nå blitt 'fronter', som sto i 'kamp' mot hverandre».<sup>249</sup> Det er rimelig å se Aulies agitatoriske kunstsyn, som en del av en større bevegelse som preget tidens kulturelle liv. Malere som Willi Midelfart, Henrik Sørensen og Reidar Aulie malte alle bilder med politisk brodd i denne tiden. I tillegg til disse, var også Kai Fjell, Gunnar Janson, Per Krohg og de allerede avdøde malerne Erik Werenskiold, Th. Kittelsen og Chr. Krohg representert på «Tendens»-utstillingen. Flere av disse var løselig tilknyttet *Mot Dag*-bevegelsen, som senere organiserte seg i *Sosialistisk Kulturfront*. Kunsthistorikeren Kathrine Lund har nylig publisert et større bokverk om kulturfronten, der hun siterte litteraturteoretikeren Peter Bürgers hypotese om kunstens dreining mot det politisk-sosiale liv

---

<sup>245</sup> Ibid, 275.

<sup>246</sup> Ibid, 276.

<sup>247</sup> Reidar Aulie. «Tendenskunst», i *Dagbladet* 12. mai 1934.

<sup>248</sup> Hans Fredrik Dahl. *De store ideologienes tid 1914-1955. Norsk idéhistorie, bind 5*, (Oslo: H. Aschehoug & Co, 2001), 229.

<sup>249</sup> Ibid.

som et oppgjør med en autonomiestetikk som hadde vært rådende tidligere i århundret. Ikke at formen nødvendigvis skulle underordnes, men i alle fall gå i symbiose med tidens aktuelle spørsmål.<sup>250</sup>

Henrik Finne hadde ikke en blind motvilje mot kunstens mulighet til å forme «tidens bilde», for å bruke Christian Krohgs begrep, men for å gjøre dette, måtte man først kjenne sitt metier grundig: «Først når dette er nådd kan han [kunstneren] gå biærender, preke, gjøre propaganda, ta parti».<sup>251</sup> Dessuten mener han at man skal være «forsiktig med å overdrive sin tro på maleriets muligheter og makt.» Han skrev:

Hvor det gjelder social propaganda og kamp f. eks. er der andre våben som er sikrere og smidigere. Maleriet er som uttrykksform vanskelig tilgjengelig, det krever kultur og personlig arbeide på innlevelsen, det når bare de få og ikke *massen* som innenfor alle sociale lag mangler evnen til å forstå det uten som symbol eller som minne og noget sett og oplevd. Maleriet får agitatorisk kraft først når det forenkles til plakat, men – da er det ikke lenger maleri. Her ligger faren ved å la malerkunst bli social kunst og tjene andre hensikter enn sine egne. Bihensikten blir lett hovedsak, og maleriet blir bare *socialt* hvor det også, og først og fremst, skulde være *kunst*.<sup>252</sup>

At kunsten nettopp ved sin inngripen i det politiske liv ikke bare blottstiller seg ved sin manglende kommunikasjonsevne, men også degraderer sine egentlige verdier, var sentralt i Finnes forståelse av kunstens funksjon.

Aulie hadde i forbindelse med «Tendens»-utstillingen stilt seg og sitt program i en klassisk revolusjonær utviklingslinje, der «en ny livsanskuelse ikke kan la sig binde av gammel skole».<sup>253</sup> Og at det dermed er umulig å «forlange av oss at vi skal vie vårt liv til eplene på fatet og nymfene i bøgeskoven. Å frisere norske landskaper a la francaise synes jeg er en komisk beskjefteigelse.»<sup>254</sup> Denne nye kulturen skulle altså bygges i fellesskap, og fordret både nye motiver, og et nytt formalt uttrykk. Aulie skrev at «hvis alle livsfunksjoner arbeider sammen for å skape et resultat, kan vi snakke om en kulturepoke».<sup>255</sup> Finne svarte at «det er store ord han [Aulie] fører i pennen og slett ikke små ting han skal rå med og bøte på med paletten sin. Når han bare er i pakt med tiden».<sup>256</sup> Og «tiden» leste Finne i Aulies munn som «– Tiden, det er mig!». Men spør videre, før han selv svarer:

Men hvad er tiden? Er den bare sosial kamp og krig og konsentrasjonsleir? Jeg har mistanke om at disse tingene ikke er så fælt nye og karakteristiske for vår tid, men at det er noe som har plaget menneskeheten gjennom hele dens lange liv. Det er alvorlige og viktige spørsmål, det er sikkert, og vi

---

<sup>250</sup> Kathrine Lund. *Kunst og kamp. Sosialistisk Kulturfront*, (Oslo: Orfeus Publishing, 2012), 7. Boken ble utgitt i forbindelse med utstillingen *Kunst og politikk – kunstnere i Sosialistisk kulturfront* på Lillehammer Kunstmuseum 2012-13.

<sup>251</sup> Henrik Finne. «Om malerkunst og nogen av dens problemer», 276.

<sup>252</sup> *Ibid*, 276.

<sup>253</sup> Reidar Aulie, «Tendenskunst», i *Dagbladet*, 12. mai 1934.

<sup>254</sup> *Ibid*.

<sup>255</sup> *Ibid*.

<sup>256</sup> Henrik Finne. «Kunst med og uten tendenser», i *Dagbladet*, 15. mai 1934.

må alle ta standpunkt til dem. Men tiden er gudskjelov også noe mer, den er rummeligere og rikere og gir plass til hver eneste individuell innsats, som så siden skal gi bildet av tiden som den var.<sup>257</sup>

Det er ikke slik at Finne avskrev fullstendig kunstens muligheter for politisk agitasjon selv om han både ser den dysfunksjonell og selvutslettende ved å bære slike budskap. Han trakk frem som eksempel Krohgs *Albertine*-bilder, der «tendensen i bildet gjorde sin virkning da det kom frem. Andledningen er glemt, men bildet lever sitt eget liv. Fordi det er godt malt.»<sup>258</sup> At et bilde er «godt malt» setter Finne som et krav til kunsten, som han føler at den politiske kunsten med lovmessighet tilsidesetter som et krav:

Det arbeidet som er gjort før oss er ikke likegyldig. Å lukke øinene for det vilde være tåpelig. Maleriet stiller like store krav til sin utøvers tekniske kunnskap som enhver annen kunstart. Jo større hjelpemidlene er, dess rikere og mer spontant blir uttrykket. Men det krever langt og tålmodig slit og de færreste av oss gidder. Da er det bedre å bryte snarveier. Med slagord til brekkstang går det fint.<sup>259</sup>

Begrepet «snarveier» falt naturligvis Aulie tungt for brystet, og Aulie utdypet at han slettes ikke underkjente malerisk kunnskap, så lenge det ikke ble stående som det endelige mål.<sup>260</sup> Tvert om fant han at kritikken vitnet om «den hvilende borgers avsky for det urovekkende. At verden for øvrig er full av krig, konsentrasjonsleir og masseundertrykkelse er en sak for sig; men nå får han det til og med levendet inn i kunstsalongen hvor han vil ha sin kultiverte middagslur».<sup>261</sup> Om Aulie hadde et retorisk poeng som traff godt, så unnslopp allikevel Finne denne gang. Det er nemlig ikke innholdet i seg selv han har angrepet, men det kunstsynet som «Tendens»-kunstnerne hadde hevdet:

Det litterære innhold, den tendensiøse ide kan Gud og hvermann finne på. Men når det kommer til uttrykket, iscenesettelsen, da må det en kunstner til. Ja, for det er jo kunst vi snakker om? Ide og utførelse må dekke hverandre, bli ett. Da er kunstverket skapt som kan leve sitt liv uavhengig av tid og aktualitet og tendens.<sup>262</sup>

Henrik Finne hadde selv sterke sympatier for venstresiden i norsk politikk, og ble selv senere en del av *Sosialistisk Kulturfront*.<sup>263</sup> Som kunstner forble han derimot tro mot det autonome uttrykk og så sent som i 1979 uttalte han til *Agderposten*:

Det jeg hele tiden har villet oppnå med min kunst er å skildre en virkelighet – å gjøre noe jeg følte var meningsfullt for meg selv. Jeg har ingen tro på at et enkelt bilde kan ha noen politisk virkning ... En ting er i hvert fall sikkert, hvilken politisk eller annen virkning kunsten kan ha, så må det i hvert fall først og fremst være god kunst dersom den skal ha noen virkning i det hele tatt.<sup>264</sup>

<sup>257</sup> Henrik Finne. «Kunst med og uten tendenser», i *Dagbladet*, 15. mai 1934.

<sup>258</sup> Ibid.

<sup>259</sup> Ibid.

<sup>260</sup> Reidar Aulie. «Tendenskunst», i *Dagbladet* 19. mai 1934.

<sup>261</sup> Ibid.

<sup>262</sup> Henrik Finne. «Tendenskunst», i *Dagbladet* 15. mai 1934.

<sup>263</sup> Kathrine Lund. *Kunst og kamp*, 8.

<sup>264</sup> Kåre Stoveland. «Ukens ansikt. Jeg synes gamle mennesker skal få være i fred»

## 6.2 Men hvordan skal vi egentlig forstå begrepet klassisisme?

Dersom vi igjen går tilbake til Franz Rohs skjema for den nyklassisistiske kunsten og sammenholder denne med fellesutstillingen som ble holdt i 1934, med en visshet om at Finne og hans krets i 1920-årene hadde uttrykt seg innenfor et nyklassisistisk formspråk og innhold, ser vi at 1934-utstillingen muligens åpner for nye perspektiver.

Ved å ta utgangspunkt i de malerier kunstnerne lot sin egen programartikkel i *Kunst og Kultur* ledsages av, har vi et utgangspunkt for å nærme oss essensen av utstillingen. Av de 181 utstilte maleriene, ble 18 gjengitt i magasinet, der Torkildsens store *Komposisjon* ble benyttet som vignett. *Komposisjon* viser en kvinne, liggende i et kubisk fantasilandskap, der mellomgrunnen rommer et vann hvorved det er liggende noen små hus bak en naken trestamme, mens bakgrunnen er et abstrahert fjellparti. For å sammenholde dette med Rohs skjema, står vi her ikke ovenfor en kunst som er kultivert til et puritansk nivå. Tvert om er det malerprosessens, og ikke minst aksentueringen av maleri som egenverdi fremtredende. Dette er et overraskende maleri av Torkildsen, som særlig forbindes med sine intime landskapsmotiver, men sett innenfor en kontekst som Lhote-elev, som han i 1934 hadde vært i to perioder, virker det ikke så forunderlig. Maleriet er i likhet med Danifers *Diskoskaster* og Clüvers *Lofoten-bilder* malerisk uttrykksfullt, på bekostning av den «skjulte prosess». Men vissheten om maleriets indre sammenheng til maleriets historie avsløres ved motivets direkte kobling til Giorgiones *Sovende Venus*, malt ferdig av Tizian etter 1510.

Henrik Finnes *Skibsophugning* er også et bilde der den nøkterne presentasjonen synes å vike for rent kunstneriske virkemidler. Den klare betoning av forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn, er erstattet med et handlingsrom tett inntil betrakteren og samme kunstners *Kastaliensk bondefamilie* gir oss riktignok på samme måte som hans *Portugisiske fiskerjenter* (ikke gjengitt i *Kunst og Kultur*) poserende figurer fra eksotiske himmelstrøk som langt ifra er absorbert eller vikende, der de fremstår med glødende fargeeffekter skapt av en tydelig penselføring. Alt dette er eksempler på markante brudd med en opprinnelig nyklassisistisk fremtoning, og er ei heller mulig å knytte til kunsthistorisk parafrase. Samtidig er det opplagt at det her heller ikke er snakk om noen typisk skolekunst av fransk herkomst.

### 6.2.1 Paul Cézanne – nøkkelleddet

Vi er allerede grundig orientert om at dette er kunstnere som så med en «viss skepsis på de mange 'ismer' og systemer» som fantes innenfor kunsten i tiden etter den første verdenskrig, og at «det rent håndverksmessige og konstruktive» skulle danne en plattform for videre vekst.

Nettopp dette er et sentralt punkt, og dersom vi i en parallell ser hvordan nyklassisismen oppstod innenfor arkitekturen på 1920-tallet og sees som en mulig forutsetning for funksjonalismen, kan vi muligens også forstå kretsen omkring Henrik Finne som malere, der de tidlige verker synes påvirket av et nyklassisistisk formspråk, som senere ble forlatt. Dette er også i samsvar med internasjonale trender, og således ikke noe som disse kunstnerne er alene om – fra innovasjon til reaksjon går det som kjent bare en kvart generasjon. Men det som her er interessant, er å se at det er mulig å knytte disse kunstneres verker og deres manifest sammen med sentral modernistisk tenkning, slik det fremkom hos Paul Cézanne.

I 1904 publiserte maleren Emile Bernard en artikkel om Cézanne, som bygget på en dyp interesse for kunstneren, samvær med ham og korrespondanse.<sup>265</sup> Arbeidsmetoden hos Cézanne beskrives der som en prosess, som startet ved at kunstneren måtte glemme alt han hadde lært, for virkelig å kunne oppdage naturen og benytte den som en kilde til sin kunst.<sup>266</sup> Dette kan synes som en direkte motsetning til Finne-kretsens stadige poengtering av å søke tilbake til selve kunstens iboende lovmessigheter, men ifølge Bernard er det hos Cézanne en transkripsjon av naturen som foregår i kunsten, som skaper en levende syntese båret frem av vurderingsevne og fornuft.<sup>267</sup> En slik fornuft og vurderingsevne opptrer ikke på steingrunn, men ved en grunnleggende forståelse av kunstens vesen i seg selv. Forholdet mellom den kunstneriske vurderingsevne og det direkte inntrykket fra naturen beskrev Cézanne i et brev til Bernard:

An artist must study his subject, get a firm sense of it, and find a way to express himself forcefully and with distinction. Taste is the best judge, but it is rare. [...] The Louvre is a good book to consult, but it should only be an intermediary. The real and prodigious study to undertake is the diversity of the picture that nature presents.<sup>268</sup>

Det er naturlig nok mulig å se Cézannes utsagn nærmest som en advarsel mot å benytte kunsten selv som lærebok, men ifølge Bernard er ikke dette tilfellet. Tvert om mener Bernard at Cézanne kjenner Louvre bedre enn de fleste, faktisk for godt og derfor anbefaler at man tar utgangspunkt i naturen, og deretter lærer den klassiske kunstens *klassisisme* ad intellektets vei.<sup>269</sup> Som ytterligheter i kunstens verden så Cézanne den akademiske saueflokk som blindt gjentok hva som en gang ansett for verdifulle løsninger stilt opp mot den sammenhengende regenerasjon. Middelveien ble ansett for å være at maleriets uttrykk

---

<sup>265</sup> Publisert i «L'Occident», 1904. Her sitert fra Michael Doran. *Conversations with Cézanne*, (Berkeley: University of California Press, 2001), 32-44.

<sup>266</sup> Michael Doran. *Conversations with Cézanne*, 36.

<sup>267</sup> Ibid, 37.

<sup>268</sup> Paul Cézanne. Brev til Emile Bernard av 12/5-1904 til Emile Bernard, gjengitt i Michael Doran. *Conversations with Cézanne*, 29-30.

<sup>269</sup> Michael Doran. *Conversations with Cézanne*, 42.

innordnet seg logikken, uten at dette skal gå på bekostning av uttrykket, ved at man søkte å oppnå den klassiske følelse gjennom naturen: «Sense Nature, organize your perceptions, express yourself profoundly and with order, in other words, classically».<sup>270</sup>

Nå er ikke klassisisme nødvendigvis et entydig begrep, men for Cézanne handlet det om en angrepsvinkel, som ikke betød posisjonering, men vågemot til å anvende den samme modernitet som den klassiske kunsten selv var båret frem av i tiden den ble skapt:

Imagine Poussin entirely redone after nature; that's what I mean by *classical*. It is not a question of bringing down the Romantics, but of rediscovering what the Romantics themselves knew: the firm principles of the old masters. In any case, the lesson to be learned is a more ample observation of nature and the understanding of classicism through nature, not from formulas of the studio. Because if the *laws* of art are fertile, the *formulas* of the studio are death. Only through contact with nature and through constant observation of nature does the artist become a creator.<sup>271</sup>

At det ikke var kunstens formaliteter, men derimot lovmessigheter som bar den frem, var et hovedpunkt for Cézanne. Det handlet ikke om å puste liv i en forgangen tids aktuelle uttrykksmetoder, men å uttrykke seg i harmoni med denne tradisjonen:

The Louvre is the book in which we learn to read. We must not, however, be satisfied with memorizing the attractive formulas of our predecessors. We must leave the museum to study Nature in all its beauty. We must try to grasp its spirit; we must seek to express ourselves according to our personal temperament. Time and contemplation gradually modify our vision, however, and in the end, we receive understanding”.<sup>272</sup>

Dersom vi tar utgangspunkt i de utstilte malerier i 1934-utstillingen byr det på problemer å forstå de fleste av disse innenfor rammen av begrepet nyklassisisme. Dette virker det som kunstnerne selv også var bevisste, idet programartikkelen påpekte på 1928-utstillingen der «Idéene lå dypt begravet under forbildet, under lærerens korrektur».<sup>273</sup> Denne *lærerens korrektur* er en metafor for den ufrihet også Cézanne påpekte, ved at museets lærdom begrenset naturstudiets skjønnhet og det personlige temperaments uttrykk. Med Rudes ord stod kunstnerne ved 1934-utstillingen i en situasjon der «formen beherskes bedre, materialet er ikke lenger så gjenstridig ... fuglen er fri, den skal bare ha luft under vingene.»<sup>274</sup>

### 6.2.2 «Møtet mellom det nye og den gode tradisjon»

Det er ikke en motsetning mellom studiet av kunst og studiet av natur, dersom vi følger Cézannes betraktninger. Tvert om må de med nødvendighet inngå i en symbiose. Rude skrev

---

<sup>270</sup> Ibid, 43.

<sup>271</sup> Ibid, 79. Dette utsagnet er hentet fra Bernards erindringer om Cézanne, skrevet ned etter Cézannes død i 1906.

<sup>272</sup> Paul Cézanne i brev til Emile Bernard 1905. Sitert fra Michael Doran. *Conversations with Cézanne*, 47

<sup>273</sup> Henrik Finne og Rolf Rude. «Seks unge malere», 178.

<sup>274</sup> Ibid, 178-179.



at «Den alvorlige time er nær, det punkt i en kunstners utvikling, da det bærer løs for alvor, da det ikke lenger heter ‘enten eller’ men ‘nu eller aldri’ .»<sup>275</sup> Denne alvorets time var nettopp «møtet mellom det nye og den gode tradisjon».<sup>276</sup>

Dersom vi forsøker å skape et overblikk over disse kunstneres aktivitet i den perioden vi har konsentrert oss om, ser vi at møtet mellom *det nye* og *den gode tradisjon* har vært et gjennomgående problemfelt. Ifølge samtidig resepsjon har dette ofte ledet til en særlig betoning av det tradisjonsbundne på bekostning av den kunstneriske fornyelsen. Samtidig ser vi at store deler av malernes produksjon knapt kan avledes fra historiske forbilder, men heller bør forstås som en del av mellomkrigstidsmodernismen. Dette utelukker ikke at vi ved denne kretsen står overfor klassisister, dersom begrepet forstås med Paul Cézannes definisjon, hvis holdning vektet høyere enn det vekslende uttrykket kunsten opptrer som.

---

<sup>275</sup> Ibid, 179.

<sup>276</sup> Ibid, 179.

### 6.3 Avslutning

I anledning *Utstillingsplanen av 1940*, der man i Nasjonalgalleriets lokaler holdt en større utstilling samtidskunst. Utstillingen var åpen for alle dalevende norske malere med representasjon i Nasjonalgalleriet, eller som ville underkaste seg en jury for deltakelse. Maleriene ble hentet fra kunstnerne selv og ved innlån fra private samlinger. Johan H. Langaard, som var en av initiativtakerne til utstillingen, forfattet en større artikkel i *Kunst og Kultur*.<sup>277</sup> Der skisserte han tre separate miljø som utgangspunkt for at «det er blant de unge av idag en finner de første generasjonene som presenterer sig helt og holdent som produkt av norsk skole eller malerskole i Norge».<sup>278</sup>

Som det første av tre mulige utgangspunkt anså han «den kretsen som har et midtpunkt i *Henrik Finne*. Den teller *Ridley Borchgrevink*, *Bernt Clüver*, *Sigurd Danifer*, *Rolf Rude* og *Trygve Torkildsen*.»<sup>279</sup> Disse hadde, ifølge Langaard, «gjort seg til talsmenn for det i moderne kunst ofte litt forsømte begrep ‘metier’» og «kunsthistorisk sett fortøner de sig som forløpere for den nye tingenes tilstand som er inntrådt ved at de unge er blitt utdannet innenlands».<sup>280</sup> Den andre mulighet er frukter av Axel Revolds lærergjerning ved Statens Kunstakademi.<sup>281</sup> Den tredje hovedretning representeres av sammesteds undervisning ved Jean Heiberg fra 1935 og Georg Jacobsen fra 1936.<sup>282</sup>

Av disse tre hovedlinjer, slik de er trukket opp av Langaard, er det bare kretsen omkring Henrik Finne som stod uten offisiell posisjon innenfor utdanningsapparatet og dermed ikke dannet regulær skole, men utelukkende i kraft av sin kunst ble ansett sentrale.

Gjennom denne avhandlingen er det dokumentert at denne kretsen representerer et særegent bidrag til norsk kunsthistorie. Til tross for innbyrdes uttrykksmessige forskjeller kan vi tale om en krets, hvis interesse er sammenfallende i tilnærmingen til kunstens egenverdi. De undersøkte utstillingene ble vist gjennomgående stor interesse og til tross for blandet mottakelse er det hevet over tvil at kritikerne så kretsens kunst som eksponenter for et tidstypisk stiluttrykk i 1920-årene, hvis opplagte kjennetegn var av tilbakeskuende art. Ved å søke inspirasjon fra et bredt kunsthistorisk erfaringsgrunnlag skapte Henrik Finne og hans krets i 1930-årene et symbiotisk uttrykk, som både stod i dialog med historien og representerte en generell kunstnerisk fornyelse.

---

<sup>277</sup> Johan H. Langaard. «Norsk malerkunst i dag. Den store mønstring i Nasjonalgalleriet», 103-123.

<sup>278</sup> *Ibid*, 119.

<sup>279</sup> *Ibid*.

<sup>280</sup> *Ibid*, 120.

<sup>281</sup> *Ibid*.

<sup>282</sup> *Ibid*, 123.

## 7.1 Bibliografi

Bibliografien omfatter det samlede anvendte kildegrunnlag for denne avhandlingen. Den er fremstilt i tre deler: Litteratur (7.1.1), artikler fra dagspresse og øvrig media (7.1.2) og arkivmateriale (7.1.3). Signerte eller faglig redigerte nettressurser er listet under 7.1.1.

### 7.1.1 Litteratur

*Omfatter bøker, artikler publisert i fagtidsskrifter og upubliserte akademiske avhandlinger. Listen er ordnet etter forfatter, deretter publiseringsdato. Artikler hentet fra antologier etc. er opplistet på artikkelforfatters navn og så langt mulig referert opprinnelig sted og tid for publisering, eventuell oversettelse, deretter anvendt kilde.*

- Alfsen, Glenn. «Finne, Henrik», i *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 1. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.
- Alfsen, Glenn. «Lund, Per», i *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 2. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.
- Apollinaire, Guillaume. «The Salon d'Automne» (1911). Oversatt til engelsk ved Susan Suleiman, i Apollinaire, Guillaume / Breunig, LeRoy C. *On Art. Essays and Reviews 1902-1918*. Boston: MFA Publications, 2001.
- Abildgaard, Hanne. «Tidlig modernisme», i Peter Michael Hornung (red.). *Ny dansk kunsthistorie, bind 6*. København: Forlaget Palle Fogtdal A/S, 1994.
- Askeland, Jan. *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalnaleri 1918-1950*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1965.
- Aubert, Andreas. *Maleren Johan Christian Dahl. Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*. Ny utg. Kristiania: H. Aschehoug & Co., 1920.
- Belting, Hans. *The invisible Masterpiece*. Oversettelse av *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst* (1998) til engelsk ved Helen Atkins. London: Reaktion Books, 2001.
- Berg, Knut / Messel, Nils og Lange, Marit. «Maleriet 1870-1914», i Knut Berg (red.). *Norges Kunsthistorie. Bind 5. Nasjonal vekst*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981.
- Bjerke, Øivind Storm. «Roar Matheson Bye: Oslo – Paris – Berlin 1918-28», i *Kunst og Kultur* nr. 3/2010. Oslo: Universitetsforlaget, 2010.
- Blunt, Anthony. «Picasso's Classical Period (1917-25)», i *The Burlington Magazine*, Vol. 110, No. 781 (Apr., 1968). Tilgjengelig med passord på <http://www.jstor.org/stable/875583>
- Clark, T. J. *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. New Haven and London: Yale University Press, 1999
- Conisbee, Philip (red.) / Faunce, Sarah (red.) / Strick, Jeremy (red.) / Galassi, Peter (red.). *In the Light of Italy. Corot and early open-air painting*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.
- Cottingham, David. *Cubism and its histories*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- Cowling, Elizabeth (red.) / Mundy, Jennifer (red.). *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1900-1930*. London: Tate Gallery, 1990.
- Dahl, Hans Fredrik. *De store ideologienes tid 1914-1955. Norsk idéhistorie, bind 5*. Oslo: H. Aschehoug & Co., 2001.
- Denis, Maurice. «From Gauguin and van Gogh to Neo-Classicism» (L'Occident, Paris, mai 1909), i Charles Harrison (red.) / Paul Wood (red.). *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003
- Doran, Michael. *Conversations with Cézanne*. Berkeley: University of California Press, 2001.

- Døsvig, Inger Johanne Galtung. *Det gode maleri. Andre Lhotes tanker om malerkunsten*. Upublisert Mastergradsoppgave i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, 1982.
- Eckhoff, Audun (red.) / Svein Olav Hoff (red.) / Lium, Randi (red.) / Sæthre-McGuirk, Ellen M. (red.). *Utopi og nostalgi. Norsk maleri på 1920-tallet*. Utst. kat. med bidrag av Steinar Gjessing, Øivind Storm Bjerke, Svein Olav Hoff og Svein Thorud. Bergen: Bergen Kunstmuseum, 2005.
- Eggum, Arne. *Rolf E. Stenersens gave til Oslo by – Akersamlingen*. Oslo: Oslo Kommunes kunstsamlinger, 1974.
- Engelstad, Svein A. H. «Ecole Paris og Norge». *Oversikt over norske kunstnere som studerte, arbeidet og oppholdt seg i Paris og Frankrike for øvrig i kortere eller lengre perioder mellom 1920 og 1965*. Oslo: Universitetsbiblioteket, tilgjengelig på <http://folk.uio.no/sveinen/Paris.pdf> (oppført 31/8-2012)
- Etting, Emlen / Pacini, Maria. «Studio in Paris», i *Archives of American Art Journal*, Vol. 28, No. 3. Washington, DC: The Smithsonian Institution, 1988. Tilgjengelig på <http://www.jstor.org/stable/1557600>
- Fer, Briony / Batchelor, David / Wood, Paul. *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*. New Haven and London: Yale University Press, 1993
- Finne, Henrik. «Om malerkunst og noen av dens problemer», i *Samtiden. Tidsskrift for politikk, litteratur og samfundsspørsmål*, 44. årg. Oslo: H. Aschehoug & Co, 1933.
- Finne, Henrik / Rude, Rolf. «Seks unge norske malere», i *Kunst og Kultur*, 21. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1934.
- Finne, Henrik. *Sigurd Danifer. Minneutstilling*. Oslo: Kunstnernes Hus, 1959.
- Flor, Harald. «Harald Stabell», i *Norsk biografisk leksikon*. Tilgjengelig på [http://snl.no/nbl\\_biografi/Harald\\_Stabell/utdypning\\_%E2%80%93\\_1](http://snl.no/nbl_biografi/Harald_Stabell/utdypning_%E2%80%93_1)
- Gaiger, Jason. «Approaches to Cubism», i Steve Edwards (red.) / Paul Wood (red.). *Art of the Avant-Gardes*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- Gaiger, Jason. *Aesthetics & Painting*. New York: Continuum, 2008.
- Gauguin, Pola. «Henrik Finne og Rolf Rude», i *Kunst og Kultur*, 16. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1929.
- Gauguin, Pola «Bernt Clüver», i *Kunst og Kultur*, 28. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1941.
- Geizes, Albert. «Art et ses représentants» (La Revue Indépendante, september 1911). Oversatt til engelsk av Jane Marie Todd, I Mark Antliff (red.) / Patricia Leighton (red.). *A Cubism Reader. Documents and Criticism, 1906-1914*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Gjessing, Steinar. *Studier i norsk modernistisk maleri 1930-40*. Upublisert Magistergradsoppgave i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo: 1977.
- Golan, Romy. *Modernity & Nostalgia. Art and politics in France between the Wars*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- Gotfredsen, Lise. *Bildets formspråk*. Senere utgave. Oslo: Universitetsforlaget, 2006.
- Green, Christopher. *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*. New Haven / London: Yale University Press, 1987.
- Green, Christopher. *Art in France 1900-1940*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Green, Christopher. *Cubism and beyond. Braque. Gris. Léger. Picasso*. London: Helly Nahmad Gallery, 2001.
- Green, Christopher / Daehner, Jens M. *Modern Antiquity. Picasso, de Chirico, Léger, Picabia*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2012
- Gunnarsson, Torsten. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

- Hansen, Vibeke Waallann. «Statens kunstakademi og Nasjonalgalleriet. Posisjoner i norsk kunstliv 1909-1940», i Marianne Yvenes (red.). *Statens kunstakademi 100 år*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2009.
- Hartlaub, Gustav Friedrich. «Reply to a Questionnaire» (*Das Kunstblatt*, VI, 9, Berlin, September 1922). Engelsk oversettelse ved Nicholas Walker, i Charles Harrison (red.) / Paul Wood (red.). *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- Helle, Knut (formann i redaksjonskomitéen). *Norsk Biografisk Leksikon*, 2. utg. 1999-2005. Oslo: Kunnskapsforlaget. Tilgjengelig via [www.snl.no](http://www.snl.no)
- Honour, Hugh. *Neo-classicism*. London: Penguin Books, 1968.
- Høisæther, Ole Rikard. *Reidar Aulie. Kunst og kamp*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1998.
- Ingebrigtsen, Eli. «Utstillinger i Oslo høsten 1934», i *Kunst og Kultur*, 21. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1934
- Janson, Gunnar. *Leon Aurdal*. Oslo: Dreyers Forlag, 1951.
- Jeanneret, Charles Edouard / Ozenfant, Amédée. «Purism» (*L'Esprit Nouveau*, 1920), i Charles Harrison (red.) / Paul Wood (red.). *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- Kjenstadli, Knut. «Et splittet samfunn. 1905-1935», i Knut Helle (red.). *Aschehougs Norgeshistorie Bind 10*. 2. utg. Oslo: H. Aschehoug & Co, 2. utg. 2005.
- Klevstad, Jonny Alfred. *Væreiergården på Å I Lofoten*. Oppgave innenfor AAR4460. Arkitekturens teori og historie C, NTNU, Trondheim 2011. Tilgjengelig på <https://www.ntnu.no/wiki/download/attachments/27591031/V%C3%A6reierg%C3%A5rden+p%C3%A5+%C3%85+minimum.pdf?version=1&modificationDate=1297857434000> (oppsøkt 16/4-2012)
- Kunstneres Hus. *Katalog nr. 24. Rolf Rude – Trygve Torkildsen – Henrik Finne – Sigurd Danifer – Bernt Clüver – Otto Sverdrup. 3. – 23. mai 1934*. Oslo: Kunstneres Hus, 1934.
- Lange, Marit (red.) / Skedsmo, Tone (red.). *Norske malerier. Katalog*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1992.
- Langaard, Johan H. «Kronikk», i *Kunst og Kultur*, 15. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1928.
- Langaard, Johan H. «Kronikk», i *Kunst og Kultur*, 17. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1930.
- Langaard, Johan H. «Norsk malerkunst i dag. Den store mønstring i Nasjonalgalleriet», i *Kunst og Kultur*, 28. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1941.
- Larsen, Gunnar (red.). *Det norske syn*. Oslo: Fabritius & Sønners Forlag, 1926.
- Le Corbusier. *Toward an Architecture (Vers une architecture 1924/1928)*. Nyoversatt til engelsk av John Goodman. London: Frances Lincoln Ltd, 2008.
- Lexow, Einar. *Norges kunst*. 2. utg. Oslo: Steenske forlag, 1942.
- Lhote, André. *Treatise on Landscape Painting* (1939). Engelsk oversettelse ved Walter J. Strachan. London: A. Zwemmer, 1950.
- Lhote, André. *Figure painting* (1950). Engelsk oversettelse ved Walter J. Strachan. London: A. Zwemmer, 1953.
- Lund, Kathrine. *Fra romantikk til tendens. Carl von Hannos kunst frem til 1940*. Upublisert Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo. Høsten 2000.
- Lund, Kathrine. *Kunst og kamp. Sosialistisk Kulturfront*. Oslo: Orfeus Publishing, 2012.
- Markussen, Åse. «Statens kunstakademi – kunstneres akademi – 1909-2009», i Marianne Yvenes (red.). *Statens kunstakademi 100 år*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2009.

- Millroth, Thomas. «Måleriet och skulpturen», i *Signums svenska konsthistorie. Konsten 1915-1950*. Lund: Bokförlaget Signum, 2002
- Mørch, Hilde. *Borghild Røed Lærum. En tidlig norsk kubist*. Svein Olav Hoff (red.). Utst.kat.Lillehammer: Lillehammer Kunstmuseum, 1996.
- Mæhle, Ole. *Bjarne Ness (1947)*. 2. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980
- Mæhle, Ole. *Streiftog og glimt fra Kunstnerforbundets første 50 år*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1960.
- Nergaard, Trygve. «Mellomkrigstiden», i Knut Berg (red.). *Norges konsthistorie. Bind 6. Mellomkrigstid*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.
- Nergaard, Trygve. *Bilder av Per Krohg*. Oslo: H. Aschehoug & Co, 2000.
- Nergaard, Trygve. «Per Krohg i Lofoten», i Anne Aaserud (red.). *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge*. Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum.
- Nochlin, Linda. *Realism. Style and Civilization*. Middlesex: Penguin Books, 1971.
- Opstad, Gunvald. «Henrik Finnes tresnitt», i *Kunst og Kultur*, 73. årg. Oslo: Universitetsforlaget i samarbeid med Nasjonalgalleriet, 1990.
- Refsum, Tor. «Corot og kubisme», i *Kunst og Kultur*, 13. aargang. Bergen: John Griegs Forlag, 1926.
- Refsum, Tor. «Moderne fransk malerkunst», i *Kunst og Kultur*, 21. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1934.
- Refsum, Tor. «Leon Aurdal», i *Kunst og Kultur*, 38. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1951.
- Refsum, Tor. «Paris i 1920-årene», i *Kunst og Kultur*, 56. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1973.
- Revolv, Reidar. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre. Annet bind*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1953.
- Rewald, John. *Paul Cézanne. Letters*. Oversatt til engelsk ved Marguerite Kay. Senere utg. New York: Da Capo Press, 1995.
- Rivière, Jacques. «Present Tendencies in Painting» (Revue d'Europe et d'Amérique, Paris, mars 1912), i Charles Harrison (red.) / Paul Wood (red.). *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- Robbins, Daniel. «Lhote, André», i *Grove Art Online*. Tilgjengelig med passord på <http://www.oxfordartonline.co:80/subscriber/article/grove/art/T050818>
- Rolfsen, Alf. *Kunsten skifter ham. Essays – taler – minneord*. Utvalg ved Gordon Hølmebakk. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1974.
- Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. London: Thames and Hudson, 1975.
- Rude, Rolf. «Sigurd Danifer», i *Kunst og Kultur*, 41. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1954.
- Silver, Kenneth E. *Espirit de Corps*. New Jersey: Princeton University Press, 1989
- Silver, Kenneth E. *Chaos and classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2010.
- Skedsmo, Tone. *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*. Utst.kat. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994.
- Spengler, Oswald. «The Decline of the West» (1918). Engelsk oversettelse ved C. F. Atkinson (1926), i Charles Harrison (red.) / Paul Wood (red.). *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003
- Stenstadvold, Håkon. *Idekamp og stilskifte i norsk malerkunst 1900-1919*. Trondheim: F. Bruns Bokhandels Forlag, 1946
- Sørensen, Henrik. «Leon Aurdal», i *Kunst og Kultur*, 28. årgang. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1941.

- Sørensen, Sven Oluf. *Søren. Henrik Sørensens liv og kunst*. Oslo: Andresen & Butenschøns Forlag, 2003.
- Thomson, Belinda. *Impressionism. Origins, Practice, Reception*. London: Thames and Hudson, 2000.
- Thorud, Svein. «Lhote-akademiet. Trygve Torkildsens notatbok», i *Kunst og Kultur*, 63. årg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980.
- Thorud, Svein. «Det klassiske land», i Svein Thorud (red.). *Tor Refsum*. Oslo: Labyrinth Press, 2009.
- Thue, Oscar. «Aurdal, Leon», i *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 1. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.
- Thue Sigrid Rømcke. «Torkildsen, Trygve», i *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 4. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- Vaughan, William. *Romantic Art*. London: Thames and Hudson, 1978.
- Warncke, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995
- Werenskiold, Marit. *De norske Matisse-elevene. Læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972.
- Wikborg, Ingeborg. *Rudolf Thygesen. Liv og verk med hovedvekt på årene 1899-1923*. Upublisert Magistergradsavhandling i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo, 1983.
- Østby, Leif. *Fra naturalisme til nyromantikk*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1934.
- Østby, Leif. *Ung norsk malerkunst*. Oslo: Mittet & Co. A/S, 1947.
- Østby, Leif. *Hjalmar Haalke*. Oslo: H. Aschehoug & Co., 1954.
- Østby, Leif. «Borchgrevink, Ridley», i *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 1. Oslo: Universitetsforlaget, 1982
- Østby, Leif. «Clüver, Bernt», i *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 1. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.
- Østby, Leif. «Danifer, Sigurd», i *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 1. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.
- Aamold, Svein. «Sverdrup, Otto», i *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 4. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.

### 7.1.2 Artikler fra dagspresse og øvrig media.

*Listen er ordnet etter forfatters egentlige navn også når vedkommende skrev under pseudonym, deretter publiseringsdato. I tilfeller der ikke identifisert signatur er benyttet, listes artikkelen med denne. Usignerte artikler listes med publiseringskilde, deretter dato.*

- Aftenposten*, 19. september 1924. «Henrik Finne. Et interview».
- Aftenposten*, 16. mai 1934.
- Aulie, Reidar. «Tendenskunst», i *Dagbladet*, 12. mai 1934.
- Aulie, Reidar. «Tendenskunst», i *Dagbladet*, 19. mai 1934.
- Boyson, Emil. «Tendenskunst. Aulie og Finne», i *Dagbladet*, 26. mai 1934.
- Crayon (sign.). «Ukens portrett», i *Dagbladet*, 13. oktober 1923.
- E.R.T. (sign.). «Henrik Finne i Kunstforeningen», i *Stavanger Aftenblad*, 12. oktober 1931.
- Ego (sign.). «9 unge malere. En morsom utstilling», i *Aftenposten*, 19. mai 1928.
- Ericson, H. «Kunstutstillinger. Seks malere i Kunstnerhuset», i *Norges Kvinder*, nr. 20, 18. mai 1934.
- Finne, Henrik. «Kunst med og uten tendenser», i *Dagbladet*, 15. mai 1934.
- Gauguin, Pola. «Per Lund og Rolf Rude», i *Tidens Tegn*, 30. oktober 1923.

Gauguin, Pola. «Trygve Torkildsen», i *Tidens Tegn*, 22. november 1923.

Gauguin, Pola. Artikkel i *Tidens Tegn*, 19. september 1924.

Gauguin, Pola. «Seks unge malere i Kunstnernes Hus», i *Tidens Tegn*, 5. og 8. mai 1934.

Harbitz, Alf. Artikkel i *Morgenbladet*, 20. september 1924.

Haug, Kristian. «Aurdal og Lerdal», i *Aftenposten*, 26. april 1919.

Haug, Kristian. «Blomqvist' vaarudstilling», i *Aftenposten*, 5. april 1923.

Haug, Kristian. «I Kunstnerforbundet», i *Aftenposten*, 30. oktober 1923.

Haug, Kristian. Artikkel i *Aftenposten*, 20. september 1924.

Haug, Kristian. «Hos Blomqvist», i *Aftenposten*, 15. november 1924.

Haug, Kristian. «Den nihalede katt», i *Aftenposten*, 23. mai 1928.

Haug, Kristian. «De seks utstillerne i Kunstnernes Hus», i *Aftenposten*, 12. mai 1934.

Hølaas, Odd. «De 9 i Kunstnerforbundet», i *Tidens Tegn*, 21. mai 1928.

Janson, Gunnar. «9 unge i Kunstnerforbundet», i *Oslo Illustrerte*, 3. årg., 30. mai 1928.

Johnsen, Birger Moss. «Kunst», i *Christiania Nyheds- og Advertisements-Blad (Morgenposten)*, 11. oktober 1923.

Johnsen, Birger Moss. «Kunst. Bernt Klüver og Thierslund i Kunstnerforbundet», i *Morgenposten*, 22. september 1924.

Johnsen, Birger Moss. «Kunst», i *Morgenposten*, 24. november 1924.

Johnsen, Birger Moss. «Kunst. 9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Morgenposten*, 21. mai 1928.

Jø. (sign.) «1 arkitekt, 7 malere og mange bilder», i *Bergens Tidende*, 6. april 1929.

Koefoed, Holger. «Norske kunstnere i mellomkrigstiden», intervju med Henrik Finne. NRK Radio, 27. januar 1980. Tilgjengelig på Nasjonalbibliotekets digitale arkiv.

Kristin (sign.). «Hos en ung kunstner. Sigurd Danifer», i *Nationen*, 27. mars 1929.

Langaard, Johan H. «Sigurd Danifer», i *Tidens Tegn*, 18. november 1924.

Langaard, Johan H. «I Kunstnerforbundet», i *Tidens Tegn*, 22. november 1924.

Lone, Erling. «Hos Blomqvist. Leon Aurdal og Th. Lerdal», i *Nationen*, 26. april 1919.

Lone, Erling. «Hos Blomqvist», i *Nationen*, 26. november 1924.

*Morgenposten*, 17. september 1924. «Kunstnerforbundet. Klüvers bilder og Kählers keramik».

*Morgenposten*, 19. september 1924. «Ny ophængning på Blomqvist».

Nilssen, Jappe. «Aurdal og Lerdal», i *Aftenposten*, 26. april 1919.

Nilssen, Jappe. «Varutstilling», i *Dagbladet*, 14. mai 1921.

Nilssen, Jappe. «Malerkunst», i *Dagbladet*, 18. oktober 1921.

Nilssen, Jappe. «Tysk kubisme og norsk maleri», i *Dagbladet*, 6. oktober 1923.

Nilssen, Jappe. «Per Lund og Rolf Rude», i *Dagbladet*, 30. oktober 1923.

Nilssen, Jappe. «Karsten», i *Dagbladet*, 21. november 1923.

Nilssen, Jappe. «Nye utstillinger hos Blomqvist», i *Dagbladet*, 27. september 1924.

Nilssen, Jappe. «Danifer», i *Dagbladet*, 19. november 1924.

Nilssen, Jappe. «I Kunstnerforbundet», i *Dagbladet*, 22. november 1924.

Nilssen, Jappe. «9 unge malere i Kunstnerforbundet», i *Dagbladet*, 22. mai 1928.

-s. (sign.). «6 malere møtes efter 6 år. Morsom utstilling åpnes i Kunstnernes hus i morgen», i *Dagbladet*, 2. mai 1934.

*Stavanger Aftenblad*. «En Stavanger-maler», 9. oktober 1931.

Stoveland, Kåre. «Ukens ansikt. Jeg synes gamle mennesker skal få være i fred», i *Agderposten*, 10. mars 1979.

*Tidens Tegn*, 6. mai 1921. «De unge».

*Tidens Tegn*, 17. oktober 1921. «En ny maler».

*Tidens Tegn*, 17. september 1924. «Klüver, Kähler og Tierslund».

*Tidens Tegn*, 19. september 1924. «To debutanter hos Blomqvist. Fra Finne til Henriksen».



Vandrereren (sign). «De 2», i *Verdens Gang*, 24. april 1919.  
*Verdens Gang*, 30. april 1921. «Foran 'De Unges' Utstilling».  
*Verdens Gang*, 15. oktober 1921. «Dagens utstillinger. Ridley Borchgrevink.»  
Wold, Arne. «Seks malere», i *Nationen*, 4. mai 1934.  
Aamodt, Asbjørn. «De ni unge i Kunstnerforbundet», i *Arbeiderbladet*, 24. mai 1928.  
Aamodt, Asbjørn. «Kunst», i *Arbeiderbladet*, 8. mai 1934.

### **7.1.3 Arkivmateriale**

«Ustillinger i Kunstnerforbundet beg. Januar 1923 til mai 1930», i arkiv «Ubehandlet 285: Kunstnerforbundet». Pappeske 6: Utstillingsprotokoller 1910 – jan. 1968. Kunstnerforbundet. Deponert på Nasjonalbiblioteket. Gjort tilgjengelig etter avtale med arkivskaper.