



# KUNST FRA 100 ROM

verk fra  
Universitetet i Oslos  
kunstsamling



UNIVERSITETET  
I OSLO





# Kunst fra 100 rom

---

– verk fra Universitetet i Oslos kunstsamling

 **Nasjonalbiblioteket**  
Depotbiblioteket

# Kunst fra 100 år

— verk fra Universitetet i Oslos kunstsamling —

© Universitetet i Oslo 2008

ISBN 978-82-997799-0-6

Henvendelser om denne katalogen rettes til:  
Teknisk avdeling / Universitetets kunstsamling, Universitetet i Oslo

Omslagsdesign: NODE Berlin Oslo

Sats: Unipub

Trykk og innbinding: AIT Trykk Otta AS

Det må ikke kopieres fra denne boka i strid med åndsverkloven  
eller med andre avtaler om kopiering inngått med Kopinor,  
interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.



**I** vår serie med presentasjoner av ulike halvoffentlige samlinger er det en glede for Henie Onstad Kunstsenter å ønske velkommen Universitetet i Oslo og deres kunstsamling.

Universitetets kunstsamling er omfattende i sitt spenn på 200 år og mangfoldig i uttrykk og teknikk. Som de fleste andre samlinger av denne karakter er den ikke bygget opp som én samling etter en bestemt strategi, men består dels av gaver og kjøp knyttet til enkeltpersoner gjennom portretter eller enkeltverk, og dels av utsmykninger knyttet til ulike bygg og fellesrom. En del av disse arbeidene, som Per Krohgs fresker og Edvard Munchs Aula-dekorasjoner, kan naturlig nok ikke flyttes for å inngå i en utstilling som denne. Noen smakebiter blir det likevel, sammen med et rikt utvalg andre arbeider som spenner fra Naum Gabos verk *Constructed Head no 2* og *Triptyque Noir* av Magdalena Abakanowicz til sentrale norske kunstnere.

Mens utstillingen vil gi publikum innblikk i et rikt og spennende skattkammer som hittil er ukjent for de fleste, vil den for universitetets ansatte og dets studenter åpne for ny erkjennelse og nye opplevelser ved at kjente arbeider her settes inn i en ny kontekst. Henie Onstad Kunstsenter takker for samarbeidet og er glad for å kunne bidra til at verk fra denne spennende samlingen nå blir gjort tilgjengelig for et stort publikum.

*Karin Hellandsjø*  
direktør Henie Onstad Kunstsenter

**U**niversitetet i Oslo har gjennom sin snart 200 år gamle historie en unik kulturarv – en kunstsamling på over 1500 verker. Det er derfor fantastisk å kunne få vise frem et utvalg for publikum gjennom utstillingen «Kunst fra 100 rom». Kunst er jo den beste kilde til inspirasjon, opplevelse, minne og visuell hukommelse. Som kunnskapsinstitusjon i verdensklasse fokuserer Universitetet i Oslo på forskning, utdanning og formidling. Vi er stolte over vår kunstsamling, som 30 000 studenter, 5 700 ansatte og mange besøkende daglig kan glede seg over på Blindern, i sentrumsbygningene på Karl Johan, på Naturhistorisk museum og på Kulturhistorisk museum. Dette er en kulturskatt som vi er betatt av, som beriker oss, og som vi håper vil glede dere som besøker utstillingen.

*Gunn-Elin Aa. Bjørneboe*  
universitetsdirektør

## Utgiver

Teknisk avdeling / Universitetets kunstsamling, Universitetet i Oslo

## Ansvarlig for katalog og utstilling

Kunstforvalter Ulla Uberg, Teknisk avdeling, i samarbeid med førsteamanuensis Erik Mørstad og professor Øivind Storm Bjerke, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk, Universitetet i Oslo

## Utstillingsmedarbeidere

Toril Mugaas, utstillingsdesigner ved Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo

Rolluf Dunsæd, Byggepatruljen AS

Henie Onstad kunstsenter

## Forfattere

Patricia G. Berman, professor, Wellesley College i Massachusetts, USA

Øivind Storm Bjerke, professor, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk, Universitetet i Oslo

Ingeborg Glambek, professor emerita, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk, Universitetet i Oslo

Erik Mørstad, førsteamanuensis, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk, Universitetet i Oslo

Jon Ove Steihaug, kunsthistoriker

Ulla Uberg, kunstforvalter, Teknisk avdeling, Universitetet i Oslo

Marit Werenskiold, professor, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk, Universitetet i Oslo

Anne Wichstrøm, professor, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk, Universitetet i Oslo

Svein Aamold, førsteamanuensis, Institutt for kultur og litteratur, Universitetet i Tromsø

## Oversettere

Artikkelen om Utsmykningen av Universitetets aula og Aulaskissene av Patricia A. Berman er oversatt fra engelsk til norsk av Kristine Kolrud.

Sammendraget er oversatt fra norsk til engelsk av Deborah Ann Arnfinnsen.

## Fotografer

Foto s. 20-21: Ståle Skogstad

Foto s. 103 og 106-107: © O.Væring Eftf. AS

Foto s.101: Julie Hoen

Alle flyfoto: Universitetet i Oslo

Øvrige foto: Arthur Sand

© Harald Dal / BONO 2008 s. 12

© Henrik Sørensen / BONO 2008 s. 14

© Gustav Vigeland / BONO 2008 s. 15

© Kristofer Sinding-Larsen / BONO 2008 s. 17

© Odd Nerdrum / BONO 2008 s. 18

© Hannah Ryggen / BONO 2008 s. 20-21

© Tove Pedersen / BONO 2008 s. 22

© Astrid Nondal / BONO 2008 s. 23

© Arnold Haukeland / BONO 2008 s. 25, 27

© Arne Malmedal / BONO 2008 s. 43, 45

© Inger Sitter / BONO 2008 s. 49

© Per Kleiva / BONO 2008 s. 53

© Håkon Bleken / BONO 2008 s. 58-59

© Aase Texmon Rygh / BONO 2008 s. 61, 65

© Emanuel Vigeland / BONO 2008 s. 104, 105

© Edvard Munch / BONO 2008, s. 110-111, 112

# Innhold

---

<b>Kunst fra 100 rom</b> Ulla Uberg . . . . .	6	<b>Norges første professor i kunsthistorie</b> «Den temperamentsfulle och idérike norrmannen» Lorentz Dietrichson 1834–1917 Ingeborg Glambeek . . . . .	74
<b>Arnold Haukeland: <i>Air</i></b> Svein Aamold . . . . .	24	<b>«Ubøjelige Vogtere»</b> Asta Nørregaards portretter av Carl Paul Caspari og Gisle Johnson, 1885 Anne Wichstrøm . . . . .	80
<b>Naum Gabo i Kristiania</b> Erik Mørstad . . . . .	28	<b>Norges første professor i pedagogikk, Otto Andreas Anderssen</b> Marit Werenskiold . . . . .	86
<b>Magdalena Abakanowicz og <i>Svart triptyk</i></b> Øivind Storm Bjerke . . . . .	36	<b>Et venneportrett – Gerhard von der Lippe Gran, professor i europeisk litteratur ved Universitetet i Oslo 1899–1919</b> Ingeborg Glambeek . . . . .	90
<b>Arne Malmedal</b> Øivind Storm Bjerke . . . . .	42	<b>Johan Ernst Welhaven Sars, historieprofessor og venstremann</b> Marit Werenskiold . . . . .	94
<b>«Din hud mot min» – et maleri av Inger Sitter</b> Erik Mørstad . . . . .	48	<b>Universitetets første rektor, professor i geologi og mineralogi Waldemar Christopher Brøgger</b> Ingeborg Glambeek . . . . .	98
<b>Et strålende rom – Per Kleivas maleri <i>Morgongry</i></b> Jon Ove Steihaug . . . . .	52	<b>Utsmykningen av Universitetets aula og Aulaskissene</b> Patricia G. Berman . . . . .	102
<b>Et politisk memento</b> Håkon Bleken, <i>Spansk sommer, 1975</i> Jon Ove Steihaug . . . . .	56	<b>English summary . . . . .</b>	113
<b>Aase Texmon Rygh</b> Øivind Storm Bjerke . . . . .	60	<b>Verksliste . . . . .</b>	115
<b>Filolog og politiker</b> Georg Sverdrup Ingeborg Glambeek . . . . .	66	<b>Litteratur. . . . .</b>	121
<b>Anton Martin Schweigaard</b> Jurist, økonom og politiker, professor ved Universitetet i Oslo 1840–1870 Ingeborg Glambeek . . . . .	70		

## Kunst fra 100 rom

Ulla Uberg

### Oversettelse

En rekke av de mest kjente og viktigste kunstnerne som har vært aktive i Norge, er nå utstilt i 100 rom i Kunstnernes Hus. Dette er en unik og viktig utstilling som gir oss en god innsikt i norsk kunsthistorie.

### Ullas utstilling

Ulla Uberg har utvalgt en rekke av de mest kjente og viktigste kunstnerne som har vært aktive i Norge, og har utstilt dem i 100 rom i Kunstnernes Hus. Dette er en unik og viktig utstilling som gir oss en god innsikt i norsk kunsthistorie.

Ullas utstilling er en rekke av de mest kjente og viktigste kunstnerne som har vært aktive i Norge, og har utstilt dem i 100 rom i Kunstnernes Hus. Dette er en unik og viktig utstilling som gir oss en god innsikt i norsk kunsthistorie.

Ullas utstilling er en rekke av de mest kjente og viktigste kunstnerne som har vært aktive i Norge, og har utstilt dem i 100 rom i Kunstnernes Hus. Dette er en unik og viktig utstilling som gir oss en god innsikt i norsk kunsthistorie.

Ullas utstilling er en rekke av de mest kjente og viktigste kunstnerne som har vært aktive i Norge, og har utstilt dem i 100 rom i Kunstnernes Hus. Dette er en unik og viktig utstilling som gir oss en god innsikt i norsk kunsthistorie.

Ullas utstilling er en rekke av de mest kjente og viktigste kunstnerne som har vært aktive i Norge, og har utstilt dem i 100 rom i Kunstnernes Hus. Dette er en unik og viktig utstilling som gir oss en god innsikt i norsk kunsthistorie.

Ullas utstilling er en rekke av de mest kjente og viktigste kunstnerne som har vært aktive i Norge, og har utstilt dem i 100 rom i Kunstnernes Hus. Dette er en unik og viktig utstilling som gir oss en god innsikt i norsk kunsthistorie.

Ullas utstilling er en rekke av de mest kjente og viktigste kunstnerne som har vært aktive i Norge, og har utstilt dem i 100 rom i Kunstnernes Hus. Dette er en unik og viktig utstilling som gir oss en god innsikt i norsk kunsthistorie.

Ullas utstilling er en rekke av de mest kjente og viktigste kunstnerne som har vært aktive i Norge, og har utstilt dem i 100 rom i Kunstnernes Hus. Dette er en unik og viktig utstilling som gir oss en god innsikt i norsk kunsthistorie.



**U**niversitetet i Oslo (UiO), eller Det Kongelige Frederiks Universitet, som var navnet frem til 1939, er landets eldste universitet, opprettet i 1811. I denne institusjonen har også det visuelle uttrykket sin plass.

Universitetets kunstsamling kan deles inn i to hovedgrupper. Den ene delen er portrettsamlingen som er kommet til gjennom årene for å hedre og minnes vitenskapelige ansatte og universitetets rektorer. Den andre delen er knyttet til et ønske om å berike felles omgivelser med romutsmykninger og enkeltverk. I de senere årene har universitetet også fått flere store utsmykninger gjennom ordningen med KORO – Kunst i offentlige rom (tidligere Utsmykkingsfondet for offentlige bygg). Denne kunsten tilhører KOROs kunstsamling og er derfor ikke del av universitetets egen kunstsamling.

UiOs kunstsamling er ingen museal samling. Det vil si at utgangspunktet ikke har vært å samle kunst for å bevare og vise den for et allment publikum. UiOs kunst er kommet til gjennom gaver og innkjøp og er direkte relatert til institusjonen, til dens ansatte og til bygningene.

## Portrettsamlingen

Kong Frederik 6. var sentral i institusjonens opprettelse og har derfor en viktig plass i universitetets portrettsamling. Portrettet var en gave til universitetet fra statsminister Frederik Due i 1855. Maleriet er usignert, men tydelig en variant av portretter den danske hoffmaleren Jens Juel (1745–1802) malte av Frederik 6. Kongen er kledd i uniformsjakke, har hvitt kalvekryss, og han bærer Elefantordenens blå bånd og stjerne. På portrettene fra 1800-tallet er det mange ordener, men bare to ansatte har embetsdrakt. Dette er også de to første maleriene



Ukjent kunstner, kopi etter Jens Juel, *Kong Frederik 6.*, 1780-årene



i samlingen. Teologene Svend Borchmann Hersleb (1784–1836) og Stener Johannes Stenersen (1789–1835) ble begge malt ca. 1830 av en ukjent maler ved navn Thomsen. Portrettene ble gitt av teologistudenter i 1835, og studentenes brev til Det akademiske kollegium er det første dokumentet i kunstsamlingens historie.

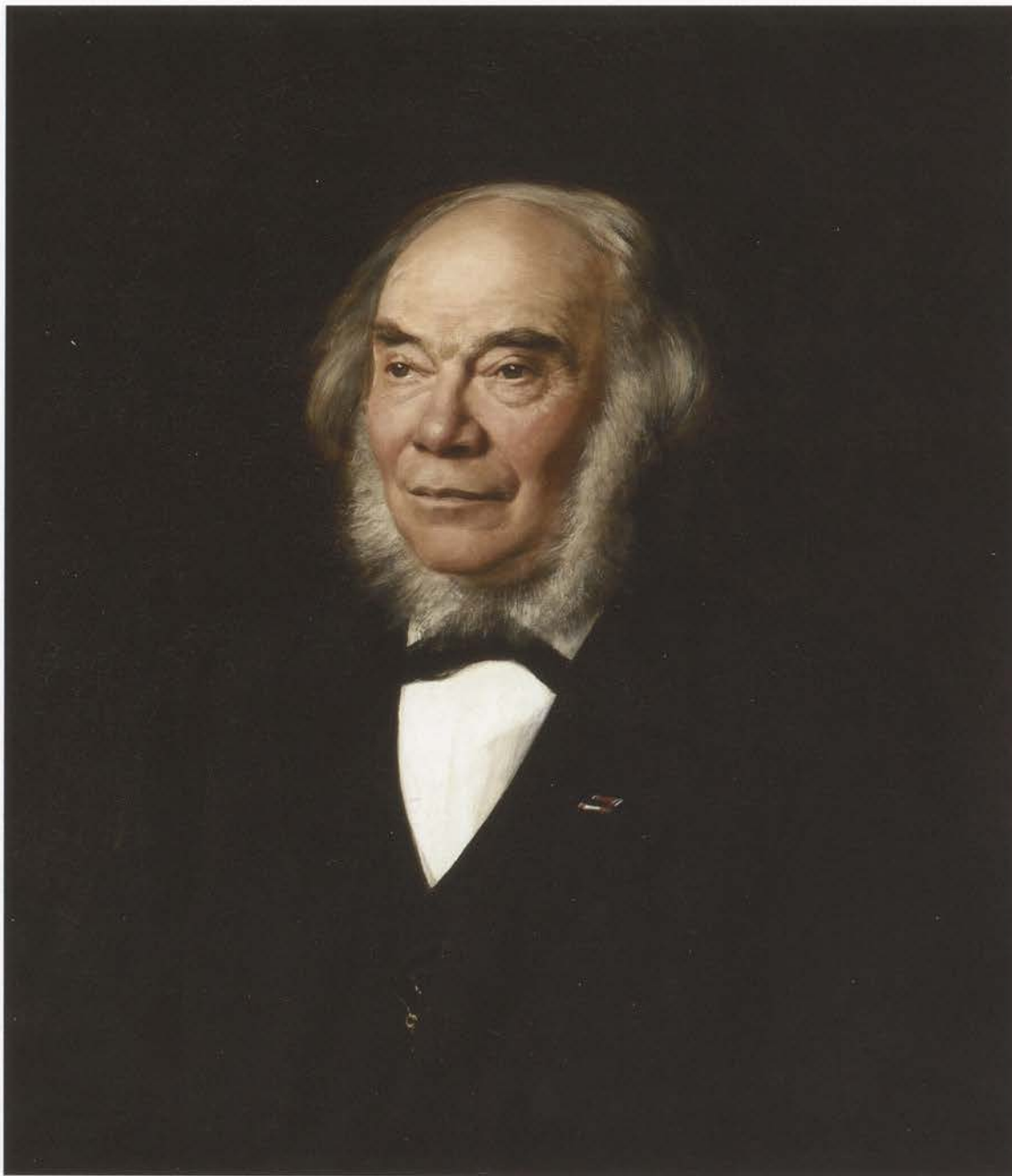
Da de theologiske Studerende, deels for at lægge deres egen Høiagtelse for tvende udmærkede Lærere for Dagen, deels for at vedligeholde en levende Erindring af deres Fortjenester blandt Universitetets fremtidige Borgere, have for nogen Tid tilbage besluttet at overlevere Universitetet to oljemalede Portraiter [...]

Gavebrevet forteller om hensikten med portretter i en universitetskontekst: heder og minne. Denne portrett-tradisjonen er fremdeles levende, og samlingen utvides jevnlig både ved gaver og bestillingsverk. Portrettene understreker identitet og faglig tilhørighet i tillegg til å synliggjøre kunstneriske valg og retninger. Mange kjente kunstnere er representert blant 1800-tallsportrettene, som Adolph Tidemand (1814–1876), Johan Gørbitz (1782–1853) og Peter Nicolai Arbo (1831–1892), for å nevne noen. De malte typiske representasjonsportretter

P. Thomsen, *Professor Svend Borchmand Hersleb*, ca. 1830



P. Thomsen, *Professor Stener Johannes Stenersen*, ca. 1830



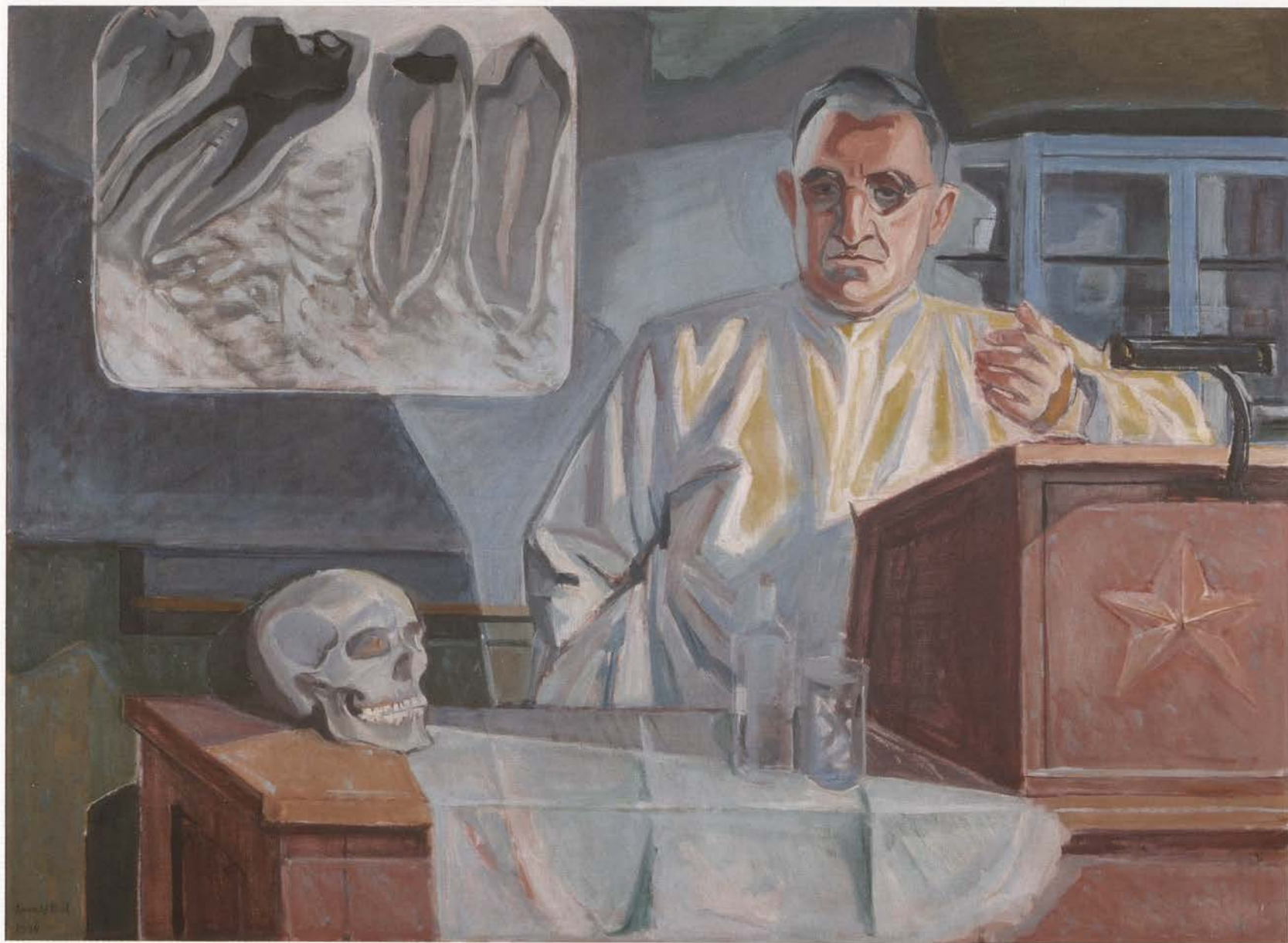
der gjenkjennelighet og et representativt uttrykk var vektlagt. Mange av portrettene er brystbilder uten andre rekvisitter enn en orden, som Arbos portrett av filosofen Marcus Jacob Monrad (1816–1898) malt i 1886 i anledning Monrads 70-årsdag. Kunstneren har lagt all konsentrasjon i gjengivelsen av den aldrende profesorens tankefulle ansikt, mens det representative antydes diskret med ordensbånd på jakkeslaget.

På 1900-tallet var Agnes Hiorth (1899–1984), Harald Dal (1902–1972) og Kristofer Sinding-Larsen (1873–1948) mye benyttet som portrettmalere, og UiO eier flere portretter malt av disse tre. I Hiorths portrett av Kristine Bonnevie (1872–1948) er Norges første kvinnelige professor fremstilt med varme og verdighet. Bonnevie, som i 1912 ble utnevnt til professor i zoologi, var også kjent for sitt engasjement for studentenes ve og vel. Portrettet av Kristine Bonnevie er et godt eksempel på Agnes Hiorths bevisste portrettkunst. Hun fant tidlig frem til en gjenkjennelig malerstil som står i en franskinspirert tradisjon, der maleriske virkemidler tillates å

Peter Nicolai Arbo, *Professor Marcus Jacob Monrad*, 1886



Agnes Hiorth, *Professor Kristine Bonnevie*, 1940



Harald Dal, *Professor Immanuel Ottesen*, 1934

spille en sentral rolle for uttrykket. I dette portrettet gir brede penselstrøk og valører i blått kroppen volum, mens ansiktet får liv ved lyse toner og små penselstrøk. Det røde i stolen og en rød fargeflekk gir kontrast og balanse til alt det blå. Også hos Harald Dal er fargen et sentralt virkemiddel sammen med en stram komposisjon der maleriflaten er konstruert i plan og rom. Et godt eksempel på dette er portrettet av professor ved Norges Tannlegehøyskole (del av UiO i 1959) Immanuel Ottesen (1874–1955) malt i 1934. Ingen skal i dette portrettet være i tvil om modellens profesjon. Med sans for regi og teater har Dal komponert et portrett av foreleseren Ottesen der temaet er gitt ved hodeskallen og plansen med tenner.

Et helt annet uttrykk og formspråk har Henrik Sørensen (1882–1962) tatt i bruk i sitt situasjonsportrett fra 1931 av folkeminnegranskeren Knut Liestøl (1881–1952). Sørensen og Liestøl var venner, og begge hadde sterk tilknytning til Telemark. Sørensen har malt vennen og grunnleggeren av Norsk Folkeminnesamling sammen med en informant i et Telemark-landskap, der han er i ferd med å lytte og nedtegne det han hører.

Portrettsamlingen inneholder også flere portrettbyster, blant annet Gustav Vigeland's (1869–1943) sjeleportrett av Lorentz Dietrichson (1834–1917) gitt som gave fra venner, studenter og kolleger i 1904. Kunsthistorieprofessoren var blant de første som så Gustav Vigeland's begavelse, og flere ganger hjalp han Vigeland videre ved hjelp av sin posisjon og sitt kontaktnett. Den aldrende professor er lett gjenkjennelig med sitt karakteristiske hår, sitt skjegg og sin høye panne. Men i betraktningen av bysten blir den ytre likhet mindre vesentlig. Kunstnerens oppfattelse av personligheten bak trekkene gir formen liv og følelse, forsterket av bronsens urolige overflate. Ansiktet utstråler verdighet og innsikt, men også resignasjon og spor av bitterhet.

I portrettsamlingen utgjør rektorportrettene en egen gruppe. Siden rektorvervet ble opprettet ved universitetsloven i 1905, er alle rektorene blitt portrettert, deriblant UiOs til nå eneste kvinnelige rektor, professor Lucy Smith (1934), rektor 1993–1998. Hun er portrettert av Håkon Gullvåg (1959), som betegnes som en fornyer

av portrettkunsten. Han har fremstilt Lucy Smith som et levende menneske med det karakteristiske ansiktet kraftig belyst og vendt rett mot betrakteren. Og det er flere av rektorportrettene som føyer seg inn i en personlig, nesten privat portrett-tradisjon mer enn en offisiell fremstilling. Vitaminforskeren Axel Holst (1860–1931), rektor fra 1919–1921, malt av Kristofer Sinding-Larsen, er den eneste piperøkende rektor i samlingsen, mens Odd Nerdrums (1944) portrett av Johannes Bratt Andenæs (1912–2003), rektor fra 1970–1972, viser en elegant ytterkledd herre der intellektuell styrke og lyttende oppmerksomhet preger ansiktet.

Gjennom UiOs mangfoldige portrettsamling stilles spørsmål ut over det å hedre – spørsmål knyttet til selve genren, til ulike tradisjoner og virkemidler ved det å fremstille en bestemt person i en gitt kontekst med en bestemt hensikt. Portrettene er interessante både ut fra en historisk og ut fra en kunstnerisk vinkling. Og for også å bringe inn samtid, fotokunst og kvinneperspektiv i betraktningen av universitetets portretter, vises et eget bestillingsverk av kunstfotograf Mette Tronvoll (f. 1965) på utstillingen.



Henrik Sørensen, *Professor Knut Liestøl*, 1931

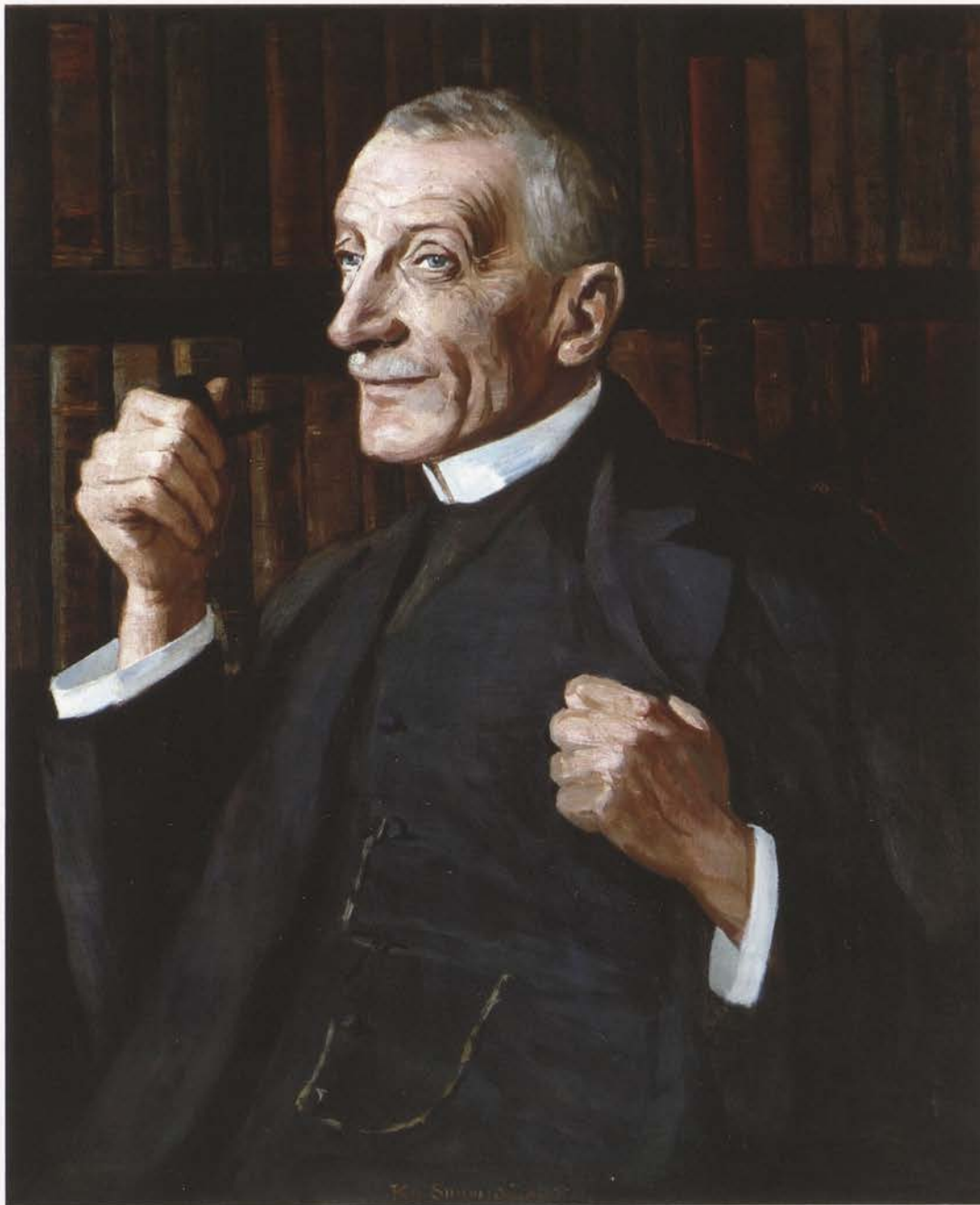




Gustav Vigeland, *Professor Lorentz Dietrichson*, 1904



Håkon Gullvåg, *Professor og tidligere rektor Lucy Smith*, 1999



Kristofer Sinding-Larsen, *Professor og tidligere rektor*  
Axel Holst, innkjøpt 1926



Odd Nerdrum, *Professor og tidligere rektor Johannes Bratt Andenæs*, 1972

## Enkeltverk og bygninger

Universitetet utgjør et avgjort pregende miljø for dem som der har sin arbeidsplass, ikke minst når det gjelder de fysiske omgivelser. Kunst og kunstnerisk utsmykning som en integrerende del av dette miljø, vil ikke bare være av pedagogisk verdi. Det gir også et naturlig kompletterende uttrykk for vår samtids kultur, og bør være en selvfølgelig del av universitetet generelt.<sup>2</sup>

**M**ed utbyggingen av Blindern kom også behovet for utsmykning. På nedre Blindern er hovedverket Per Krohgs (1889–1965) store fresker i Fysikkbygningen, slutført i 1938. Fysikkbygningen er åpen, så alle som vil, kan i dag se freskene på stedet. På 1960-tallet tok utbyggingen av øvre Blindern fart, og i 1966 opprettet universitetsdirektøren et råd for kunstnerisk utsmykning med daværende universitetslektor Per Jonas Nordhagen som kunstkonsulent. I samarbeid med rådet spilte arkitektene på Blindern ofte en aktiv rolle i anskaffelse av kunstverk til bestemte rom, dette gjelder blant annet arkitektene Frode Rinnan og Leif Olav Moen. Det var på Frode Rinnans initiativ at Hannah Ryggens (1894–1970) billedvev *Trollveggen* ble anskaffet til Administrasjonsbygningens rådssal, mens Leif Olav Moen var direkte involvert i kjøpet av *Triptyque noir* av den internasjonalt kjente polske kunstneren Magdalena Abakanowicz (1930) (dette verket er omtalt i egen artikkel i katalogen).

Det var i 1964 at arkitekt Frode Rinnan tok kontakt med Hannah Ryggen og ba henne veve en billedvev til rådssalen. Dette var samme år som Hannah Ryggen deltok både på Statens kunstutstilling (Høstutstillingen) som første tekstilkunstner i denne utstillingens historie og representerte Norge på Biennalen i Venezia. 29. mars 1966 ble *Trollveggen* avduket. Kristian Ottosen skildrer hendelsen på en levende måte i boken *Studentvelferd i vekst*. «'Jag har valgt ett motiv etter eget ønske,' begynte hun. 'Jag har valgt ett stykke fra Bibelen. En såmann gikk ut for att så.'»<sup>3</sup> Hannah Ryggen ble et forbilde for en ny generasjon tekstilkunstnere som fortsatte å arbeide innen billedvevteknikken. En av disse er Tove Pedersen

(1945), som siden 1970-tallet har vært en markant skikkelse blant norske tekstilkunstnere. Etter rehabiliteringen av Domus Academica (Urbygningen) i sentrum var akustikken blitt et problem i ett av de store rommene. Universitetet leide da to store, frodige billedtepper av Tove Pedersen for å teste ut koblingen mellom opplevelse og forbedring av rommets klang. Dette var vellykket, og teppene ble etter hvert innkjøpt til samlingen. På den måten synliggjøres den norske billedvevtradisjonen etter Hannah Ryggen, også med et blikk på den arkitektoniske konteksten. De to vevde bildene, *Stabelavløp i Shanghai* og *Jernbanestasjonen i Beijing* henger mot hverandre i Informasjonssenteret ved Det juridiske fakultet, hvorav det sistnevnte fra år 2000 er med på utstillingen. Etter rehabiliteringen av Domus Academica kom også Mari Slaattelids (f. 1960) storslåtte maleri *Bilde for auditorium 4* på plass i auditoriet med samme navn. Dette maleriet som er over åtte meter langt, og som ble gitt i gave fra De nordiske juristmøter, norsk avdeling, fortsetter tradisjonen med bestillingsverk til bestemte rom.

På slutten av 1960-tallet skrev rådet for kunstnerisk utsmykning om noen av universitetets lokaliteter: «Veggene virker usedvanlige bare og golde. Her er det stort behov for malerier på veggene.»<sup>4</sup> For å bøte på dette ble kunstverk lånt inn med midler fra Norsk Kulturfond. Flere av maleriene ble senere innkjøpt; det gjelder både Arne Malmedals *Gult bilde* og Per Kleivas *Morgongry* (se egne artikler). Forbindelsen mellom arkitektur, historie, miljø og kunstverk er fortsatt viktig i utviklingen av kunstsamlingen. Da fotografiet *Universitätsbibliothek Oslo I* av Candida Höfer (f. 1944) ble kjøpt inn for montering i Georg Sverdrups hus (Universitetsbiblioteket), ble samlingen utvidet med et kamerabasert kunstverk av en internasjonal kunstner samtidig med at kunstverket bidro til å bringe noe av historien med fra Universitetsbibliotekets første bygning ved Drammensveien (nå Henrik Ibsens gate). Gjennom innkjøp og gaver fortsetter kunstsamlingen å utvikles i dialog med omgivelser og mennesker. Ett av de siste innkjøpene er *I samme øyeblikk* av Astrid Nondal (f. 1958). Mange møter maleriet daglig og utfordres til opplevelse og refleksjon og til nye samtaler; for universitetets kunst er der folk er.

## Noter

<sup>1</sup> *Katalog over Universitetets portrettsamling. Maleri, skulptur, tegning og grafikk ved Sigurd Willoch efter opdrag av Det Akademiske Kollegium, 1941–1942 (upublisert), forordet s. 1.*

<sup>2</sup> Brev fra arkitekt Leif Olav Moen til Norsk Kulturråd 2. oktober 1967.

<sup>3</sup> Kristian Ottosen, *Studentvelferd i vekst. Førti år i studentenes tjeneste*, Oslo 2005, s. 168–169.

<sup>4</sup> «Rammeplan for den kunstneriske utsmykning av universitetsområdene på Blindern», UiOs kunstsamlings arkiv.



Hannah Ryggen, *Trollveggen*, 1964–1966





Tove Pedersen, *Jernbanestasjonen i Beijing*, 2000





Astrid Nondal, *I samme øyeblikk*, 2006

**Arnold Haukeland: *Air***

---

Svein Aamold



Det jeg vil er å skape enkle symboler som strekker seg mot himmelen, låner lys av solen og kaster det tilbake til menneskene. Det er tanken bak Dynamikk på Sjølyst og Air på Blindern, med Sjøfartsmonumentet i Stavanger og Fuglen i Vika.'

**A**rnold Haukelands (1920–1983) monumentalskulptur *Air* (syrefast stål, høyde ca. 7,8 meter) ble reist på universitetsplassen på Blindern. Den ble overrakt 5. juni 1962 som gave fra bedriften Freia AS i anledning Det Kongelige Frederiks Universitets 150-årsjubileum året før. Sekundert av sin konsulent, kunsthistorikeren Ole Henrik Moe, hadde bedriften festet seg ved den ca. fire meter høye gipsskulpturen *Air II* (1961, tappt) på Haukelands gjennombruddsutstilling som modernistisk billedhugger i Kunstnernes Hus i april 1961.

*Air* er den første offentlige monumentalskulptur i Norge i et abstrakt, modernistisk formspråk, og den var den første laget av syrefast stål. Det første utkastet (tappt) ble modellert i leire sommeren 1960. Monumentalformatet modellerte Haukeland direkte i gips i sitt atelier i Bærum høsten 1961, assistert av Oddmund Raudberget. Skulpturen i syrefast stål er utført av AS Bentse Støperi i Oslo. Verkets øvre former er støpt hule (veggtykkelse ca. 15 mm) og sveiset sammen. Nedre del er støpt massiv av hensyn til ytre påkjenninger fra vær og vind (beregnet fra forsøk i vindtunnel ved Institutt for flyteknikk, Norges Tekniske Høgskole i Trondheim).

*Air* var opprinnelig omgitt av en gressplen, men som følge av den store oppmerksomheten skulpturen tiltrakk seg, ble plenen tråkket ned i løpet av to-tre uker, og området ble brolagt. Haukeland hadde mange støttespillere etter

Arnold Haukeland, *Air*, 1962

sin «overgang» til modernistiske skulpturuttrykk. Sentralt blant kunsthistorikere stod universitetets da nyansatte professor Per Palme. Mange kunstkritikere og journalister, som Erik Egeland og Bernhard Rostad, var positive. Blant dem som tidlig lot seg fascinere av *Air*, var Johan Borgen, som omtalte den i sin selvbiografiske bok *Barndommens rike* (1965). Siden er skulpturen trukket frem i en rekke sammenhenger både literært og som kjennemerke for universitetsanlegget.

Samtidig bidro *Air* til å tilspisse motsetningen mellom en modernistisk og en mer tradisjonell holdning til skulptur her i landet. Motstanden mot det nye var størst i billedhuggerens egen leir, Norsk Billedhoggerforening, som organiserte så å si alle billedhuggere her i landet, med 63 medlemmer i 1962. Foreningens daværende formann, Dyre Vaa, kalte kunsthistorikere som stilte seg åpne for modernismen, på en nedlatende måte for «magistre» eller «magisterkritikere», og myntet trolig følgende spissformulering på *Air*:

For øyeblikket skal mesterverket se ut som et ugras i rustfritt stål. Tenk om magistrene ble liggende på magen foran dette symbol, til evig tid!<sup>2</sup>

Haukeland bet imidlertid godt fra seg. I 1962 meldte han seg i protest ut av Billedhoggerforeningen. Få år senere harselererte han fritt med Dyre Vaa:

Jeg husker at da *Air* ble satt opp på Blindern, så skrev daværende formann Mao i Norsk Billedhuggerforening, Dyre Vaa: 'Det har kome eit ogras av rustfritt stål på Blindern. Det må me rykkja opp med rota snarast råd er'. Siden dengang har det ikke vært noen Haukeland i Billedhuggerforeningen.<sup>3</sup>

«Vaa-sitatet» er trolig Haukelands påfunn. Vaa var spilt ut over sidelinjen. Haukeland stod tilbake som «seirende», noe de mange mytene som ble skapt rundt «motstanden» mot hans monumental-skulpturer og hans «kamp» for anerkjennelse, bidro til.

For øyeblikket skal mesterverket se ut som et ugras i rustfritt stål. Tenk om magistrene ble liggende på magen foran dette symbol, til evig tid!

Gjennom tittelen viser *Air* til luft, atmosfære; sang, melodi; eller utseende, (være-)måte, vesen. Skulpturen kan oppleves som abstrakt, den kan gi assosiasjoner til dans og ekstatisk bevegelse, eller den kan sees som mast, bom og seil på en båt osv. Bevegelse er et hovedtema. Det markeres i verkets elegante, strebende former og i kontrasten

til den massive sokkelen. Lys og skygge spiller i den slipte ståloverflaten og gir verket letthet sammen med de myke konturene. Samtidig uttrykkes tyngde av

materialet selv og de kraftige formene nederst.

Verkets forhold til omgivelsene er også mangetydig. Det viser seg i overflatens lysreflekser, ved figurasjonens hull og åpninger og ved de utadrettede formene. Med sine skiftende motiver avhengig av synsvinkelen fremstår *Air* som rundskulptur. Sokkelen svarer til dette med sin koniske form. Men oppstillingen nær det nordre hjørnet av universitetsplassen antyder et hovedaspekt, med idrettsbygningen og Frederikke som bakgrunn. Med sitt materiale og sin vertikale reisning skaper *Air* kontraster til arkitekturen. Samtidig trekkes himmelen og bakgrunnen inn som en del av verket. Mer enn egentlig å forholde seg til arkitekturen og campusen kan det hevdes at *Air*, luftig svevende, søker ut av dette miljøet som et tegn i rommet.

Så vel formen som materialet viser til en modernistisk tanke om å skape noe nytt, som i Haukelands programmatisk krav «Kunsten skal tale tidens språk» (Dagbladet 21.10.1959). Slik kan kunsten konnotere samfunnsmessige verdier. *Air* er, med det syrefaste stålet, derfor også uttrykk for samtidens teknologioptimisme og tro på utvikling innen industri og skipsfart.

Særlig i 1950-årene arbeidet en rekke billedhuggere med ekspressive uttrykk. En dominerende tendens var oppløsningen av den tredimensjonale «blokken» i organiske former som skyter ut fra komposisjonens sentrum, som hos italienerne Luciano Minguzzi, Carmelo Cappello og Wander Bertoni, eller i mer konstruktivistiske plan som hos russeren Antoine Pevsner. Det ekspressive røpet på den ene side interesse for naturformer, på den annen innebar det



brudd med forestillingen om skulpturen som en gjengivelse av slike motiver. Til grunn for bruddet lå ønsket om å trenge dypere inn i motivverdenen og identifisere seg med den. Ideelt sett var tanken at det ekspressive både viser tilbake til kunstnerens arbeid og er uttrykk for organiske prosesser i naturen selv, det stadig foranderlige i kretsløpene – fødsel, vekst, død og forvitring. Billedlig talt dreier det seg om å ta til seg alle sanselige opplevelser ved det å være til, en hyllest til alt liv, til natur, vær og vind. *Air* kan derfor også sees som en vitalistisk manifestasjon, et uttrykk for en haukelandsk livsfølelse.

## Noter

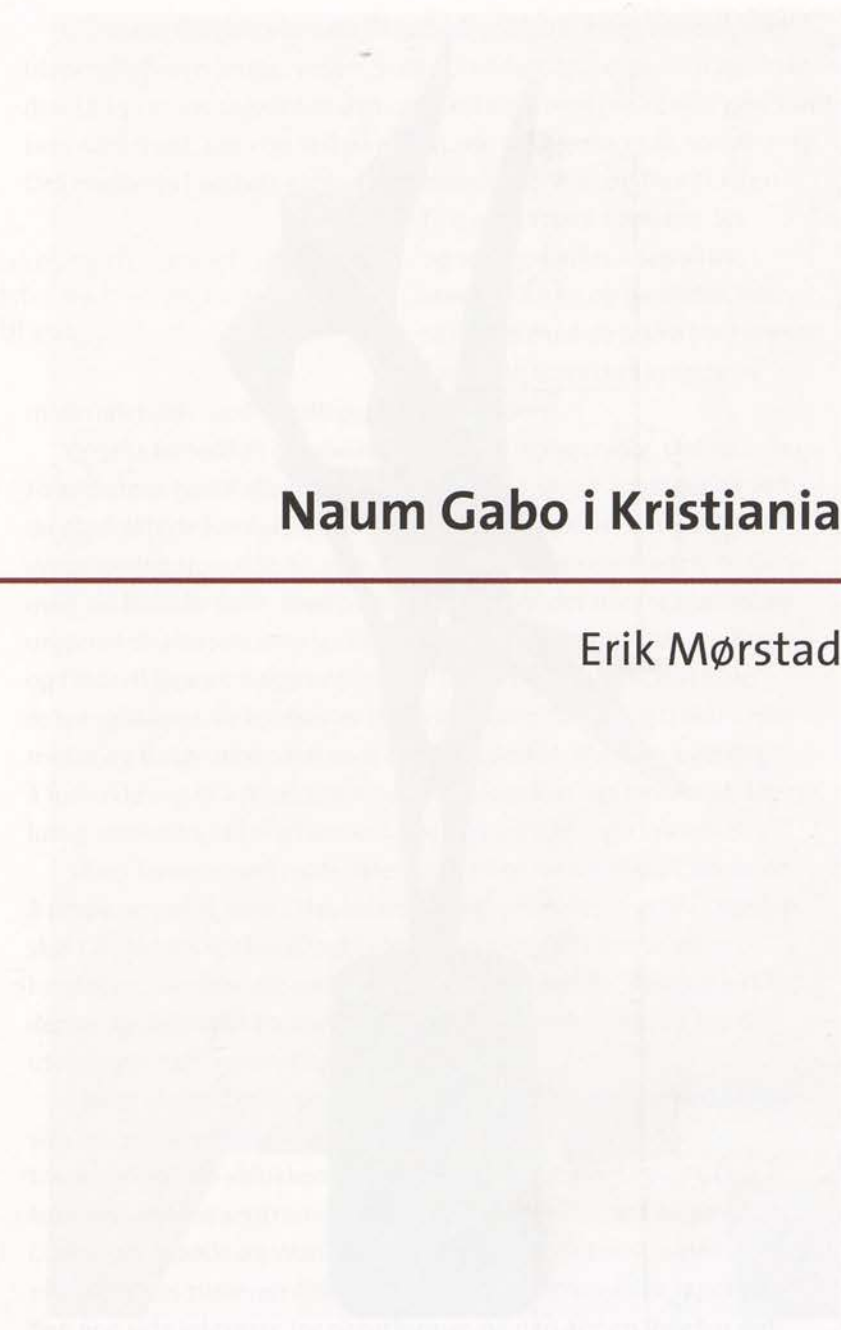
- <sup>1</sup> Arnold Haukeland til Rie Bistrup, Aftenposten 2.8.1969.
- <sup>2</sup> Arbeiderbladet 13.2.1963.
- <sup>3</sup> Aftenposten 2.8.1969.

Bordmodell av Arnold Haukelands *Air*

# Naum Gabo i Kristiania

---

Erik Mørstad





I 1967 kjøpte Universitetet i Oslo (UiO) et sentralt verk av den russisk-amerikanske billedhuggeren Naum Gabo (1890–1977). Den aktuelle skulpturen, som bærer tittelen *Konstruert hode nr. 2*, er nærmest formet som en byste, det vil si at den omfatter hode og skulderparti, i tillegg til over- og underarmer. De stiliserte fingrene avslutter bysten i frontalplanet. Billedhuggeren har abstrahert ansiktstrekene og korpus for øvrig, og det dreier seg derfor ikke om et portrett av en spesifikk person. Tittelen formidler en analytisk tankegang. Derimot kan man legge merke til at ansiktets ovale former antyder noe feminint, og at bysten sannsynligvis forestiller en kvinne, eller mer presist at det opprinnelige utgangsmotivet var en kvinne.

Universitetet i Oslo ervervet altså dette verket i 1967, og det ble offisielt overtatt året etter.<sup>1</sup> Kunstneren tok til og med turen fra hjemstedet Middlebury i delstaten Connecticut til Blindern da *Konstruert hode nr. 2* ble avduket i september/oktober 1968. Skulpturen ble først satt opp i friluft på plassen mellom Sophus Lies auditorium og Vilhelm Bjerknes' hus, et område som er delt inn med lave parkmurer og blomsterrabatter. Den delen av arealet som ble tilegnet Gabos skulpturale hode, går under navnet «Pythagoras' gård eller hage». Gabo tegnet til og med et utkast med eksakte mål til sokkel og gav samtidig instruksjon om hvilken retning hodet skulle vende i forhold til sokkelens firkantede standflate og den bakenforliggende lave muren. Ti år senere viste det seg at skulpturens materiale, en spesiell stållegering, ikke tålte det norske klimaet. Stålet av typen cor-ten begynte å korrodere, trolig på grunn av forurensning, og etter tekniske analyser i 1977 og påfølgende restaurering i 1978 ble skulpturen flyttet inn i vestibylen i

Naum Gabo, *Konstruert hode nr. 2* (Constructed Head No. 2), 1916/1965





Vilhelm Bjerknes' hus. Men heller ikke de skiftende plasseringene i denne bygningens interiør lot skulpturen utfolde seg etter kunstnerens opprinnelige intensjon. I 2007 ble Gabos sentrale verk stilt opp i vandreområdet utenfor forelesningssalen i bygningen Sophus Lies auditorium. De skiftende monteringsstedene sier mye om skulpturens spatiale kompleksitet og estetiske sårbarhet vis-à-vis arkitektur og gangarealer, lys- og skyggeinnfall.

*Konstruert hode nr. 2* ble innlemmet i universitetets kunstsamling etter direkte kontakt og forhandlinger med kunstneren. Det var en spesiell historisk årsak til at Universitetet i Oslo bestemte seg for å anskaffe seg *Konstruert hode nr. 2*, som til tross for stor prisrabatt innebar en betydelig økonomisk investering. Dette kunstverket er nemlig en forstørret versjon av en skulptur Gabo opprinnelig laget i Oslo i 1916. I et brev fra komiteen for kunstnerisk utsmykning til universitetets direktør Olav M. Trovik, datert 6. mars 1967, legger komiteen nettopp vekt på at Gabo utførte den første versjonen av *Konstruert hode nr. 2* i Oslo, og at kunstverket signaliserer et gjennombrudd for den formen for konstruktivisme som man forbinder med Gabos formative fase. Komiteens representanter karakteriserer skulpturen som «et hovedverk innen den moderne kunsthistorie».² Brevet er undertegnet av Per Jonas Nordhagen, Per Palme, Ragna Stang og Sigurd Willoch, med andre ord kunstekspertisen ved Universitetet i Oslo, Munch-museet og Nasjonalgalleriet. Universitetets arkitekter, Frode Rinnan, Rolf Ramm Østgaard og Leif O. Moen, sluttet seg til vurderingen om at skulpturen ville berike det arkitektoniske miljøet på Blindern.

Naum Gabo ble født i 1890, og døpenavnet var Naum Pevsner.³ Han vokste opp i byen Bryansk i Russland, og hans sosiale bakgrunn var borgerlig. Faren drev forretningsvirksomhet innenfor feltet

Fra avdukningen av *Konstruert hode nr. 2*, 1. oktober 1968. Kunstneren Naum Gabo til høyre med hvitt skjerf. Bak ham står daværende rektor ved UiO Hans Vogt og ytterst til høyre universitetsdirektør Olav M. Trovik.

Universitetshistorisk fotobase

metallurgi og eide blant annet en produksjonsbedrift. Dessuten hadde Gabo flere brødre som han som regel hadde som reisefølge til utlandet. Den eldre broren Antoine Pevsner utdannet seg både til billedhugger og til maler, og ble nokså snart en kjent kunstner i Paris. Gjennom hele oppveksten ble Naum Gabo stimulert til å interessere seg for både naturvitenskap og kunsthistorie, to interesser som han senere skulle kombinere i sine skulpturer. For å opprettholde sin identitet som kunstner og skille seg klart fra broren Antoine Pevsner, skiftet Naum Pevsner tidlig etternavn og ble kjent som Naum Gabo.

I 1910 bosatte Gabo seg i München, og i de neste fire årene studerte han forskjellige fag ved universitetet og ved Technische Hochschule. Gabo innledet sin akademiske karriere med studier i medisin og tekniske fag, men fant også anledning til å sette seg inn i disiplinene kunsthistorie og filosofi. Kunsthistorikeren Heinrich Wölfflins forelesningsrekker skal ha virket inspirerende og intellektuelt utvidende på den unge kunstneren. Det er også sannsynlig at han opprettet kollegial kontakt med Vasilij Kandinskij i München, og at han ellers gjorde seg kjent med den ekspresjonistiske billedkunsten. Deler av årene 1913–1914 oppholdt Gabo seg i Paris sammen med broren Antoine Pevsner. Det er på det nærmeste dokumentert at Gabo fikk muligheten til å studere Picassos kubistiske malerier og skulpturer. Picassos analytiske formspråk fikk avgjørende innvirkning på Gabos egen konstruktivisme. Picassos *Kvinnehode* fra 1909 er en sentral referanse for Gabos skulpturale hode.⁴

Tilværelsen til Naum Gabo og hans brødre forandret seg radikalt ved utbruddet av første verdenskrig i august 1914. Gabo og den yngre broren Alexei Pevsner reiste til Oslo (daværende Kristiania) via København. De ankom visstnok til Oslo i oktober denne krigshøsten. Den eldste broren Antoine Pevsner sluttet seg til de to andre i Oslo i 1916. Naum Gabo oppholdt seg i Norge fra høsten 1914 til vinteren eller våren 1917.⁵ I Alexei Pevsners *A biographical sketch of my brothers Naum Gabo and Antoine Pevsner* kan man lese at brødrene valgte Oslo som oppholdssted dels på grunn av studiemulighetene ved byens universitet og dels på grunn av landskapet og stillheten.⁶ Alexei Pevsner skal ha vært tatt opp som student i fysikk høsten 1915.

Men den reelle bakgrunnen for reisen til Oslo var neppe så idyllisk. Med status som studenter slapp unge russiske menn å bli innkalt til avtjening av en lang militærtjeneste, og det er derfor sannsynlig at også Naum Gabo var registrert som student hos russiske myndigheter. Faren oppfordret dessuten sønnene til å forlenge oppholdet i Oslo og sendte dem jevnlig penger slik at tilværelsen i utlendighet økonomisk sett forløp uten for store bekymringer.

Det finnes få verifiserbare opplysninger om Gabos liv i Norges hovedstad og andre steder i landet. Gabo har i intervjuer og selvbiografiske tekster fortalt bruddstykker om brødrenes livsførsel og aktiviteter, men siden nesten ingen norske navn og få konkrete adresser eller lignende referanser foreligger, er det lite håp om å oppspore hvor i Oslo og i landet ellers Gabo utviklet sin konstruktivistiske kunst, eller om han hadde kontakter blant norske kunstnere. Gabo og brødrene skal ha gjennomgått obligatoriske forhør hos politiet da de ankom til Oslo. Men brødrene Gabo og Pevsner er ikke nevnt i protokollene for anmeldte fremmede statsborgere fra lensmannen



Opprinnelig plassering av *Konstruert hode nr. 2* i Pythagoras' hage på Blindern. Universitetshistorisk fotobase

i Aker og fra Oslo politikammer for årene 1914 til 1917. Dessuten er registeret over utenlandske reisende som tok inn på hotell (hotellkontrollregisteret) i disse årene, dessverre gått tapt.<sup>7</sup> Intet tyder på at brødrene var aktive i det jødiske miljøet, og det virker som brødrene holdt seg mest for seg selv.<sup>8</sup> Vi må derfor forholde oss til det lille som brødrene selv forteller om årene i Oslo og Norge, selv om denne informasjonen ikke lar seg dokumentere.

I Oslo bodde Gabo og brødrene visstnok flere steder, fortrinnsvis på hoteller og pensjonater. Da Gabo besøkte Oslo i 1968 i sammenheng med avdukningen av *Konstruert hode nr. 2*, greide han ikke å erindre i detalj hvor i byen brødrene leide leilighet eller værelser på hotell i årene 1914 til 1917. Men den vestlige og sentrale delen av byen peker seg ut. I Alexei Pevsners biografi fortelles det at deres bolig var «one of the best establishments in Christiania»,<sup>9</sup> og i monografien *Constructing Modernity. The Art & Career of Naum Gabo* nevnes et hotell eller pensjonat på Slemdal.<sup>10</sup> Om somrene reiste de unge mennene til de vestlige delene av landet. I 1915, egentlig med plan om å komme seg videre til England, dro brødrene til Bergen. Men på grunn av overhengende fare for at skipet kunne bli torpedert av tyske marinefartøyer, ble planen kansellert. Brødrene fortsatte derimot til Sognefjorden, hvor de losjerte seg inn på Kviknes hotell i Balholm.<sup>11</sup> Her ble de over sommeren og tok en tripp innom Aurlandsfjorden på veien tilbake til hovedstaden. Sommeren etter avla de dette hotellet et nytt besøk. Om vi skal tro de selvbiografiske opptegnelsene, opprettet kunstnerbrødrene Naum Gabo og Antoine Pevsner et atelier i hotellets annek. Gabo forteller begeistret om norske fjorder og landskaper. Våren 1916 foretok brødrene en svipptur til København, trolig med jernbanen.

Når det gjelder samtidskunst, var Oslo slett ingen provinsiell by. På grunn av krigen hadde mange norske kunstnere som ellers holdt til i Paris, vendt hjem, og flere vesentlige utstillinger ble arrangert. Både i Blomqvists kunsthandel og i Kunstnerforbundet ble det i løpet av 1916 presentert utstillinger med fransk samtidskunst.<sup>12</sup> Her ble det vist verker av Pablo Picasso, André Lhote, Robert og Sonja Delaunay, Fernand Léger og andre fremtredende kunstnere.

I en selvbiografisk tekst som er publisert i tidsskriftet *Studio International* fra 1966, forteller Gabo at det var under oppholdet i Oslo at han utviklet sin spesielle metode:

It was there that I clearly knew what I wanted to do. Already I was concentrating on the stereometric system. Because I had an engineering background I was interested in economy of structure and materials. The stereometric cube has so much economy with its four planes. [...] I wanted to prove to myself that with the stereometric system I could make a naturalistic image. [...] I think these heads are among the most satisfying things I have done.<sup>13</sup>

Med denne programerklæringen konsentrerte Gabo seg om det «stereometriske system», og den åpne cellulære strukturen som er assosiert med dette systemet, gjorde det mulig å integrere rommet som et primærelement i skulpturen. Dermed lå veien åpen for reduksjon av masse og introduksjon av plan som gjennomskjærer hverandre.

Da Gabo bestemte seg for å arbeide ut fra den stereometriske metoden, begynte han å skjære ut biter av tynn papp. Senere gikk han over til å bruke biter av finer eller metall. Disse bitene satte han sammen i forskjellige plan slik at de danner en tredimensjonal form. *Konstruert hode nr. 2* består derfor ikke av en fast kjerne som tradisjonell skulptur, men må betraktes som et konstruert objekt.<sup>14</sup> Ettersom vi kan se inn i den skulpturale konstruksjonen, mangler den en sammenhengende overflate, en «hud». Den åpne strukturen slipper lys og rom inn i konstruksjonen. Lys og skygge veksler dynamisk. *Konstruert hode nr. 2* minner om kubistisk kunst i dens analytiske fase. Skulpturens overflate er som nevnt desintegert, og den substansielle formen er løst opp. Men silhuetten og konturlinjene har fremdeles en deskriptiv funksjon.

Så langt man vet, er *Konstruert hode nr. 2* utført i åtte forskjellige versjoner. På sokkelen til *Konstruert hode nr. 2*, som tilhører Universitetet i Oslo, har kunstneren diktet innskriften «Gabo Christiania [Oslo] 1916». Men vi vet med sikkerhet at Gabo utførte universitetets versjon i 1965, og at den er en forstørret replikk av

den originale skulpturen som ble utført både med papp og med metall som materiale (kalles henholdsvis nr. 1 og 2). Universitetets versjon skal være basert direkte på versjon nr. 2, men er altså forstørret i forhold til denne. Når Gabo likevel har datert sitt verk i henhold til ideens unnfangelse og første materialisering i 1916, kan man tolke det som en indikasjon på at universitetets hode er identisk med den opprinnelige versjonen. Alexei Pevsner forteller i selvbiografien at vinteren 1915–1916 begynte broren å konstruere små hoder og modeller:

That winter (1915–16), in Christiania (Oslo), Gabo constructed a small model of a girl's head out of joined planes. [...] During these years he executed other constructed models, which served as a basis for his future work, and to these he gave the name of spatial constructions. He continued to work mainly on these constructions right up to the end of our stay in Norway.<sup>15</sup>

## Noter

<sup>1</sup> Jeg takker Ulla Uberg for å stille korrespondansen mellom partene i denne saken til min disposisjon: brev fra komiteen for kunstnerisk utsmykning til direktør Olav M. Trovik 6.3.1967; brev fra visedirektør Jostein Løfsgaard til Naum Gabo 8.8.1968; udatert monterings-tegning signert Naum Gabo; brev fra Naum Gabo til professor Per Palme 9.8.1968; brev fra rådet for kunstnerisk utsmykning til direktør Olav M. Trovik 1.9.1977; brev fra rådet for kunstnerisk utsmykning til universitetsdirektøren ved UiO 22.9.1978.

<sup>2</sup> Brev fra komiteen for kunstnerisk utsmykning til direktør Olav M. Trovik 6.3.1967.

<sup>3</sup> Se <http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=1137&page=1>.

<sup>4</sup> Steven A. Nash og Jörn Merkert 1985, *Naum Gabo. Sixty Years of Constructivism. Including Catalogue Raisonné of the Constructions and Sculptures*, Prestel-Verlag, München, s. 11–17; Albert E. Elsen 1974, *Origins of modern sculpture: pioneers and premises*, Phaidon, London, s. 47–52.

<sup>5</sup> Martin Hammer og Christina Lodder 2000, *Constructing Modernity. The Art & Career of Naum Gabo*, Yale University Press, New Haven & London, s. 31–52 og note 16 s. 472.

<sup>6</sup> Alexei Pevsner 1964, *A biographical sketch of my brothers Naum Gabo and Antoine Pevsner*, Augustin & Schoonman, Amsterdam, s. 10–11.

<sup>7</sup> Opplysninger i e-mail fra Statsarkivet til forfatteren 20.12.2005. En uverifisert mulighet er at Gabo er registrert i Justisdepartementets arkiv som omfatter fremmedkontroll.

<sup>8</sup> Opplysninger i e-mail fra Sidsel Levin til forfatteren 23.2.2006. Gabo er ikke registrert i arkivet til Det Mosaiske Trossamfund. Det er heller ingen relevante opplysninger i Bjørg Morken 1984, *Kvite russiske emigranter i Norge*, hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo.

<sup>9</sup> Pevsner, *op.cit.*, s. 41.

<sup>10</sup> Hammer og Lodder, *op.cit.*, s. 31.

<sup>11</sup> Pevsner, *op.cit.*, s. 12–13; Hammer og Lodder, *op.cit.*, s. 31–32.

<sup>12</sup> Marit Werenskiold 1986, «De første heroiske år: Kunstnerforbundet 1910–1920», *De første heroiske år 1910–1920. Kunstnerforbundet*, Kunstnerforbundet, Oslo, s. 14–18.

<sup>13</sup> Naum Gabo 1966, «Naum Gabo talks about his work», *Studio International*, vol. 171, nr. 876, s. 129.

<sup>14</sup> Charlene Maltingly 1981, «Naum Gabo's *Tête Construite*. A Dynamic Form in a Continual State of Becoming», *Athanos*, vol. 11, Florida State University, s. 88–95; Steven A. Nash 1983, «A Head of Its Time», *Art News*, vol. 82, nr. 5, s. 121–122.

<sup>15</sup> Pevsner, *op.cit.*, s. 14.

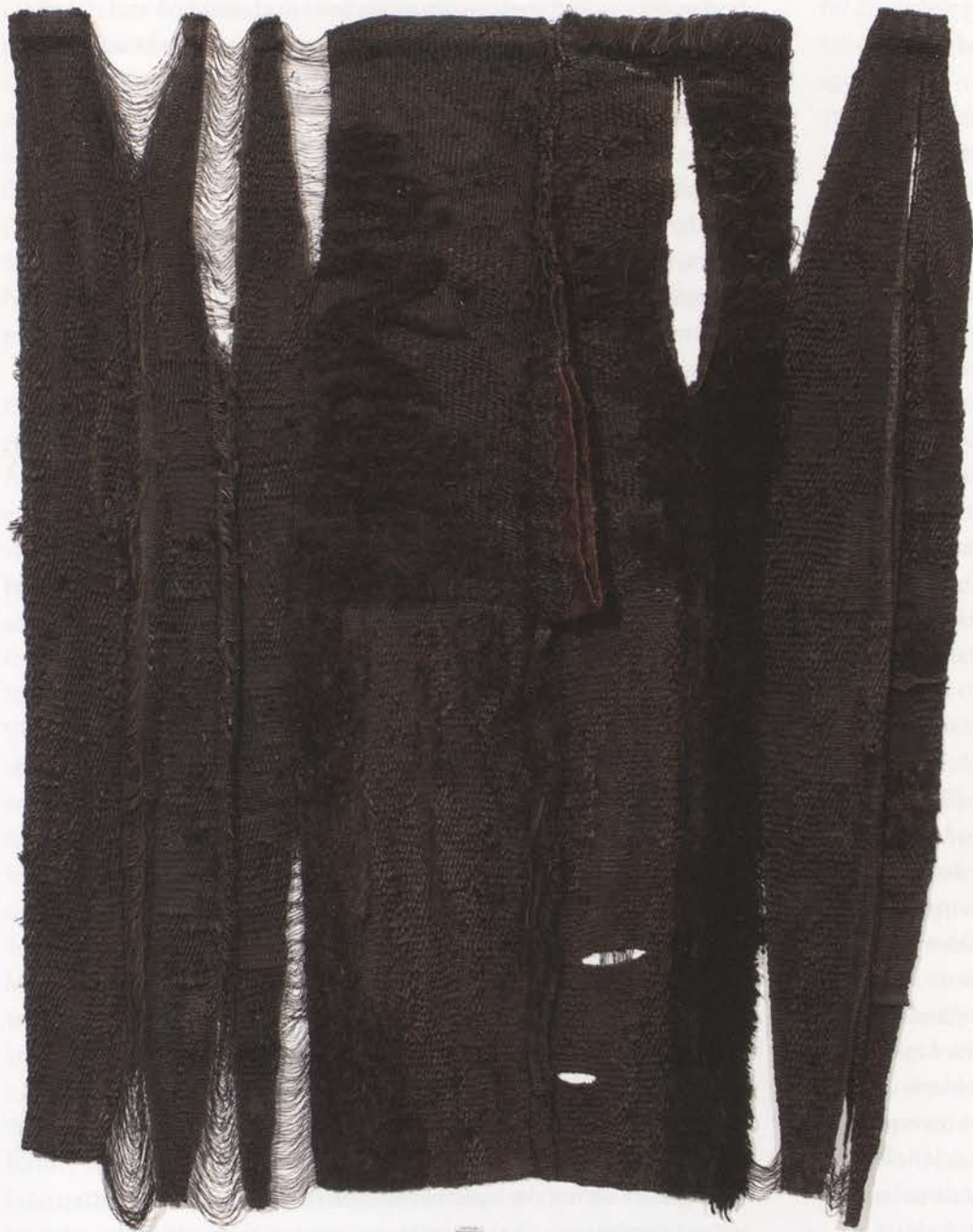
Matematikkbygningen på Blindern (Niels Henrik Abels hus) med Sofus Lies auditorium til høyre og Vilhelm Bjerknes' hus til venstre



# Magdalena Abakanowicz og *Svart triptyk*

---

Øivind Storm Bjerke



Magdalena Abakanowicz, *Svart triptyk* (Triptyque noir), 1967

**M**agdalena Abakanowicz (f. 1930) erobret på 1970-tallet en sentral posisjon som billedkunstner i krysspunktet mellom kunsthåndverk og kunst. I dag er hun Polens kanskje mest anerkjente samtidskunstner. Abakanowicz' første skritt på vei til internasjonal berømmelse var hennes oppsiktsvekkende deltakelse i Musee Cantonal des Beaux-Arts i Lausanne på den første Biennale internationale de la Tapisserie i 1962. Biennalen var dominert av store tepper der berømte malere som Matisse hadde laget utkastene det ble vevet etter. Billedvev opplevde en renessanse fra midten av 1930-tallet som en praktisk løsning på behovet for dekorasjoner i moderne bygg, der behovet for stadige ombygninger medførte at veggfaste muralmalerier var lite praktisk. Det var 59 deltakere fra 17 land, men bare ni av arbeidene var utført av kunstneren selv – resten av verksteder. Magdalena Abakanowicz var en av de ni, og hun skilte seg ut fra de andre med sin komposisjon *Hvite former*, et arbeid som var bygget opp av deler som ble føyd sammen til en abstrakt komposisjon. Hun brøt med forestillingen om billedteppet som et bilde i to dimensjoner som kunne leses som en oversettelse av maleri til vev. Hennes arbeider sto med sine skulpturale kvaliteter nærmere relieffet.

Blant dem som besøkte biennalen i 1962, var Alf Bøe. Han var den gang ansatt ved Kunstindustrimuseet i Oslo. Abakanowicz' arbeid gjorde sterkt inntrykk på ham, og han inviterte henne til å stille ut ved Kunstindustrimuseet, en utstilling som fant sted i 1967. I mellomtiden hadde hun vunnet Grand Prix på den åttende biennalen for vevkunst i São Paulo i 1965. Utstillingen i Oslo var hennes første separatutstilling utenfor Polen og ble også vist i Kunstforeningene i Trondheim og Stavanger og kunstindustrimuseet i Bergen.

Abakanowicz påbegynte omkring 1965 en serie av tredimensjonale arbeider som hun kom til å kalle «abakaner». Arbeidet med disse fortsatte de nærmeste syv årene. Materialet i arbeidene var sisal og hestehår, hun gjenbrakte ofte materialer hentet fra rep. Ved å knytte sitt eget navn til arbeidene understreket kunstneren skillet hun oppfattet mellom disse arbeidene og arbeidene de andre kunstnerne i samme periode utførte i fiber. Selv har hun forklart at

hun vendte seg til vevkunsten allerede som student på kunstakademiet for å slippe bort fra de autoritære og dogmatiske lærerne som skulle innprente reglene for den sosialistiske realismen i elevene. Motivasjonen skal altså primært ha ligget i den friheten mediet ga henne til å forfølge egne kunstneriske intensjoner, noe som underbygges av hennes senere utvikling.

Abakanowicz var en av de kunstnerne som utover på 1970-tallet kunne oppleve å bli presentert både i sammenhenger der verkene ble behandlet som «håndverk», og i sammenhenger der verkene ble behandlet som «kunst», «anvendt kunst» og «fri kunst». Man må her huske på at dette var en diskusjon som først og fremst foregikk på engelsk og altså dreide seg om en diskusjon om kategoriene «fine» og «applied art», «craft» og «art». Hvordan verkene ble klassifisert, fikk den største betydning for hvor kunsten ble plassert i et hierarki, med «kunst» som en opplagt øverste divisjon. Det fikk også betydning for hvilke institusjoner, virksomheter og privatpersoner som samlet på arbeidene. Abakanowicz deltok jevnlig på Biennale internationale de la Tapisserie frem til 1976. Etter hvert gled Abakanowicz mer og mer ut av de sammenhenger som var knyttet til presentasjon av kunsthåndverk til kunst.

Utstillingen i Oslo i 1967 fant sted på et tidspunkt da det var i ferd med å skje en liten revolusjon i norsk vevkunst. Hannah Ryggen hadde endelig fått debutere på Høstutstillingen i 1964, og året etter stilte Brit Fuglevaag (Warsinski) ut sitt første teppe. Hun hadde studert på kunstakademiet i Warszawa 1963–1964 og var preget av samtidig polsk vevkunst og ikke spesielt Abakanowicz. Teppet hun stilte ut, hadde tittelen *Billedvev, komposisjon i to elementer*, en tittel som pekte i retning av frigjøringen fra fortellingen som et bærende element i billedveven. I 1966 debuterte Siri Blakstad med billedveven *Polen*. I likhet med Fuglevaag hadde hun studert på tekstillinjen ved Statens håndverks- og kunstindustriskole og kunstakademiet i Warszawa. I tillegg arbeidet hun i Abakanowicz' atelier i 1966 og var sterkt preget av henne.

Ingen av de norske kunstnerne brøt så radikalt med billedteppetradisjonen som Abakanowicz, og kom heller ikke til å gjøre det



i fortsettelsen. Vevkunst og spesielt moderne vevkunst var aktuelt og ble debattert utover på 1960-tallet, og Abakanowicz var ikke den eneste som ble innkjøpt med vev til de nye byggene for Universitetet på Blindern; vev av både Hannah Ryggen og Synnøve Aurdal ble kjøpt inn, henholdsvis i 1966 og 1969. Arkitekten for Blindern, Leif Olav Moen, sørget for at Abakanowicz ble kjøpt inn med *Svart triptyk* (Triptyque noir) til Sophus Bugges hus, som var under oppføring. Midler til innkjøp ble gitt av Norsk Kulturfond. Teppet har senere hatt sitt faste tilhold på veggen i trappeløpet opp til annen etasje, en plassering som ble bestemt av arkitekten.

*Svart triptyk* er tredelt med en kraftig og dominerende vertikal form i midten omgitt av to mer oppløste former på hver side. Hovedformen peker frem mot kappene Abakanowicz arbeidet med noen år senere. Midt på har den en spalte som blir markert med en rød kant. Abakanowicz vil at hennes arbeider skal preges av å være utført manuelt av kunstneren selv med minimal assistanse fra andre. Bearbeidingen med hendene – uten andre redskaper – gir uttrykk for et ønske om at alt hun gjør, er en del av henne selv. Både formen og utførelsen gir assosiasjoner til kropp. «Abakaner» som fellesnavn på de tekstile arbeidene kan oppfattes som en henvisning til kunstneren selv og verket som et identitetsmerke. I likhet med alle Abakanowicz' arbeider fra disse årene åpner *Svart triptyk* for et vell av assosiasjoner som kan spenne fra seksualsymboler til kropp, hud, kapper, forkullet tre og bark. Det foreligger i hennes kunst en form for introvert og meditativ attityde som har vært knyttet til hennes noe spesielle bakgrunn.

Marta (som hennes navn opprinnelig lød, hun tok navnet Magdalena først etter krigen) Abakanowicz ble født i 1930 i en familie av polsk-russisk aristokrati. Navnet stammer fra en mongolsk klanleder, Abaka-Khan, som var slektens stamfar – et opphav som også gjenspeiles i kunstnerens eget utseende. Hun tilbrakte barndom og ungdom i isolasjon omgitt av tjenerne. I 1944 ble familien fratatt sin eiendom av tyskerne. Etter den sovjetiske okkupasjonen i 1947 utelukket familiens aristokratiske bakgrunn henne fra å få innpass ved et universitet, og hun måtte skjule sin klassebakgrunn

for å komme inn ved en kunsthøgskole i Sopot i 1949. Hun ble overflyttet derfra til kunstakademiet i Warszawa der hun studerte maleri 1950–1955.

I 1957 fikk Abakanowicz kontakt med Henryk Stazewski, kjent for sin innsats som ung avantgardekunstner i Polen på 1920–1930-tallet. Han arbeidet i et strengt konstruktivistisk formspråk som også Abakanowicz forsøkte seg på, men snart forlot. Gjennom kunstnerunionens verksted for eksperimenter kom hun i kontakt med et miljø som arbeidet utradisjonelt med vevkunst. Materialet Abakanowicz arbeidet i, var fortrinnsvis sisal med innslag av hestehår, materialer som var lett tilgjengelig og billig siden det ble produsert lokalt i Polen.

På 1960-tallet ble Abakanowicz knyttet til den fornyelsen som skjedde innenfor tekstilkunsten gjennom den såkalte fiberkunsten. Kjennetegn for fiberkunst var vekten som ble lagt på synliggjøring av prosesser og hva som kan oppleves som en romantisering av selve materialenes mulighet til å formidle estetiske opplevelser og følelser. Karakteristisk er også bruk av funne og billige materialer. Dette var trekk man også finner igjen i mye annen samtidig kunst fra denne perioden, og man kan oppleve en flytende overgang mellom kunstarter blant dem som arbeidet med fiber og skulptur. Det er ingen åpenbare stilistiske eller motiviske referanser til annen samtidig billedvev for Abakanowicz' tekstilarbeider. Skal man lete etter referanser, blir det helst innenfor modernistisk 1950–1960-talls abstrakt skulptur.

Gjennom den gradvise frigjøringen fra veggen, der *Svart triptyk* utgjør en mellomstasjon, kan man også ane at Abakanowicz markerte en løsrivelse fra innlemmelsen av hennes arbeider i tradisjonen for «veggtepper» og «billedtepper». I denne løsrivelsen ligger også en markering av avstand til en bruksorientert kunst. Det er også denne løsrivelsen fra å bli satt i bås med annen tekstilkunst som danner en forutsetning for at hun på 1970-tallet etablerer seg innenfor bildekunstheltet i institusjoner og gallerier som ellers ikke blir forbundet med «kunsthåndverk».

Kanskje er det ingen tilfeldighet at da hun på ny stilte ut i Norge i 1977, var det på Henie Onstad Kunstsenter. Abakanowicz nedlegger mye arbeid i installasjonen av sine arbeider og skaper miljøer der forholdet mellom de enkelte arbeidene seg imellom og rommet som helhet bidrar til å skape en helhetsopplevelse. Det innebærer også at monteringen kan innvirke på tolkningene. Inntrykket av enkeltverkene blir tonet ned til fordel for den massevirkningen sammenstillingen av hele serier av likeartede, men ikke identiske verker skaper. At verkene ikke er identiske er for Abakanowicz et viktig poeng, siden det understreker at selv om det oppstår en mengde eller en flokk, innebærer ikke det at den enkelte delen ikke har individualitet. På dette punktet bearbeider hun et moment som går igjen innenfor minimalistisk kunst, der man kan trekke et skille mellom enheter som er maskinelt fremstilte for serier av identiske objekter, og enheter som er preget av en håndverksmessig bearbeiding som gir delene særpreg.

På 1980-tallet begynte hun å arbeide med bronse og har også utført installasjoner utendørs i stein. Fra 1989 er hun representert

av Marlborough Gallery i New York og stiller jevnlig ut der. Hun har også fortsatt som maler og tegner, men hennes internasjonale ry hvi- ler på abakanene og skulpturene. Hun bor fortsatt i Polen og underviste 1965–1990 på kunsthøyskolen i Poznan ved siden av at hun bygget opp sin internasjonale karriere som har brakt henne og hennes kunst verden over. Hun har vært foreleser i Los Angeles, Berkeley, Boston, New York, San Diego, Sydney og Tokyo. Hun har stilt ut verden over og er innkjøpt av de ledende museer. Hun har utført en rekke utendørsprosjekter i parker og åpne plasser i blant annet Polen, USA, Italia, Frankrike, Israel, Sør-Korea og Japan. Hun har mottatt et tyvetalls priser og utmerkelser. I 1999 fikk hun tildelt «Leonardo da Vinci World Award» ved en overrekkelse ved NTNU i Trondheim. Prisgiver var World Cultural Council, en internasjonal organisasjon av vitenskapsfolk som blant annet teller 25 nobelprisvinnere. I 2006 stilte hun på ny ut i Norge i Trondheim kunstmuseum.

---

*Svart triptyk på sin faste plass i trappeløpet  
i Sofus Bugges hus, Blindern*



**Arne Malmedal**

---

Øivind Storm Bjerke

**A**rne Malmedals (f. 1937) to malerier i Universitetets eie, *Gult bilde* og *Exipe*, ble begge malt i opptakten til Malmedals utstilling i den ene av overlyssalene i Kunstnernes Hus i november–desember 1969. Utstillingen gikk videre til Bergens Kunstforening og Stavanger Kunstforening 1969–1970 og ble godt mottatt. Den resulterte blant annet i innkjøp til Nasjonalgalleriet, Riksgalleriet og Norsk Kulturråd. Bildene spente fra lett abstraherte naturbilder med utgangspunkt i utsikt over et flatt strandlandskap med sjø og høy himmel – som Nasjonalgalleriets *Vestland* – over malerier med stiliserte naturformer til bilder der motivet løser seg opp i et spill av strøk uten tydelige figurative referanser. De to maleriene i universitetets eie er bilder som tilhører denne kategorien.

Malmedals abstraksjoner hviler på til dels andre komposisjonsprinsipper enn hva som var gjengs i samtidens norske abstrakte maleri. Det er som oftest komposisjoner basert på småformer som fordeles balansert omkring en markert krysskomposisjon eller diagonal som samler detaljene i en lett gjenkjennelig overordnet komposisjonsfigur. Malerier innenfor denne tradisjonen blir gjerne tilført et spenningsmoment gjennom en kontrapunktisk betoning av enkeltpartier i ytterkantene av billedflaten.

*Exipe*, som har sitt navn etter en mexicansk gud, er dominert av horisontale strøk som bygger opp en distinkt gestalt i midten av lerretet i voldsom kontrast til de brennende oransje og røde strøkene som samler seg til et felt langs venstre bildekant. Malmedal hadde et opphold i Mexico i 1966, og de kraftige, ildfulle fargene kan kanskje settes i forbindelse med inntrykk han hadde mottatt der. Langs høyre kant finner vi et mørkt felt som bygger seg opp og går over i striper av blått, burgunder og oransje i øverste del. Man kan også lese disse feltene som en sekvensiell oppdeling av lerretet med selve påføringen av maleriet og variasjonen av den som virkemiddel. Noen få steder brytes de markerte horisontale strøkene av noen få løst tegnede linjer ført diagonalt

Arne Malmedal, *Exipe*, 1968

og kraftige røde klatter og korte strøk. Bildet er mer ekspressivt og kraftigere i fargen enn hva man nok forbinder med Malmedals tidlige malerier.

Malmedals bilde kan leses som en sum av den maleriske prosessen, der bildet vokser frem strøk for strøk. Strøket kan sies å være det bærende element i bildet. Vi kan følge prosessen fra de første strøkene som kan skinne gjennom overmalingene i den grad de ikke står i overflaten. Struktureringen gjennom strøkretning og lengde gir en flate som fremstår som om den er skravert. Bearbeidingen av hvert enkelt parti av flaten med en ensartet fremgangsmåte resulterer i at intet enkelt parti av flaten fremstår som likegyldig eller nødvendig, men som en sekundær utfylling av flaten med farge for å dekke til hele lerretet. Resultatet er en pulserende overflate uten klar inndeling langs aksene overordnet – underordnet, forgrunn – bakgrunn, samtidig som flaten ikke oppløser seg i en uklar fargegrøt.

I Malmedals produksjon hører *Exipe* hjemme innenfor en gruppe malerier der han på slutten av 1960-tallet arbeidet i store formater. Han legger bånd på seg ved å redusere fargene til et par hovedfarger som får utfolde seg innenfor et vidt register ved å nyanseres og dels også som i dette maleriet males over hverandre og i hverandre. Det er de samme maleriske prinsipper vi finner igjen i *Gult bilde*, maleriet er dominert av nyanser av gult og hvitt. Dette bildet er i breddeformat med vertikale strøk som delvis er malt over og skjuler en bunn av horisontale strøk. Også i dette bildet arbeider formatet på tvers av strøkretningen og bidrar dermed til å balansere relasjonen mellom det vertikale og det horisontale. I *Gult bilde* opplever vi i sterkere grad enn i *Exipe* en markering av den sekvensielle inndelingen av flaten i vertikalt orienterte felt. Kraftige striper i oransje strøk trukket fra kant til kant bidrar til dette. I flere partier slår slanke strøk malt i blått igjennom og skaper også i dette bildet en opplevelse av at deler av flaten er skravert som på en tegning. Det bidrar også til å utligne et skille mellom fargeplanene og gjør skillet mellom sjiktene i bildet til noe som er gjenstand for en forhandling og ikke et absolutt skille. Både i *Exipe* og i *Gult bilde* aner man Malmedals interesse for akvarellen og dens lag av gjennomskinnelig maling,

som et utgangspunkt for denne effekten. Malmedal er en av de få norske malere som også har dyrket akvarellen.

Oscar Thue skrev om Malmedals malerier i *Kunst og Kultur*, 1970, nr. 2, s. 119: «Malmedal, som dyrker en harmonisk, mer eller mindre ornamentalt betonet flatekunst, kan havne i det litt skjematisk eller spenningsløse.» Thues ordvalg peker tilbake på hvordan forankringen i den del av pariserskolen som vektla konstruksjon, balansert koloritt og variert bearbeiding av materialene, hadde resultert i et maleri som av mange i samtiden ble oppfattet som nærmest en ornamentalt og dekorativ kunst. Thues korte omtale inneholder fire nøkkelord som er gjengangere i det vokabularet abstrakt maleri ble omtalt med på den tiden: «harmonisk», «ornamentalt», «flatekunst», «skjematisk». Dette er ord som alle peker i retning av en referanse for denne type kunst i den dekorative kunsten, som hadde sterke bruksaspekter. Motstanderne av abstrakt maleri i Norge hadde tilbake til 1950-tallet forsøkt å henvise dette uttrykket til dekorasjonskunsten, gjerne i samarbeid med arkitekturen.

Det «skjematiske» Thue fant hos Malmedal, må henvise til hans inndelinger av billedflaten i parallelle felt som enten var horisontalt eller vertikalt orienterte, og som svært ofte hadde tydelige referanser til strukturen i et landskap med den klassiske inndelingen i forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. I denne perioden konvergerer Malmedals kunst mot et fellesskap med det som andre malere i samtiden strebet mot i sine abstraksjoner – en nesten manisk oppfatthet av å understreke maleriet som en kunstart som defineres av å være et todimensjonalt bilde. Dogmet kan formuleres i lovs form som: «Alt som skjer i et maleri, skal henvende seg til flaten.» Dette dogmet hadde dominert norsk maleri fra 1920-tallet og kom til å bestå uimotsagt frem til 1970-tallet. Så sent som i 1973 arrangerte Oslo Kunstforening utstillingen: «Hendelser i flaten, et aspekt av norsk kunst i dag», en utstilling der også Malmedal var inkludert.

Arne Malmedal, *Gult bilde*, 1968



Når Malmedals abstraksjoner satt opp mot det øvrige av norsk abstrakt etterkrigsmaleri kan virke fremmede, har det nok en sammenheng med at man altfor sjelden poengterer generasjonsforskjeller innenfor gruppen av malere som har bearbeidet problemstillinger knyttet til abstraksjon i malerier. De kunstnerne som introduserte abstrakt maleri etter krigen, var født mellom 1909–1929. Det er skikkelser som blant andre Anna-Eva Bergman, Tore Heramb, Knut Rumohr, Carl Nesjar, Jacob Weidemann, Gunnar S. Gundersen, Lars Tiller, Roar Wold, Irma Salo Jæger, Ole Sjølie, Halfdan Ljøsne, Inger Sitter og Håkon Bleken. Allerede innenfor denne gruppen kan vi tale om flere generasjoner, og et nærmere bekjentskap med arbeidene viser at impulsene de bearbeider, spenner fra impulser med røtter i surrealisme og fri kalligrafi til konstruktivisme og lyrisk abstraksjon.

Den generasjon Malmedal har tilhørighet i, er født mellom 1934–1940. Det er kunstnere som fikk det vesentligste av sin utdanning i siste halvdel av 1950-årene, og som henter opp impulser fra et samtidig maleri der en gryende innflytelse fra amerikansk kunst bryter mot den før så enerådende forankringen i pariserskolens kunst. Man kan knapt tale om noe enhetlig uttrykk innenfor gruppen – noe man får klart for seg ved å stille sammen Malmedal med generasjonsfeller som Jens Johannesen, Kjell Pahr-Iversen, Kjartan Slettemark, John Anton Risan og Per Kleiva. Det abstrakte maleriet ble for de fleste i den generasjonen bare et intermesso før de beveget seg over i en ny figurasjon.

Noe som kan ha bidratt til at Malmedals kunst ikke uten videre faller på plass i oversiktsbildet av norsk abstrakt maleri, kan være at han har en utypisk bakgrunn for en norsk maler av sin generasjon; han var aldri elev på Statens Kunstakademi, den institusjonen der de blivende kunstnerne i stor grad opparbeidet sin generasjonstilhørighet. Han begynte på Statens håndverks- og kunstindustriskole som 19-åring i 1956 og studerte der frem til 1960, og der stopper hans formelle kunstutdanning. Skolen var inndelt i fag med tanke på en yrkesrettet utdanning, samtidig som den for mange i realiteten ble brukt som en forskole for Statens Kunstakademi. Malmedal tilhørte den gruppen av elever som hadde kunstneriske ambisjoner. Han

tok linjen for bokkunst, men benyttet det meste av studietiden til å hospitere hos maleren Tormod Sjaamo og grafikerens Chrux Dahl. Begge disse kunstnerne vektla solide håndverkskunnskaper som en inngang til kunsten, og den sobre gjennomføringen av et arbeid er noe som har preget alt Malmedal har skapt.

Malmedal debuterte som grafiker på Høstutstillingen med et monotypi i 1961 og ble lenge først og fremst forbundet med en eksperimentell tilnærming til grafikk. Fra 1967 bygget han opp en linje for grafikk ved Statens Kunstakademi og fungerte som leder av den 1970–1979. Sine organisatoriske evner kom han senere til å vise da han satt som formann i direksjonen av Kunstnernes Hus 1983–1990.

Parallelt med sitt virke som grafiker høstet Malmedal anerkjennelse som maler. Han debuterte også i maleriavdelingen av Høstutstillingen i 1961 med en akvarell, og akvarellmalerier inngår i flere av hans tidlige utstillinger. I 1965–1966 og 1967 viste han derimot abstrakte malerier i til dels store formater.

Gjennom 1970-tallet utviklet Malmedal en ikonografi basert på enkle riss av hverdagsobjekter, landskaper og interiører som han først og fremst markerte seg gjennom i form av til dels store grafiske arbeider. Malmedals form for abstraksjon indikerer gjennom titler og iblant også i form av fragmenter av figurasjoner et konkret motivisk utgangspunkt han har bearbeidet gjennom en lang abstraksjonsprosess frem mot et abstrakt uttrykk. Slik sett faller hans tidlige abstrakte malerier innenfor den generelle betegnelsen «lyrisk abstraksjon», som har vært brukt om den typiske referansen til et naturmotiv kunstneren fastholder om ikke annet som en stemning.

Det er først fra midten av 1980-tallet Malmedal ble anerkjent som en markant profil i norsk maleri. Inndelingen av kunst ut fra teknikk og medium var fortsatt dominerende og nær sagt selvfølgelig, og den sterke identifikasjonen av Malmedal som grafiker kan vi se gjenspeilt i at han ikke er omtalt i Hans-Jakob Bruns standardfremstilling av etterkrigstidens norske maleri da den utkom som bind 7 av *Norsk kunsthistorie*, utgitt i 1983. Gjennom en utstilling i Kunstnerforbundet i 1979 fikk man anledning til å se hvordan han førte motivene han hadde arbeidet med i grafikken, over i malerier.



Sitt definitive gjennombrudd som maler fikk Malmedal så sent som i 1994, da han stilte ut i Kunstnernes Hus. Han fremsto som en av dem blant våre abstrakte kunstnere som hadde arbeidet mest konsekvent med maleriske problemstillinger knyttet til maleriet i senmodernismen. Fra slutten av 1980-tallet har Malmedal først og fremst arbeidet med monokrome fargeflater avgrenset gjennom markerte

innramminger, enten i form av en fysisk ramme eller i form av en markering av billedflatens avgrensning. På mange måter fører han her ut i sin konsekvens arbeidet han hadde påbegynt med malerier som *Exipe* og *Gult bilde* fra slutten av 1960-årene, der han bearbejder relasjonen mellom strøk, retning på strøket og formatet.

---

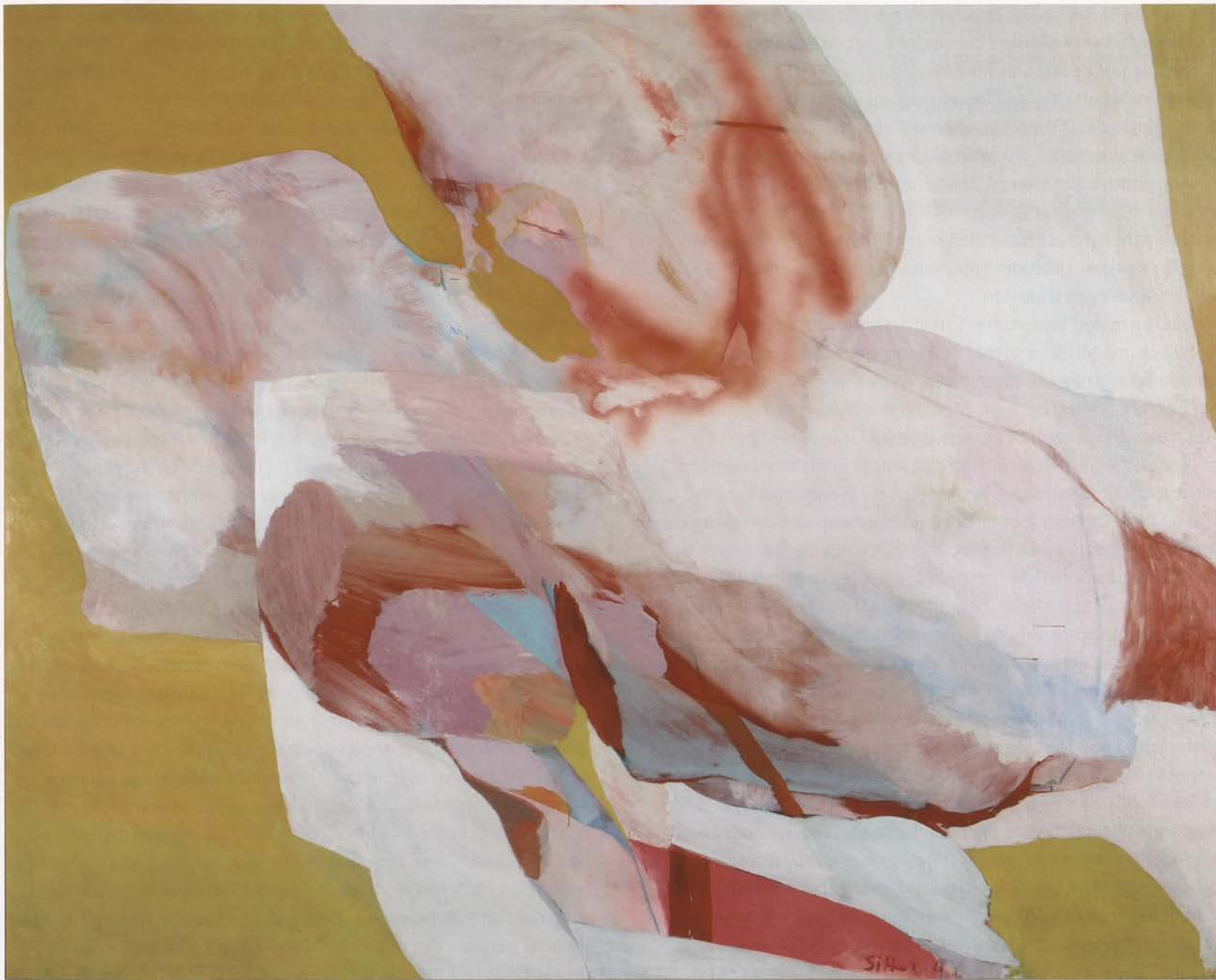


# «Din hud mot min» – et maleri av Inger Sitter

---

Erik Mørstad

Inger Sitter, *Hud*, 1968–1969



Jean-Paul Sartre skriver i essayet *Hva er litteratur?* at en epokes ulike kunstarter påvirker hverandre, og at de betinges av de samme sosiale faktorer, men likevel er ikke kunstartene parallelle og gjensidig utskiftbare.<sup>1</sup> Det enkelte medium har sitt eget vesen og sin egen logikk. I kunstfilosofien skiller Sartre derfor mellom kunstnerisk prosa eller litteratur på den ene side og billedkunst, poesi og andre kunstarter på den annen. Litteraturen er situert eller engasjert, og engasjert kunst tematiserer friheten. Gjennom sin fortellermåte belyser litteraturen mangfoldet av valgmuligheter i en gitt situasjon. Litterære opplevelser hjelper den enkelte til å overskride sin egen situasjon.

Poesi og maleri bestemmer Sartre derimot som kunstarter uten et praktisk imperativ. I maleriet er ikke farger og former tegn, de henviser ikke til noe utenfor seg selv. En hvit rose som er malt på et lerret, er ikke primært et tegn. Men når den hvite rosen gjennom en konvensjon gis verdi av et tegn, og man lar rosens tegn stå for «trofasthet», er det fordi man ikke lenger oppfatter den malte rosens stofflige egenskaper. Betrakteren ser gjennom maleriets form og farge og frem mot en abstrakt egenskap ved den gjengitte blomsten, noe som innebærer at man ikke lenger legger merke til den spesifikt kunstneriske behandling som den opprinnelige rosen har gjennomgått i maleriet. På lignende måte forholder det seg med farger. Malerens valg og sammensetning av gult, hvitt, rødt og blått springer ut fra objektet som males, men farger henviser ikke til noe utenfor seg selv. De er ikke tegn. Farger eksisterer i kraft av seg selv, de er ting. Maleren observerer et objekt og overfører det til lerretet, og den formale endringen som objektet gjennomgår, henger sammen med at maleren gjør objektet imaginært. Maleren skaper eksempelvis en imaginær rose på lerretet, ikke tegnet for rose. Imaginære eller fantaserte gjenstander følger ikke persepsjonens lover – for fantasi er en form for frihet, en overskridelse av den observerte virkeligheten. Sartre foretrekker dermed abstrakt billedkunst.

Maleren er i henhold til Sartres estetikk ikke engasjert eller situert slik forfatteren er det.<sup>2</sup> Maleri handler om det gitte ved enhver situasjon, dens faktisitet. Sartres situasjonsfilosofi dreier seg om at

alle stoffer eller materialer i verden, det være seg hud, kropper, sand eller vann, har en mening i seg selv. Fordi mennesket alltid er situert, alltid befinner seg i en situasjon, er den enkelte utlevert til tingene, og man møter seg selv i tingene. Når den enkelte handler i verden, overskrides det materielle. Men maleren er fascinert av materialene i seg selv, hun er opptatt av å sette sammen farger og former som ikke krever å betegne noe for å ha mening. Som kunst skal maleriet avdekke gjenstandenes iboende mening utenom deres praktiske funksjon. Maleriet skal hjelpe menneskene til å være mer til stede, skjerpe nærværet, sette sansene i beredskap.

Inger Sitters (f. 1929) maleri *Hud* har monumentalt format og er utført i et abstrakt formspråk. Komposisjonen består av to store gule og hvite former som lukker og stabiliserer helheten. De skittengule feltene avslutter bildet til venstre og høyre. Inn mot sentrum er det satt inn en gruppering av blodrøde, oransje og turkise områder som dels har skarpe og dels utflytende grenser. Interfererende former og smittende farger gir referanser til noe organisk og bløtt, selv om fargepåføringen i hovedsak følger flaten. Fargene er oppmerksomhetskrevenne og strøket på i tynne sjikt i en slags lasur- eller skumringsteknikk. Underliggende fargefelt er dekket til, men slik at man aner deres tilstedeværelse. De abstrakte formene antyder kanskje et organisk utgangsmotiv som er dekonstruert og delvis satt sammen igjen.

Sartre skjelner som nevnt mellom situert eller engasjert kunst og kunst som ikke har slike kjennetegn. Som maleriet er heller ikke poesien engasjert. Diktet består ikke av tegn som henviser til noe utenfor seg selv, i diktet fremstår ordene og bildene som faktisitet. Når poeten formulerer et dikt om lidenskapen, «er den blitt en ting og har fått tingens ugjennomtrengelighet».<sup>3</sup> Men dette er ikke en svakhet, for ordene i diktet inneholder alltid mer enn dikteren opprinnelig la i dem. Like lite som maleriet lar seg oversette til språklige utsagn, lar diktet seg omsette til prosa. Fargenes stofflighet og lydmassen i ordene tilfører maleri og dikt en dobbelhet både som materiale og som betydning. Denne dobbelheten synes jeg trer tydelig frem når man sammenholder Inger Sitters maleri *Hud* og Paal Brekkes dikt *En konkyllie vårt hus*:

Jeg tegner dine øyenbryn med fingeren  
og dine smale kinn. Hvor du er her!  
Jeg løfter dine bryster fram av mørket  
og deres sang som av fremmede kloders fjernhet  
hvisker mot mitt ansikt.  
Jeg reiser dine hofters hvite strand av havet  
lysende i månens lys ...

Din hud mot min  
ditt hjertes slag mot mitt – hvor du er her!  
hvor jeg er her, er meg, er virkelig ...  
Og sammen strekker vi oss mot en større  
virkelighet  
gyngende i dette jeg-deg-oss, som i en båt  
over bølgene  
der alt er møte, alt er speil mot speil, er  
lys mot lys<sup>4</sup>

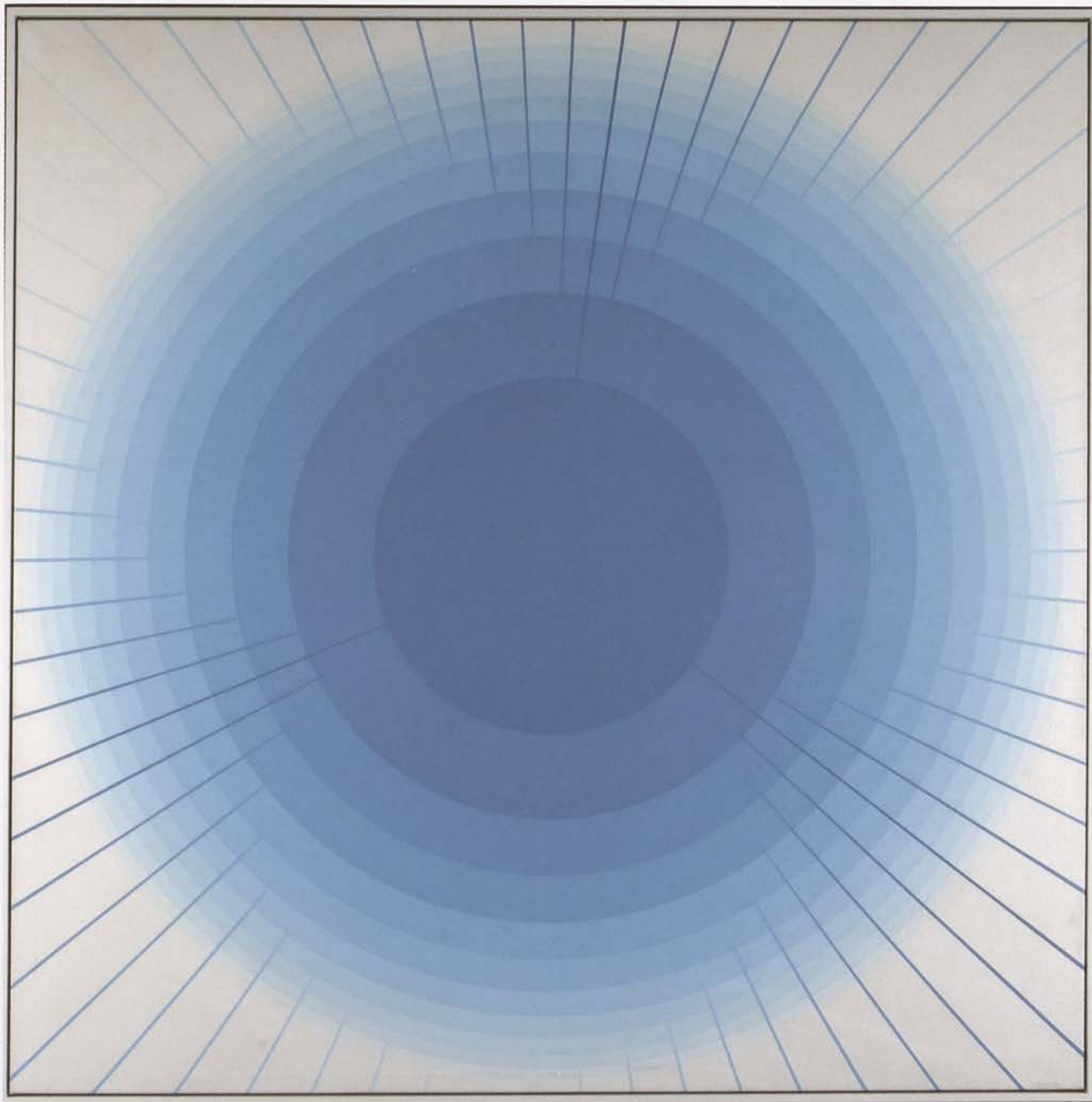
## Noter

- <sup>1</sup> Jean-Paul Sartre 1998, *Hva er litteratur?* oversatt av Knut Stene-Johansen, Pax Forlag, Oslo, s. 25–28. Opprinnelig publisert 1947.
- <sup>2</sup> Dag Østerberg 1997, *Fortolkende sosiologi II. Kultursosiologiske emner*, Universitetsforlaget, Oslo, s. 62–63.
- <sup>3</sup> Dag Østerberg 2005, *Jean-Paul Sartre. Filosofi, kunst, politikk, privatliv*, Gyldendal, Oslo, s. 131, se videre s. 134–136.
- <sup>4</sup> Paal Brekke 1957, *Løft min krone, vind fra intet. Dikt*, Aschehoug, Oslo, s. 95.

## Et strålende rom – Per Kleivas maleri *Morgongry*

---

Jon Ove Steihaug



Per Kleiva, *Morgongry*  
(*Blå måne*), 1972

**P**er Kleivas (f. 1933) kvadratiske maleri *Morgongry* – med den alternative tittelen *Blå måne* – danner et optisk pulserende og strålende rom. Det består utelukkende av geometrisk-abstrakte elementer – en sirkelform som gjennomkrysses av spisse stråler. Fargemessig er bildet begrenset til blått og hvitt og et sett valører som forbinder disse ytterpunktene. Den blå sirkelen i sentrum av bildet er omgitt av ringer i gradvis lysere blåvalører som til slutt forsvinner ut i det hvite. Disse ringene danner suksessive ekko av sirkelformen i midten, som liksom kommer mot oss samtidig som den også forsvinner innover som i en tunnel. Sirklene kan også optisk ligne en smultringform. De gradvise valørforskyvningene skaper en atmosfærisk effekt og bader det hele i et dust lys.

Sirklene blir gjennomstrålt av linjer som danner en bølgende bevegelse innover i rommet, relatert til lagene av ringer. De to lengste strålene er ført helt inn til den innerste sirkelen, mens den neste stopper ved den nest innerste ringen og så videre. Dette mønsteret gjentas i tre omganger hele sirkelen rundt, hver sekvens av stråler opptar et segment på 120 grader. Disse strålene er også variert systematisk med valører som går fra det mørkeblå til det nesten hvite. De er bredere ytterst, og dette forsterker følelsen av at de forsvinner innover i et perspektivisk dybderom. Samtidig er de basert på de radiale strålene som går fra midtpunktet i sirkelen og ut til kanten av formatet i planet. Den systematisk varierende lengden og valørforskyvningen gjør at rekken av stråler liksom skjærer innover i billedrommet, samtidig som de presser seg opp igjen i planet. De danner på den måten et illusjonistisk dybderom som hele tiden slår opp igjen i planet og på den måten kontinuerlig skaper spenning og bevegelse.

Hele maleriet viser et høyt oppdrevet spill med visuelle, optiske virkemidler. På den måten kan det knyttes til 1960-årenes såkalte *op art* og mer generelt den konkretistiske kunsten fra 1930-årene og fremover.

Et annet maleri av Kleiva fra året før danner et nesten perfekt motstykke til *Morgongry*. Vi finner det samme motivet med sirkler

og stråler, men her er det fargemessige reversert – sirkelen i sentrum er hvit, og ringene omkring beveger seg gradvis mot det mørkeblå. Tittelen på dette bildet er *Jorden, luften, lyset – våre venner*. Kleiva lader på den måten sine konkrete bilder med kosmiske og poetiske assosiasjoner. Begge maleriene kan for så vidt sees som en slags parafraser over Edvard Munchs maleri *Solen* i Universitetets aula i Oslo. De kan også relateres til en samtidig «hard edge-maler» som Gunnar S. Gundersen – hans kosmisk svevende former, malt med sylskarp presisjon og med et metallisk preg.

I et annet maleri av Kleiva fra 1973, titulert *Flo og fjøre*, finner vi det samme naturlyriske temaet som i de ovennevnte maleriene: Her er det to asymmetriske bølgelignende former som danner det visuelle utgangspunktet, og det er den samme bruken av valører fra blått til hvitt. Parallelt med en slik optisk abstraksjon arbeidet Kleiva også med fotobaserte silketrykk, som medlem av grafikk-kollektivet GRAS som eksisterte fra 1970–1974. I disse bildene er han eksplisitt politisk kommenterende, enten det dreier seg om amerikanernes krigføring i Vietnam eller Nei til EF. Et kjent trykk som *Amerikanske sommerfuglar* fra 1971 viser en fotomontasje av en rekke krigshelikoptre som kommer mot oss. Koblet til hver av dem er sommerfuglvinger som danner et dekorativt mønster av fiolette og gråbrune toner på en ensfarget bunn. I tematikk skiller Kleivas politiske motiver seg skarpt fra et maleri som *Morgongry*. Det som de allikevel har felles, er den visuelt slående og dekorative sammenstillingen av enkle grafiske elementer.

---

Fra øvre Blindern med Det samfunns-  
vitenskaplige fakultet til høyre og Det  
humanistiske fakultet til venstre





**Et politisk memento**  
**Håkon Bleken, *Spansk sommer*, 1975**

---

Jon Ove Steihaug

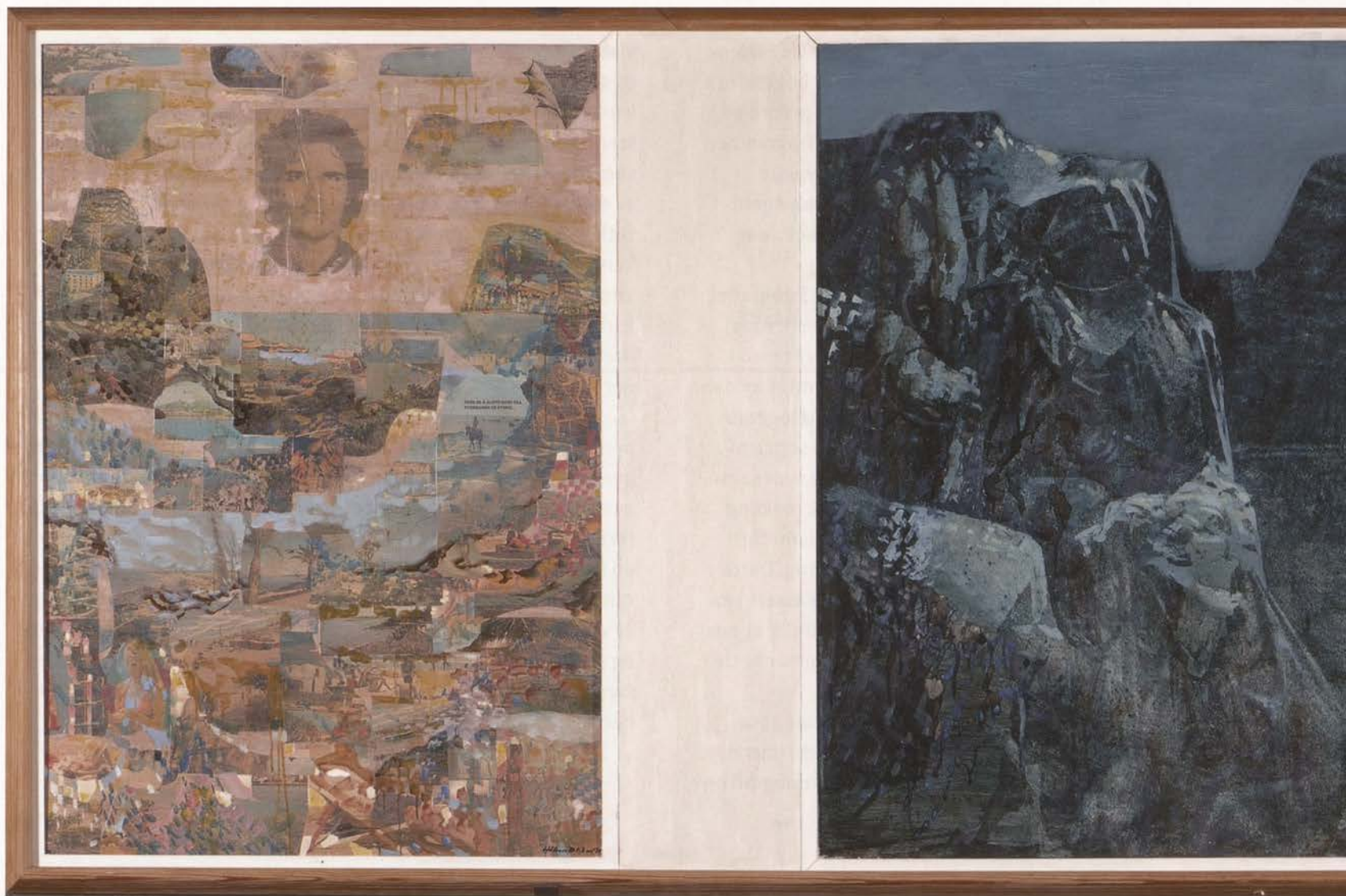
**S**pansk sommer er et tredelt maleri, en overmalt fotocollage med direkte politisk adresse til Franco-styret i Spania. General Franco styrte som kjent landet diktatorisk fra 1939 og til sin død i 1975. Umiddelbart fremstår de tre bildene i sine hovedkonturer som et slags fjellandskap, og hvert av de tre bildene har sin gjennomgående fargetone – bildet til venstre er holdt i rosa toner, det i midten er blålig, og det siste er dominert av grønnlige, gylne toner. Gjennom den laserende malingen ser man fragmenter av fotografier hentet fra brosjyrer for sydenturer, med typiske strandmotiver, pittoreske klipper, hoteller, palmer osv. Den egentlige historien i dette maleriet er dermed halvveis tildekket av et fasettert malerisk mønster.

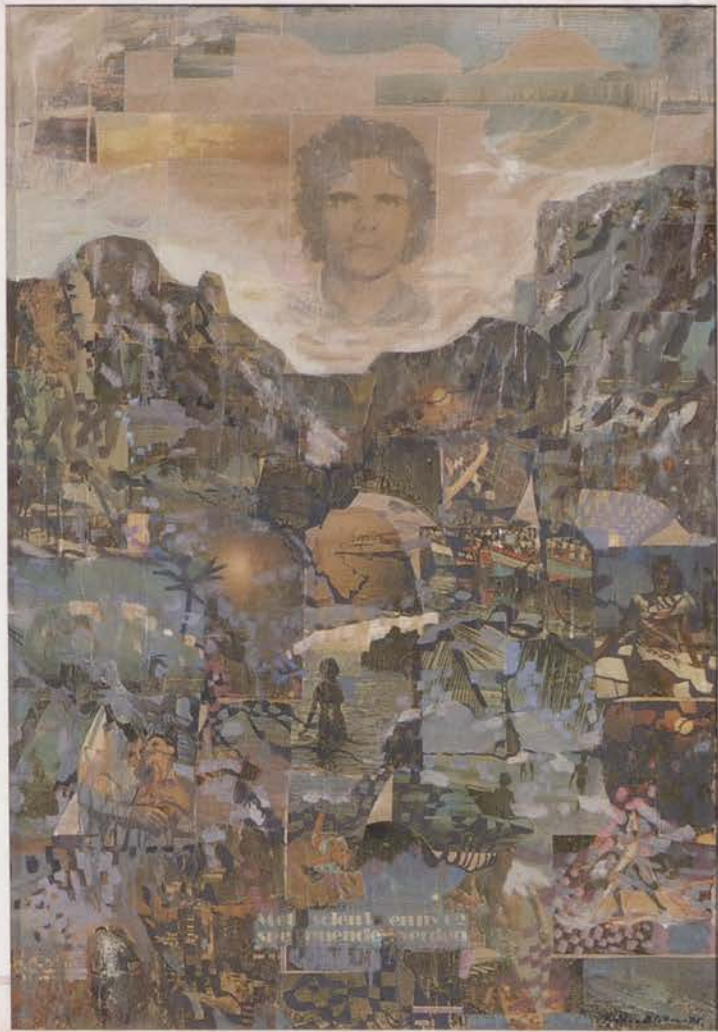
I hvert av sidebildene finner vi det samme svarthvittfotografiet av en ung mann som ser rett på oss. Ifølge Håkon Bleken (f. 1929) selv er dette én av fem unge menn som ble henrettet av Franco i 1975, helt på slutten av regimet. Det ikonlignende portrettet av den unge mannen er dermed et politisk memento. Sydenkatalogenes feriemotiver viser den grelle kontrasten mellom Spania som smilende turistland og den grove politiske undertrykkelsen som samtidig fant sted. Blekens bilde er sånn sett også en kritisk melding til norske sydenturister. Midtbildets fjellandskap er en kamuflert versjon av henrettelsen, som skjedde i form av garottering. Dette er en spansk henrettelsesmetode hvor den dømte blir plassert i en stol og får en jernring rundt halsen som gradvis skrur til slik at nakken brekker. I fjellmotivet kan man ane en skikkelse som har hette over hodet og sitter med hendene i fanget foran seg.

At Bleken har valgt triptykon-formatet med dets sakrale assosiasjoner er ikke tilfeldig. Det knytter disse fem spanske mennenes henrettelse under Franco-regimet til en kristen lidelsesikonografi og

gjør det dermed mer allment. Samme år malte Bleken et tilsvarende bilde som *Spansk sommer*, titulert *Navnløst triptykon* (Oslo kommunes kunstsamlinger). Her finner vi den samme bruken av collage som overmales til fasetterte landskaper, med fotografisk materiale som viser vår moderne tids krig og barbari. I det sentrale feltet har han også malt inn en korsfestelsesscene. Den politiske lidelsestematikken fra disse to triptykonene tar Bleken med seg videre i en rekke større komposisjoner. I flere monumentale versjoner av et motiv som han kaller *Nedtagelse* (1976), finner vi en underliggende collage av dystre fotografier, blant annet hentet fra annen verdenskrig og Hitlers Tredje rike. Som en stor, overgripende figur finner vi et tomt kors med et hengende klede, noe som åpenbart henspiller på den kristne kunstens motiv med nedtakelsen av Jesu døde legeme fra korset. I et hovedverk som *Madonna tar av seg glorien* (1978) er det likeledes fotografier fra vår egen voldelige samtidshistorie som danner bakgrunn.

Blekens collagebaserte, politiske historiemalerier fra denne perioden knytter tematisk an til hans serier av kulltegninger fra begynnelsen av 1970-årene. Den første av disse var titulert *Fragmenter av et diktatur* (1969). Det var i disse kulltegningene Bleken for alvor lyktes med å forene sitt politiske og eksistensielle engasjement med en formal billedbygging han hadde arbeidet med helt siden akademitiden tidlig på 1950-tallet under Jean Heiberg. *Spansk sommer* er et verk som befinner seg i overgangen mellom disse kulltegningene og serien med collagemalerier. Disse verkgruppene har mye av den samme tematikken, men med den maleriske collageteknikken tar han et markant skritt videre.





Håkon Bleken, *Spansk sommer*, 1975

**Aase Texmon Rygh**

---

Øivind Storm Bjerke



Aase Texmon Rygh, *Torso*, 1957

Norsk skulptur var ved inngangen til 1950-tallet helt dominert av en stilisert naturalisme. Skulptur ble i vesentlig grad sett på som en kunstart nært knyttet til arkitektur i form av bygnings-skulptur, utforming av plasser og oppføring av minnesmerker og byster. Dette var tendenser som ble underbygget og forsterket av behovet for krigsminnesmerker og gjennom de store utbygningene i byene som ga fart på bestillingene av utsmykninger. Aase Texmon Rygh (f. 1925) kom ikke til å nyte godt av dette og ble stående som en svært isolert skikkelse i samtidens norske skulptur.

På 1950- og 1960-tallet var Texmon Rygh den norske billedhuggeren som arbeidet mest konsekvent med abstrakt skulptur. Aase Texmon (navnet kommer fra en øy i Nordland) kom til Oslo i 1944 med tanke på å studere psykologi. Universitetet var lukket, og hun begynte på bok- og illustrasjonslinjen på Statens håndverks- og kunstindustriskole. Høsten 1945 gikk hun over til skulpturklassen og har fra da av aldri arbeidet med annet enn tredimensjonal form. Skolens rektor innvilget henne dispensasjon fra å ta de obligatoriske fagene for helt å konsentrere seg om skulptur. I to år modellerte hun under naturalisten Torbjørn Alvsåker og lærte de grunnleggende tekniske og håndverksmessige ferdighetene for å kunne bygge opp en figur.

Hun utdannet seg videre ved Kunstakademiet i København. Lærer var Jørgen Utzon, som med sin bløte og feminine form neppe kan ha tiltalt henne. Av danske billedhuggere gjorde Astrid Noack og Adam Fischer sterkere inntrykk. Begge kunstnerne utmerker seg gjennom en stort oppfattet form der alle unødige detaljer er skrelt av. Tilbake i Norge var Texmon Rygh en kort stund elev ved Statens Kunstakademi, men Per Palle Storms undervisning og hans dogmatiske naturalisme representerte idealer som var fremmede for henne. Hun ble inspirert til å arbeide med abstrakt skulptur etter en reise til Paris, Venezia og Firenze i 1949. I Paris dominerte den abstrakte kunsten galleriene, noe som styrket henne i troen på at hun arbeidet i en retning som viste veien fremover.

Texmon Rygh debuterte på Høstutstillingen med en beskjeden treskulptur av en pike utført i 1949, som i sin samlede, avrundede form og slipte overflate spesielt kan knyttes til Fischer. Et trekk som

gjør seg gjeldende i denne skulpturen, og som følger henne videre, er vekten som blir lagt på at overflatebehandlingen underbygger oppfattelsen av hovedformen samtidig som den poengterer egen-skaper ved de materialer som er benyttet. I *Trepiken* kommer dette til uttrykk i måten kunstneren har utnyttet årringene i treverket på.

Texmon Ryghs vei til den abstrakte skulpturen gikk gjennom et studium av figuren. I en serie forholdsvis små skulpturer utforsker hun kroppen i ulike stillingsmotiver fra den liggende, hvilende kroppen til kroppen i bevegelse. Til den siste gruppen hører en rekke verker som kan knyttes til bevegelsesmotiver med utgangspunkt i dans. Gjennom hele 1950-tallet bearbeidet hun et register av muligheter som ligger i temaet fra det forholdsvis figurative til en rendyrking av bevegelsesmotiver i abstrakt form.

Texmon Rygh debuterte med separatutstilling i Galleri Moderne i 1952, der hun viste 13 skulpturer. Ingen av skulpturene hadde titler. De var små i formatene og utført i teak. Det var formen som skulle bære verket og ikke referanser til motiver eller fortellinger. Utstillingen tok utgangspunkt i *Trepiken* fra 1949 og viste så kunstnerens arbeid med å abstrahere figuren mot et mer og mer forenklet uttrykk. I en av skulpturene er hodet redusert til en oval som formes av armenes bevegelse, en slank midje som munner ut i to avrundede ben der hulrommene danner et tilnærmet åttetall. Karakteristisk for den svake stillingen abstrakt kunst fortsatt hadde, er at kunstneren brukte et nærmest pedagogisk grep i utstillingen ved å vise hvordan hun med utgangspunkt i et figurativt formspråk arbeidet seg over i abstraksjonen.

Separatutstillinger av skulptur var en sjeldenhet, og dette var den første skulpturutstilling av abstrakt skulptur i Norge av en enkelt kunstner. Den vakte derfor adskillig interesse og ble godt mottatt av kritikere, som festet seg ved hennes konsekvens og alvor. Internasjonal samtidsskulptur var ikke godt kjent, en mangel som førte til at de fleste hadde problemer med å plassere Texmon Ryghs arbeider inn i noen større sammenheng. Etter at det ble vist en omfattende mønstring av Henry Moore i Kunstnerens Hus i 1953, ble han for mange ensbetydende med moderne skulptur, og etter



utstillingen opplevde Texmon Rygh til stadighet at kritikere brukte Moore til å redusere hennes kunst. Skulpturene fra utstillingen i 1952 og utover på 1950-tallet hadde enkelte referanser til Moore, men kunne i like stor grad settes i relasjon til franskmannen Henri Laurents. Karakteristisk nok ble slektskapet med den engelske billedhuggeren Barbara Hepworth oversett. Hepworths skulpturer, med sine referanser til konstruktivisme, lå i det lange løp nærmere Texmon Rygh enn de to nevnte mannlige skulptørene. Ikke minst fordi Hepworth i langt større grad dyrker formen for dens rent abstrakte formverdier, i motsetning til Moore som var opptatt av de arketyperiske forestillinger som han mente enkle former kunne gi et symbolsk uttrykk for. Selv fremhevet Texmon Rygh i et intervju i Aftenposten 13.11.1952 Constantin Brancusi som den hun følte sterkest tiltrekning mot: «Han representerer den absolutte forenkling, som jeg setter høyest av alle skulpturelle mål. Forenkling av naturen så meget som mulig, slik at formen går over i det abstrakte – det blir linjen og komposisjonen som interesserer mest.» Under oppholdet i Paris i 1949 hadde hun også blitt kjent med arbeider av brødrene Naum Gabo og Antoine Pevsner. Begge disse kunstnerne vektla nett-opp linjen og planet som de elementer de konstruerte skulpturene sine ut av, men deres innflytelse blir synlig først flere år senere. Et kjennetegn ved deres arbeider som etter hvert også kom til å dominere hos Texmon Rygh, er presise geometriske hovedformer som artikuleres tydelig og kombineres slik at det oppstår en dynamisk spenning mellom formene.

Texmon Ryghs livsverk lar seg best forstå ved å isolere de enkelte temaene og se hvordan hun har kommet tilbake til dem – ofte med års mellomrom – for å utforske en ny mulighet i et tema. Det betyr at hennes verk ikke er preget av noen rettlinjert utviklingslinje fra figurative verk i den tidlige fasen til mer abstrakte i en senere fase. Alt på 1950-tallet begynte hun å arbeide nonfigurativt i den forstand at utgangspunktet kunne være geometriske former uten figurative referanser. Det er som oftest en sammenstilling av enkle former som dreies om en akse eller går i loop. Dette formprinsippet fikk en ny dreining etter at Möbius-båndet kom inn i hennes kunst i 1983.

Den sveitsiske billedhuggeren Max Bill tok opp Möbius-båndet som utgangspunkt for sine skulpturer allerede fra 1935, men slektskapet til tross – det var ikke disse skulpturene hun tok utgangspunkt i for sine egne arbeider, men formuleringen av selve prinsippet fra matematikeren A.G. Möbius' side. Det innebærer også en åpning mot ulike utforminger av prinsippet, slik at det ikke kan identifiseres med en bestemt modell som demonstrerer det.

Etter utstillingen i 1952 fulgte tre år med refusjoner fra Høstutstillingen. Refusjonene førte til at hun ikke nådde opp i det antallet deltakelser som skulle til for å bli innvilget medlemskap i Norsk Billedhoggerforening. Det betydde også at hun var utestengt fra offentlige oppdrag, fordi disse ble kanalisert gjennom foreningen. I 1956 ble hun tatt opp på Høstutstillingen med to arbeider, og hun deltok også i 1959, men først i 1963 ble hun medlem av foreningen og fikk samme år sitt første offentlige oppdrag.

Texmon Rygh hadde forsøkt seg i åpne konkurranser på 1950-tallet uten å nå opp. Hun sendte inn et konkurranseforslag til den internasjonale konkurransen om et monument til «Den ukjente politiske fange» i 1951. Konkurransen hadde lokale juryer, og utkastet besto av en enkel abstrakt form, men ble juryert bort av den norske juryen. I 1952 la hun utkastet til grunn for skulpturen *Piruet*, som er hennes første gjennomarbeidede skulptur der hun beskriver et bevegelsesmotiv gjennom en abstrakt form. Den består av en dobbelt bevegelse der den ene bevegelsen går fra plinten og opp i en svak bue, mens den andre slynger seg omkring denne linjen. Da hun i 1956 sendte inn et forslag til Nasjonalmonument på Festningsplassen på Akershus, valgte hun en stilisert kvinnefigur som motiv. Dette var et av de første forsøkene med noe annet enn naturalistisk skulptur i en konkurranse om et minnesmerke i Norge. Heller ikke denne gang nådde hun opp i konkurransen.

Universitetet i Oslo har i sitt eie skulpturen *Torso* fra 1957, gitt i gave til universitetet av arkitekt Leif Olav Moen i 1967.<sup>1</sup> Skulpturen foreligger i to utforminger, en mindre utgave fra 1956 som er støpt i bronse, og universitetets skulptur i hvit plastbetong. Skulpturen føyer seg inn i en serie verker fra 1950-tallet, der

kunstneren bearbejder kvinnefiguren, og hvor også utkastet til Nasjonalmonument inngår. *Kvinne*, som skulpturen het opprinnelig, ble stilt ut på Triennalen i Milano i 1957 – en utstilling som var den viktigste møteplassen for samtidig kunstindustri og design. Skulpturen fungerte som et bumerke for den norske paviljongen. Bakgrunnen for hennes deltakelse var at hun ble invitert av Norsk gruppe for industriell formgivning, med ektemannen Thorbjørn Rygh blant deltakerne. Han var utdannet på linjen for interiørarkitekter ved Statens håndverks- og kunstindustriskole og ble en pioner innenfor norsk industridesign.

Skulpturen er en kulminasjon og et høydepunkt i hennes arbeid på 1950-tallet med forenkling av kroppen til et statuarisk monumentalt symbol for mennesket. Behandlingen av kroppenes hulrom blir i *Torso* en inspirasjon til å skape en form som på samme tid åpner og lukker seg. Det åpne brystpartiet signaliserer en sårbarhet, mens skulderpartiet skyves fremover til et beskyttende skjold om det indre hulrommet. Hun vektlegger torsoen som kroppens hovedform og avskjærer figuren øverst ved nakken, skuldrene og over knærne. Dermed knytter hun sin skulptur til en modernistisk tradisjon med referanse tilbake til den betydning torsoen fikk allerede på 1800-tallet for refleksjoner over fragmentet som en referanse for helheten, når den demonstrerer det prinsipp helheten inkarnerer.

Kritikeren og maleren Birger Moss Johnsen så Texmon Ryghs skulptur i Milano og følte seg kallet på billedhuggernes vegne til å meddele det norske folk gjennom Morgenposten 18. juli 1957: «Jeg synes det er en skam å avsløre at vi har slike utvekster i vår kunst.» Publikum fikk god anledning til å bli bedre kjent med «utveksten» da Texmon Rygh samme høst deltok med 21 verk, som eneste billedhugger på utstillingen «Farge, form og linje – ung norsk kunst i bevegelse» i Oslo Kunstforening.

Våren 1959 ble Texmon Rygh invitert over hodet på den norske juryen til å delta med skulptur på den internasjonale skulpturbienalen i Middelheim ved Brussel. Hun ble valgt ut på grunnlag av skulpturen hun hadde vist i Milano to år tidligere.

Ved inngangen til 1960-tallet var det bare Arthur Gustavsson, Aase Texmon Rygh, Ramon Isern og Arnold Haukeland som hadde gjort seg bemerket med abstrakt skulptur i Norge. Den abstrakte skulpturen fikk på 1960-tallet et tilsig av nye utøvere, men noe gjennombrudd var det ikke tale om. Av enkeltkunstnere var det bare Arnold Haukeland som ble et navn utover den engere krets av kunstinteresserte, og på høstutstillingene var det gjennom hele tiåret ikke utstilt mer enn i underkant av 30 abstrakte skulpturer.

De gangene Texmon Rygh ble vist, fikk hun relativt mye oppmerksomhet, og opp gjennom 1950-tallet ble hun ved flere anledninger presentert og intervjuet i presse og ukeblader som den unge og dristige fornyer hun var innenfor samtidens skulptur. Erik Egeland ivret på slutten av 1950-tallet for å skape større forståelse for abstrakt skulptur i Norge og fremhevet ved flere anledninger Texmon Ryghs pionerinnsettsats. En innsats som senere ble oversett og først løftet frem i forbindelse med den retrospektive utstillingen av hennes verker på Henie Onstad Kunstsenter i 1992 og utgivelsen av en monografi om henne samme år.

## Noter

<sup>1</sup> Brev til Universitetet i Oslo fra Leif Olav Moen datert 18. mai 1967.



DET HUMANISTISKE FAKULTET

**Filolog og politiker**  
**Georg Sverdrup**

---

Ingeborg Glambek



Adolph Tidemand, *Professor Georg Sverdrup*, 1843

**G**eorg Sverdrup (1770–1850) tok embetseksamen i filologi ved universitetet i København 1798 og var professor i gresk samme sted fra 1805 til han i 1813 ble utnevnt til professor i klassiske språk ved det nyopprettete universitetet i Christiania. Han og filosofen Niels Treschow (1751–1833) var de to første som ble utnevnt til professorer i Christiania. Fra 1831 til 1841 var Sverdrup også professor i filosofi. Sverdrup var den drivende kraften ved opprettelsen av et norsk universitetsbibliotek og fungerte, ved siden av professorvirksomheten, som universitetsbibliotekar i mer enn 30 år, fra 1813–1845. Universitetsbiblioteket på Blindern er oppkalt etter ham. Sverdrup spilte også en meget viktig rolle under Riksforsamlingen på Eidsvoll i 1814 som første representant fra Christiania og som en av lederne for selvstendighetspartiet. Han var medlem av konstitusjonskomiteen og fungerte som Riksforsamlingens president 17. mai 1814 og var siden stortingsrepresentant i flere perioder. Francis Bull skriver at Sverdrup ble oppfattet som en dominerende personlighet, «sydlandsk heftig og ildfull», som med sitt «majestetiske Udvortes» og «dype, klangfulle røst og mektige veltalenhet» gjorde et sterkt inntrykk på sine tilhørere. Men, fortsetter han, Sverdrup ble også av enkelte kalt affektert og hovmodig, variabel og paradoksal. Og mange beklaget at han påtok seg undervisning i både gresk, latin og filosofi samtidig som han fungerte som sjef for universitetsbiblioteket. De mente det hindret hans egen vitenskapelige virksomhet.<sup>1</sup> Og det hadde de nok rett i. I sin tale ved åpningen av det nye universitetsbiblioteket på Blindern i 1999, bygningen som har fått navn etter Sverdrup, bemerket også Øivind Andersen, nåværende professor i klassisk filologi, Sverdrups mange virksomheter og engasjementer: «Det skortet ikke på tiltakslust. Til gjengjeld publiserte Sverdrup absolutt ingenting som professor i Christiania».<sup>2</sup>

Det her viste portrettet er malt av Adolph Tidemand i 1843/44. Den portrettede er vist i halvfigur, sittende, litt vendt mot høyre. Toppen av en høyrygget, utskåret stol vises over modellens høyre skulder. Bak stolen et grønt draperi som er trukket litt til side slik at en hylle med bøker kommer til syne. Sverdrup er iført mørk,

dobbeltknappet – litt for trang – frakk, fadermorder og sort halsbind. Han har mørkt, lett gråsprenget hår med midtskill, tynt kinnskjegg og ser mot tilskueren med litt sammenbitt munn. Francis Bull sier om dette portrettet at det viser at Sverdrup ennå i 73-årsalderen har atskillig av sin kraft i behold, men sammenlignet med Hornemanns pastell (Stortinget) er det «uten dypere interesse». Og man kan være enig i at bildet virker noe tørt og uinspirert.

Portrettet ble malt i 1843/44. Adolph Tidemann (1814–1876) var da bosatt i Christiania et par år etter endt utdanning i København og Düsseldorf og diverse studiereiser ellers i Europa. Dette var det lengste oppholdet i hjemlandet etter at han i 1832 hadde dratt ut for å studere. Han hadde håpet at det var mulig å skaffe seg et levebrød som historie- og folkelivsmaler i Norge, men det skulle vise seg å være vanskelig. Svært opprivende var den såkalte «Altertavlestriden» i forbindelse med at Tidemand ble fratatt et stort oppdrag han håpet å få utføre for Vår Frelses kirke i hovedstaden. Mange mener at skuffelsen og frustrasjonen i forbindelse med dette mislykkede oppdraget var grunnen til at Tidemand oppga å bosette seg i hjemlandet. Fra 1845 var han fast bosatt i Düsseldorf, men hadde mange studiereiser til Norge. Tidemanns biograf, Lorentz Dietrichson, beklager nærmest at den hjemvendte malers tid i begynnelsen av 1840-årene, ble «taget i Beslag af en Række Portraitbestillinger». Det var, mener Dietrichson «kun af Trang til Fortjeneste».<sup>3</sup> Dietrichsons uttalelse røper en litt nedlatende holdning til portrettgenren. Selv om det antagelig ikke var Tidemanns yndlingsfelt, viser portrettet av Sverdrup, i likhet med andre portretter fra Tidemanns hånd i Christiania-perioden (for eksempel portrettet av Schweigaard), at han var meget dyktig også på dette feltet før han for alvor slo igjennom som folkelivsmaler.

Domus Academica (Urbygningen)

Når vi i dag oppfatter portrettet av Sverdrup som litt tørt og uinspirert, bør vi huske på at da Sverdrup satt modell for Tidemand, var han en eldre mann på 74 år, mens Tidemand var en ung mann på 30. Det er svært sannsynlig at den unge kunstneren har vært litt trykket av aldersforskjellen og kanskje også av modellens dominerende og litt arrogante personlighet.

## Noter

- <sup>1</sup> Francis Bull, *Norske portretter. Videnskapsmenn*. Oslo 1965, s. 20 f.
- <sup>2</sup> Øivind Andersen, *Aftenposten* 3. september 1999. Kronikk.
- <sup>3</sup> Lorentz Dietrichson: *Adolph Tidemand Christiania 1878*, s. 120.



**Anton Martin Schweigaard**  
**Jurist, økonom og politiker, professor ved**  
**Universitetet i Oslo 1840–1870**

---

Ingeborg Glambeke





Adolph Tidemand, *Professor Anton Martin Schweigaard*,  
1844

**A**nton Martin Schweigaard (1808–1870) hørte til kretsen av unge, begavete menn som ved midten av 1800-tallet gjorde seg sterkt gjeldende i landets politiske og akademiske liv. Han avla embetseksamen i jus med innstilling i 1832 og ble i 1835 ansatt som universitetslektor i lovkyndighet. Bare 32 år gammel, i 1840, ble han utnevnt til professor i rettsvitenskap, nærmere bestemt «Lovkyndighet, Statsøkonomi og Statistikk», og to år senere – i 1842 – ble han innvalgt til Stortinget, hvor han satt frem til 1869. Øystein Sørensen hevder at Schweigaard i sin stortingsperiode var «uten sammenligning den mest innflytelsesrike representanten i det norske parlamentet». <sup>1</sup> Som forsker og vitenskapsmann markerte han seg også som teoretisk og nyskapende selv om han publiserte lite. Sine faglige synspunkter, ofte radikale og provoserende, fremmet han først og fremst gjennom forelesninger. Francis Bull skriver om Schweigaards retts- og finansvitenskapelige arbeider fra 1830–1840-årene at de «er kalt geniale», men påpeker at Schweigaard selv regnet sin «vitenskapelige periode» for avsluttet fra omkring 1850 da han for alvor ble opptatt av praktisk-politisk virksomhet. Utvilsomt er det at Schweigaard spilte en avgjørende rolle i formingen av det moderne Norge ved midten av 1800-tallet, både som vitenskapsmann og som praktisk politiker.

Adolph Tidemands portrett av den unge Schweigaard er et brystbilde hvor modellen er sett i halvprofil og har blikket mot venstre. Han har mørkt hår som faller ned i nakken og over pannens venstre side, skjegg langs kinn og under haken. Han er kledd i mørk frakk med sort vest og hvit skjorte med mørkt halsbind. Bakgrunnen er ensfarget grågrønn. Det finnes en rekke portretter av Schweigaard, både tegninger – blant annet en laget av vennen Johan Sebastian Welhaven i 1831 da de begge var 23 år gamle – malerier og skulpturer. <sup>2</sup> Den mest kjente av skulpturene er nok Julius Middelthuns helfigurs statue foran Universitetet på Karl Johan. I samtiden ble Schweigaard ofte omtalt som en svært vakker mann. Lorentz Dietrichson sier for eksempel om ham i forbindelse med omtalen av Middelthuns portrettstatue:

Schweigaard var som bekjent liksom Welhaven og i endnu høyere grad end ham en skjøn Skikkelse og det maatte for den, der engang havde seet denne ranke, smukke, saa helt igjennem velproportioneret og helstøbt, være et kjært Arbeide at forme hans Skikkelse. <sup>3</sup>

Tidemands portrett av den unge Schweigaard har høstet mange lovord. Francis Bull sier for eksempel dette etter å ha nevnt en rekke av de andre:

*Det er selve idealportrettet av Schweigaard, en fornem karakteristikk av en vakker, evnerik og viljesterk mann i sin ypperste kraft. Malerens beundring for ham er umiskjennelig, og idealiseringen har ikke svekket portrettlikheten, snarere tvertimot! Når man ser på dette bildet, sier man til seg selv at slik har nok Schweigaard sett ut i sine beste stunder. <sup>4</sup>*

En tanke mer reservert i analysen av Tidemands Schweigaard-portrett er Sissi Solem Winge i katalogen til utstillingen om norske portretter på Norsk Folkemuseum i 2004. Hun påpeker at Tidemand, som i likhet med mange andre, beundret Schweigaard, og at han nok har forsterket det sjelfulle hos modellen:

*[V]i kan vel gå ut fra at Tidemand har villet gi billedlig uttrykk for professorens rike åndsevner, og derfor har latt hans noble indre kvaliteter reflekteres i hans ytre. <sup>5</sup>*

Tidemand malte Schweigaards portrett i 1844 under et lengre opphold hjemme i Norge etter studier forskjellige steder i Europa. I denne perioden fikk han flere portrettoppdrag, noe hans biograf, Lorentz Dietrichson nærmest beklager, fordi det opptok for mye av kunstnerens tid og bare var en nødvendighet for å tjene penger. Portrettet av den unge Schweigaard viser imidlertid at Tidemand

fullt ut behersket portrettgenren allerede før han spesialiserte seg som folkelivsmaler. At Tidemands portrett av den unge Schweigaard virker mer inspirert enn portrettet han laget av Georg Sverdrup samme år, kan nok skyldes at Tidemand beundret Schweigaard så vel for hans personlighet som for hans stadig omtalte vakre utseende. Men mest skyldes det antagelig at modellen bare var noen år eldre enn Tidemand, og at kunstneren derfor følte seg mer på linje med sin modell.

## Noter

- <sup>1</sup> Øystein Sørensen, *Norsk biografisk leksikon*. Oslo 2004.
- <sup>2</sup> 28 kjente portretter av Schweigaard er listet opp i *Norske portretter. Videnskapsmenn*. Oslo 1965.
- <sup>3</sup> Lorentz Dietrichson, *Norges kunsts historie i det nittende århundre*. Oslo 1991, s. 80.
- <sup>4</sup> Francis Bull, *Norske portretter. Videnskapsmenn*. Oslo 1965, s. 36.
- <sup>5</sup> Sissi S. Winge «Embetsstanden i norsk portrettkunst». I *Portrett i Norge*. Norsk Folkemuseum 2004.



# Norges første professor i kunsthistorie

## «Den temperamentsfulle och idérike normmannen»

### Lorentz Dietrichson 1834–1917

---

Ingeborg Glambeek



Mathilde Dietrichson, *Professor Lorentz Dietrichson i sitt arbeidsværelse*, 1893

**L**orentz Dietrichson studerte først teologi, gikk over til litteraturhistorie, men etter diverse studieopphold i utlandet ble han mer og mer interessert i kunsthistorie. Han søkte flere ganger stipend og universitetsstillinger som litteraturhistoriker ved universitetet i Christiania, men nådde ikke opp. I Sverige, derimot, fikk han først et (ulønnet) dosentur i estetikk og nordisk litteratur i Uppsala og deretter en amanuensisstilling ved det nyåpnede Nationalmuseum i Stockholm. I 1867 ble han tilsatt som lærer i kunsthistorie ved Fria Konsternas Akademi i Stockholm. Her ble han også to år senere ekstraordinær professor. I 1870 ble han overlærer ved Slöjdföreningens skole, hvor han gjorde seg bemerket gjennom sine meget populære, offentlige forelesninger. Skolens historiker Nils Wollin beskriver Dietrichson som «den temperamentsfulle och idérike norrmannen» som til hver enkeltforelesning i serien «Konstens tillämping på Industrien» samlet ca. 900 tilhørere.<sup>1</sup>

Dietrichson fikk i løpet av sin Sverige-tid stort ry som forfatter, foreleser, forsker og organisator. Han spilte en stor og viktig rolle i svensk kulturliv i 1870-årene. Hjemme i Norge var det etter hvert sterke krefter, blant andre Bjørnstjerne Bjørnson og filosofiprofessor Marcus Jacob Monrad, som ivret for at det skulle opprettes et profesorat i kunsthistorie ved universitetet, og at Lorentz Dietrichson var selvskreven til dette. I 1875 ble Dietrichson utnevnt til ekstraordinær professor i kunsthistorie ved det norske universitetet. Dette var også det første professoratet i faget ved et nordisk universitet. Dietrichson gikk til sin nye oppgave med stor iver og forventninger om å fortsette sitt engasjerte virke for kunst og kunstformidling. Det skulle imidlertid snart vise seg at en ny generasjon av kunstnere og kunstteoretikere, særlig representanter for den såkalte bohemen, oppfattet Dietrichson som dogmatisk og moraliserende og hans kunstsyn som gammeldags. Etter hvert utviklet det seg til en ganske bitter strid mellom representanter for de to synene.

Allerede i sin tiltredelsesforelesning markerte Dietrichson sterke meninger om kunstutdanning og kunstformidling. Først og fremst måtte det opprettes kunstmuseer og -samlinger. Det var en forutsetning for så vel universitetsundervisning som den mer generelle

folkeoppdragelsen. Han tenkte særlig på et skulpturmuseum, et billedgalleri og et kunstindustrimuseum. I Sverige hadde han vært en hovedperson ved opprettelse av Slöjdföreningens museum i Stockholm, Skandinavias første kunstindustrimuseum. Slike museer var meget viktige for folkets estetiske oppdragelse, hevdet han. Kunnskap om og forståelse for kunsthåndverk og kunstindustri, det han kalte «den lille» kunsten, var en forutsetning for å forstå og sette pris på «den store». Forslagene om å opprette kunstsamlinger ble også virkeliggjort i løpet av få år, med den nytilsatte kunsthistorieprofessor som en viktig pådriver.

Dietrichson var hele livet en meget produktiv forsker og engasjert formidler av norsk og internasjonal kunsthistorie. Listen over publiserte verk er meget lang. Viktigst av rent kunsthistoriske arbeider er to kunstikonografiske avhandlinger, *Christusbilledet. Studier over den typiske Kristusfremstillings oprindelse, udvikling og Opløsning*, publisert i 1880, og *Antinoos. Eine kunstarchäologische Untersuchung*, publisert i 1884. De viktigste arbeider om norsk kunsthistorie er *De norske stavkirker* 1892 og avhandlingene om *Adolph Tidemand* og *Hans Gude* fra henholdsvis 1878 og 1899. I tillegg til den store vitenskapelige produksjonen var Dietrichson også en flittig skjønnlitterær forfatter. Fra hans hånd stammer en rekke dikt, viser, sanger og kantater og ikke å forglemme – skuespill.

I alle disse verkene finnes i innledninger og spredt i teksten uttalelser som gjør rede for forfatterens kunstfilosofi. Skal det settes en merkelapp på Dietrichson, må han nærmest kalles en slags idealist. Dietrichsons utgave av estetisk idealisme er imidlertid meget moderat. Det er en idealisme solid forankret i respekt for den sansbare, objektive virkelighet. Kanskje man kan kalle hans syn for realistisk idealisme. Naturen var for Dietrichson, som for andre av hans generasjon, den store læremester. Han mente at all erkjennelse har som nødvendig utgangspunkt kunnskap om og innsikt i naturen og dens fremtredelsesformer. Kunstnerens så vel som den vitenskapelige naturforskerens oppgave var, ifølge dette synet, først og fremst å studere naturen i forskjellige former og situasjoner for derigjennom å finne frem til de mønstre, sammenhenger og



lovmessigheter som gjør naturen, eller virkeligheten, forståelig. Vitenskapsmannen så vel som kunstneren skulle ikke bare iakttå, undersøke og beskrive sine inntrykk av naturen, men gjennom studiene skulle de begge finne frem til naturens vesen. Man skulle ikke bare registrere «hvordan naturen ser ut», sa Dietrichson, men man skulle vise hvordan den er. Gjennom konfrontasjon med naturen skulle både vitenskapsmannen og kunstneren øke mulighetene til «å se ut over den», i betydning oppfatte de fundamentale lovmessigheter og sammenhenger i livet.

Det er først og fremst dette «se ut over» som skiller idealisme av Dietrichsons type fra den mer rene realisme som hevder at bare det vi sanser helt konkret og direkte, er virkelig. Og det var særlig på dette punktet at Dietrichson kom i skarp opposisjon til de unge, til naturalister og impresjonister. Deres ensidige vektlegging på det umiddelbart sansbare ble av Dietrichson oppfattet som både overflatisk og umodent. Kanskje aller tydeligst og mest direkte kommer hans kunstsyn og stillingtagen frem i polemikken mot Erik Werenskiold og andre av den unge generasjon kunstnere i begynnelsen av 1880-årene om impresjonismen og de moderne retninger i kunsten. Denne debatten kommer han også tilbake til i bind IV av sine livserindringer, *Svundne Tider*.<sup>2</sup> Motsetningen fikk et første skarpt utslag i begynnelsen av 1880-årene. Utgangspunktet var en artikkel som Erik Werenskiold hadde skrevet om impresjonistene i *Nyt Tidsskrift*.<sup>3</sup> Et eksempel på hvor upresist og vanskelig impresjonismebegrepet var allerede den gang, er at flere av de kunstnere som Werenskiold nevner som de mest kjente og typiske impresjonister, i dag neppe vil

Mathilde Dietrichson, *Professor Lorentz Dietrichson*, 1902

blitt kalt impresjonister i det hele tatt, men heller naturalister eller realister, for eksempel Gustave Caillebotte og John Singer Sargent. Etter å ha presentert en del enkeltkunstnere går Werenskiold over til å forklare teoriene bak den impresjonistiske kunsten. I korthet går det ut på at en maler skal male det han *ser*, ikke det han vet om en ting. Werenskiold kommer med det kjente eksemplet med hjuleiker som vi ikke ser når hjulet går rundt. Derfor må et bilde av en vogn i bevegelse males slik vi ser det, altså flimrende og uskarpt. «[D]et er klart at dette er det eneste rigtige,» hevder Werenskiold, «ti maleri skal jo virke gjennom illusionen».<sup>4</sup> Særlig de to siste setningene falt Dietrichson tungt for brystet. Han fant det både ubeskjeden og ureflektert å hevde så skråsikkert at en bestemt måte å male på var «det eneste riktige». Det å avfeie tidligere kunstretninger som «gale» fordi de ikke hadde som målsetting å vise hvordan ting «ser ut», var for Dietrichson utslag både av historieløshet og av mangel på innsikt. Og her ser vi hvordan Dietrichsons evolusjonisme skinner igjennom. Kunsten utvikler seg ikke i sprang og hopp, mente han, men henger sammen i en utviklingskjede. Intet fenomen i kunsten, like lite som i biologien, kan oppfattes som et totalt brudd med fortiden. Alt er avhengig av det trinnet som kom foran. De unge kunstnere ville gjerne se på sin egen kunst som noe helt nytt og revolusjonært, mens Dietrichson pekte på at også impresjonistene sto i avhengighetsforhold til generasjonen foran som hadde lagt grunnen for de skrittene de selv tok. Impresjonismen ga et usant bilde av virkeligheten, hevdet Dietrichson, fordi den ville gi tilfeldig og flyktige utsnitt. Den forsøkte ikke som eldre kunst å sette alt inn i en forståelig og objektivt gripbar sammenheng. Den alvorligste misforståelsen som Werenskiold og impresjonistene gjorde seg skyldige i, ifølge Dietrichson, var at kunsten skulle virke gjennom illusjon. Dietrichsons oppfatning var jo det diametralt motsatte. Kunst var nettopp *ikke* illusjon. Kunst var *sannhet*. Kunstens oppgave var, som vitenskapen, å gi bilde av, forklare, det stabile og sammenhengende i virkeligheten, for at mennesker lettere skulle forstå og derved bli i stand til å skille mellom sant og usant, rett og galt. Impresjonismens teorier derimot, mente Dietrichson, var utslag av, eller førte til,

subjektivism og relativisme. Dietrichson presiserte selv gjentatte ganger, blant annet i sine memoarer, at han aldri var negativ til de unges kunst. Det var deres *teorier* om kunst han reagerte mot. Imidlertid fikk han også kunstnerne mot seg i den harde kampen om museenes organisering og innkjøpspolitikk og i den såkalte Kunstforeningsstriden. Kjernen i disse sakene var at kunstnerne krevde større innflytelse, noe Dietrichson ikke uten videre var enig i. I disse kampårene<sup>5</sup> fikk Dietrichson ord på seg for å være forstokket konservativ uten forståelse for nye retninger i kunst og politikk, og denne merkelappen følger ham i stor utstrekning fremdeles. Men i den senere tid har det imidlertid vært en tendens til å se mer nyanisert på Dietrichsons virksomhet og oppfatninger.

Portrettet av Dietrichson er malt av hans kone, Mathilde. Det er signert og datert 1902 nederst til venstre. Mathilde Dietrichson (1837–1921) studerte i årene 1857–1861 i Düsseldorf oppmuntret av Adolph Tidemand. Kvinner hadde imidlertid ikke adgang til akademiet, og Mathilde tok derfor privatundervisning hos en lokal portrettmaler. I 1862 ble hun gift med Lorentz Dietrichson, og de fikk i 1863 datteren Honoria. Mathilde fulgte sin mann på hans studiereiser, og etter bosetting i Stockholm fortsatte hun sin utdanning ved akademiet der. Dette var det første akademiet i Europa som tok imot kvinnelige studenter. Mathilde var også den første norske kvinne som fikk en formalisert utdanning som billedkunstner. For øvrig er det ganske tankevekkende at den «konservative» Lorentz Dietrichsons kone fortsatte både utdanning og kunstnerisk virksomhet etter at de ble gift og hadde stiftet familie, mens Erik Werenskiolds ektefelle, Sofie, i samme situasjon oppga kunstnerkarrieren. Det kan tyde på at den eldre «konservative» Dietrichson var mer opptatt av feminisme og kvinners rettigheter enn den tyve år yngre, «radikale» Werenskiold.

Mathilde malte mest landskaper og sjangerbilder. Hun har også illustrert flere av sin manns bøker, særlig bind 4 av memoarverket *Svundne tider*. Mest kjent er hun for en rekke portretter av sin mann.

I det her viste portrettet er modellen vist i halvfigur, sittende nesten frontalt ved et bord dekket av et mønstret teppe. Han er sett



litt ovenfra slik at vi, som betraktere, liksom står foran bordet mens den portretterte ser opp på oss. På bordet ligger bøker og papirer. Hendene er samlet over en oppslått bok. I høgre hånd holdes en sigar. Han ser rett mot tilskueren med lett rødkantete øyne bak små brilleglass. Pannen er stor og blek, og hodet nesten skallet med gråsprenget hår på sidene. Han har grått skjegg og bart og er iført mørk blå jakke med vest og hvit skjorte med mansjetter som stikker frem ved håndleddene. Bakgrunnen er nokså mørk gråbrun.

Kunstneren har her godt fått frem modellens både ytre og indre egenskaper slik vi kjenner ham fra omtaler og beskrivelser, og ikke minst fra hans egne memoarer. Han er tydelig blitt avbrutt i studiene ved arbeidsbordet og ser vennlig og liksom avventende mot tilskueren (det vil si oss). Bøkene foran ham bærer tydelige tegn på at de er studert nøye, de er velbrukte med eselører og slitte rygger og gir inntrykk av en nysgjerrig, ivrig intellektuell. En hastig opprevet konvolutt antyder også Dietrichsons ivrige, kanskje litt utålmodige, gemytt.

## Noter

<sup>1</sup> Nils Wollin, *Från ritskola till konstfackskola*. Stockholm 1951, s. 169.

<sup>2</sup> Lorentz Dietrichson, *Svundne Tider* Bd. I–IV. Kristiania 1896–1917.

<sup>3</sup> Erik Werenskiold, «Impressionistene», *Nyt Tidsskrift* no. 3 1882. Opptrykt i *Kunst, Kamp, Kultur*. Kristiania 1917, s. 63–67.

<sup>4</sup> Samme sted s. 65.

<sup>5</sup> I sine memoarer kaller han tiden riktignok for de muntre kampår. Men særlig munter var vel ikke kampen for noen av partene.

# «Ubøjelige Vogtere»

## Asta Nørregaards portretter av Carl Paul Caspari og Gisle Johnson, 1885

---

Anne Wichstrøm



I mer end en Menneskealder var Johnson og Caspari den teologiske Videnskabeligheds Bærere ved det norske Universitet og samtidig den 'rene Læres' og den konfessionelle Rettoenheds strenge, ubøjelige Vogtere.'

**M**ed disse ordene karakteriserer *Salmonsens Konversationslexikon* Det Kongelige Frederiks Universitets mest kjente teologiprofessorer på 1800-tallet, Carl Paul Caspari (1814–1892) og Gisle Christian Johnson (1822–1894).

Johnson og Caspari var to eldre herrer, som hadde lagt striden bak seg, da Asta Nørregaard fikk i oppdrag å portrettere dem i 1884. De to professorene kunne utvilsomt fortjene en plass på veggen etter et langt liv i universitetets tjeneste. Deres forsknings- og undervisningsarbeid hadde i uvanlig grad hatt ringvirkninger utenfor universitetets vegger og langt ut over deres egen levetid. I 1850-årenes bitre kirkestrid mellom grundtvigianere og pietister var Johnson det mørke menneskesynets talsmann, Caspari den tilbaketrukne forskeren.

I Asta Nørregaards atelier har begge professorene tatt plass i en høyrygget stoppet armstol med grønt trekk og utskåret treverk. Begge er korrekt kledd i sorte bukser og lang frakk (redingot). De sitter begge litt på skrå, men vender ansiktet, kraftig belyst fra venstre, mot betrakteren. Veggen bak dem er dekket av en portiere. Caspari bøyer seg litt fram og hviler albuen på en tykk foliant på bordet ved siden av seg. Boken ser ut til å være oppslått ved en kapitteloverskrift der man kan lese bokstavene ONOLOGI som del av et lengre ord. Casparis ansikt er rundt og blekt

Asta Nørregaard, *Professor Carl Paul Caspari*, 1885



Ukjent fotograf, *Carl Paul Caspari*. Tilhører Nasjonalbiblioteket

med et blidt uttrykk, håret tynt og grått, øynene trette. Johnson, yngre enn sin kollega, sitter strak i ryggen. Grått tilbakestrøket hår, halvlangt skjegg. Et myndig blick er vendt mot betrakteren. Den skjeggete haken hviler tenksomt på venstre hånd. Kunstneren har gjort litt ekstra stas på Johnson ved å henge et rikt mønstret teppe over stolryggen hans.

Portrettene er malt etter et tradisjonelt ikonografisk skjema der individuell likhet, personkarakteristikk og representativitet var viktige elementer. Portrettets formål var i sin alminnelighet å gi et tidløst og ærbødig bilde og å fungere som påminnelse etter den portrettertes død. De to professorene som hadde et felles prosjekt i livet, holder sammen som minne også i ettertiden der de henger som panderter i Gamle rettsal (tidligere Møtesalen) i Domus Academica.



Ukjent fotograf, *Carl Paul Caspari*. Tilhører Nasjonalbiblioteket

Samarbeidet mellom de to teologene begynte som en uvanlig rekrutterings-sak. Den unge stipendiaten Gisle Johnson oppsøkte orientalistene og gammeltestamentforskeren Carl Paul Caspari i Leipzig i 1840-årene og overtalte ham til å søke en ledig stilling ved Det teologiske fakultet. Caspari tilhørte en tysk-jødisk opplysningsbevegelse, men lot seg døpe i 1838. Gisle Johnson hadde en plan med Caspari, han skulle spille en viktig rolle i det som var Johnsons store prosjekt, nemlig på teologisk grunn å bekjempe den grundtvigianske vekkelingsbevegelsen og dens glade og optimistiske tro. Casparis særskilte

oppgave var å motbevise Grundtvigs «mageløse Opdagelse», nemlig at dåpens trosbekjennelse er mer autentisk enn evangelienes ord, et stridstema som sto sentralt i kirkestriden mellom pietister og grundtvigianere i 1850- og 60-årene.<sup>2</sup>

Gisle Johnson var en kompromissløs leder for den pietistiske vekkelsen, en mørk skeptiker til det naturlige menneskeliv og en verdslig kultur. For å nå fram til folket med sine tanker om synd, bot og nåde steg han ned fra elfenbenstårnet og opptrådte som vek-kelsespredikant, noe som var uhørt for en professor. Dette førte til en allianse mellom prester og legpredikanter og i sin tur til opprettelsen av Lutherstiftelsen og Indremisjonsselskapet.

Gisle Johnson hadde et lite forfatterskap, hans viktigste bidrag som teolog var en lære om troens vesen som basis for utviklingen av dogmatikk og etikk, det såkalte «johnsonske system». Som universitetslærer hadde han sterk påvirkningskraft, generasjoner av prester brakte med seg det pietistiske fromhetsidealet ut i menighetene. Det var Caspari som var forskeren av de to, i årenes løp la han ned et omfattende forskningsarbeid om trosbekjennelsen historie, språkhistorie og i senere år særlig om kirkehistoriske emner. Om vi skal gjette, kan ordfragmentet ONOLOGI på maleriet gjerne være del av «chronologie» eller «phonologie», begge begreper innen Casparis forskningsområder.<sup>3</sup>

\*\*\*

Det var et ærefullt oppdrag den 31 år gamle Asta Nørregaard (1853–1933) fikk i 1884. Hun hadde nylig etablert seg i Kristiania etter mange års studier og selvstendig arbeid i München og Paris, og hun var allerede blitt lagt positivt merke til av et kunstinteressert publikum på utstillinger i hjembyen Kristiania. Nørregaard arbeidet med et bredt repertoar av kunstneriske genre, og hun hadde høye ambisjoner. Det viste seg i 1881 da hun stilte ut et stort maleri med bibelsk motiv, *L'attente de Christ*, på salongutstillingen i Paris. Samme år fikk hun i oppdrag å male altertavlen til den nye Gjøvik kirke, det var første gang en kvinne fikk en slik bestilling.<sup>4</sup>

Det er grunn til å tro at det prestisjefylte altertavleoppdraget ble et springbrett for bestillinger i kirkelige kretser. Nørregaard hadde

allerede vist seg som en dyktig portrettmaler, og det var portrettmaleriet som skulle forbli hennes spesialitet livet igjennom. I 1883 hadde hun malt portrettet av Johnson-tilhengeren Sven Brun, sogneprest i Trefoldighetskirken i Kristiania, og i 1884 biskop Halvor Folkestad i Hamar. På denne bakgrunnen må Asta Nørregaard ha vært et ganske opplagt kunstnervalg da en privat gruppe av borgere tok initiativ til en subskripsjon for å få de to professorene portrettert, og deretter forærte bildene til Universitetet.<sup>5</sup>

Hva hadde så Asta Nørregaard å bidra med som portrettmaler? I Paris-årene (1879–1884) hadde hun vist at hun behersket mange uttrykk, også friluftsmaleri og impresjonisme, men det var den akademisk-realistiske kunstretningen hun var best skolert i. Hun hadde som mange andre nordiske kunstnere vært elev av tidens mest ettertraktete portrettkunstner, Léon Bonnat. Hans kunst var Nørregaards ideal, slik vi kan se det i portrettene av Johnson og Caspari. Formalitet og alvor, nøyaktig tegning og behersket fargebruk underordnet helheten, med individuell likhet som et hovedmål. En akademisk kunst altså, men så strengt realistisk at vi lett vil kalle den for fotorealitisk.

Fotografiet ble tidlig tatt i bruk som verktøy av kunstnerne. Mange brukte det som direkte forlegg, andre til forstudier, andre igjen til en utforskning av bildemediet.<sup>6</sup> Men viktigst var nok fotografiet som *aide mémoire*, en påminnelse om motivet, og det sier seg selv at portrettkunstnerne hadde spesiell nytte av å ha et fotografi av modellen å støtte seg til. Leon Bonnat anbefalte metoden til sine elever i Paris. Til tross for utbredt praksis heftet det likevel noe negativt ved dette, og mange kunstteoretikere og -kritikere inntok en kritisk holdning. Derfor var kunstnerne ganske diskrete om sin holdning til bruk av fotografi, og det er ikke alltid lett å finne fram til konkrete fotografier som er brukt som hjelpemiddel. Mange kvittet seg nok med fotografiene for å skjule sine spor.

I tilfellet Johnson og Caspari er vi heldig stilt. Det finnes flere portrettfotografier av de to professorene. Caspari er på ett bilde – et visittkortfotografi – framstilt sittende med albuen på et bord



Asta Nørregaard, *Professor Gisle Johnson*, 1885

der det er stilt opp en rad med bøker. På dette bildet er Caspari en middelaldrende mann; på et annet visittkort-fotografi er alder, uttrykk og hår mer likt Nørregaards portrett. Disse to fotografiene har likevel ikke mer enn en generell likhet med det malte portrettet.<sup>7</sup> Mye mer slående er likheten mellom det malte Gisle Johnson-portrettet og et fotografi som er mye brukt som illustrasjon i litteraturen om Johnson.<sup>8</sup> Ansiktets dreining, håret med lokken i pannen, hånden i skjegget er så likt at det er nærliggende å tro at dette kan være et bilde Nørregaard selv har brukt i sakens anledning. Hun har riktignok gjort trekkene litt yngre og mer markerte, glattet ut håret og lagt hånden under haken mer elegant til rette.

Asta Nørregaard så det som sin oppgave å gjengi naturen

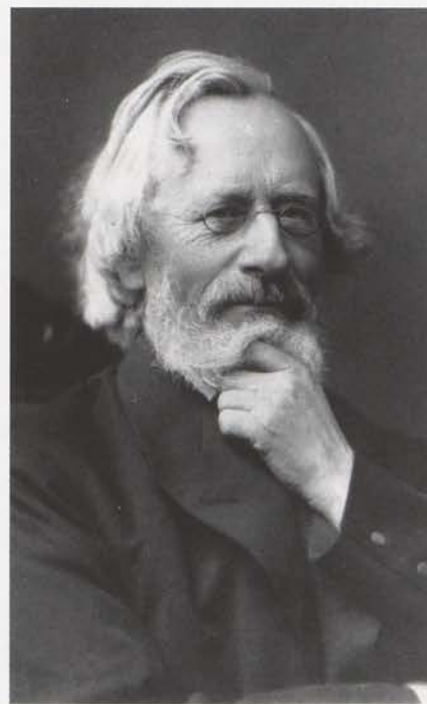
så sant som mulig i sine portretter.

Hun var overbevist om «Naturstudiets absolute

Nødvendighed».<sup>9</sup>

Hun tegnet til og med figurene i naturlig størrelse, og hun understreker i sin egen portrettkatalog at de er malt etter levende modell.<sup>10</sup>

Dette forhindret ikke at hun forskjønnnet modellene sine litt, rettet opp ansikts-trekkene, glattet huden og la håret pent på plass. At hun tok fotografiet til



Ukjent fotograf, *Gisle Johnson*.  
Universitetshistorisk fotobase

hjelp holdt hun for seg selv. Som betraktere av portrettene av Gisle Johnson og Carl Paul Caspari er vi likevel aldri i tvil om at det er *malerier* vi står overfor. Et variert strøk, den maleriske behandlingen av lys og skygge, figurenes skulpturale kvalitet, stoffligheten og fargen, som slippes løs i teppet over Johnsons stol. Alle elementer bidrar til å gi en livaktig karakteristikk av to skikkelser og menneskelige fysiognomier, som Asta Nørregaard hadde studert nøye og gjengitt ved hjelp av et rikt fond av kunstneriske ressurser. Samtidig oppfyller bildene sin intensjon, portrettene av Johnson og Caspari ble de høytidelige bildene de åpenbart var ment å være, til minne og aktelse.

De to bildene var de viktigste portrettoppdragene Asta Nørregaard hadde hatt så langt i sin karriere. Før portrettene ble hengt på plass på universitetet, sendte kunstneren dem sammen med flere andre nye portretter til en stor internasjonal utstilling i Antwerpen i mai 1885, et viktig skritt på karrierestigen. Professorportrettene bidro til å gi henne et godt renommé og markerer begynnelsen på en lang karriere som portrettmaler, riktignok sjeldnere med kirkens menn som modeller enn overklassens kvinner og menn og deres barn.

## Noter

- <sup>1</sup> «[...] ikke minst mot Grundtvigianismens Paavirkninger paa de Studerende eller sekteriske Angreb paa Statskirkelivets Bygning.» *Salmonsens Konversationsleksikon*. København 1922 (stikkord Johnson, Gisle. Forkortete ord skrevet helt ut i sitatet).
- <sup>2</sup> Opplysningene om de to professorene er hentet fra *Norsk biografisk leksikon* (Oslo, Kunnskapsforlaget, 1999–2005): Oskar Skarsaune om C.P. Caspari, Bernt T. Oftestad om Gisle Johnson, og fra Bernt T. Oftestad, Tarald Rasmussen og Jan Schumacher, *Norsk kirkehistorie* (Oslo, Universitetsforlaget 1991).
- <sup>3</sup> Takk til Oskar Skarsaune ved Menighetsfakultet for opplysningene.
- <sup>4</sup> Om Asta Nørregaard se *Norsk kunstnerleksikon* (Oslo, Universitetsforlaget, 1986 [Anne Wichstrøm] d.s. «Asta Nørregaard: Aspects of professionalism», *Woman's art journal* 2003; vol. 23).
- <sup>5</sup> Willoch, Sigurd, upublisert *Katalog over Universitetets portrettsamling, 1941–1942*. Siden dette var en privat subskripsjon, er det ikke bevart kilder i UiOs arkiver som kan kaste lys over hvem som sto bak oppdraget.
- <sup>6</sup> Se Larsen, Peter og Sigrid Lien, *Norsk fotohistorie, fra daguerrotypi til digitalisering* (Oslo, Samlaget, 2007).
- <sup>7</sup> Et bord med bøker var ofte brukt som rekvisitt i fotografens atelier.
- <sup>8</sup> Det har ikke lyktes å finne fram til det originale fotografiet, men det finnes avfotografert i flere billedsamlinger.
- <sup>9</sup> Asta Nørregaards forord i retrospektiv utstilling, Blomqvist 1925.
- <sup>10</sup> Asta Nørregaard, *Portræter*, Kristiania 1911.

# Norges første professor i pedagogikk, Otto Andreas Anderssen

---

Marit Werenskiold





Erik Werenskiold, *Professor Otto Andreas Anderssen*, 1901

**D**en allsidige skolemannen Otto Andreas Anderssen (1851–1922) ble i 1909 utnevnt til Norges første professor i pedagogikk, som bestyrer av Det pædagogiske Sæminar i Kristiania. Denne utdannelseinstitusjonen for lærere i den høyere skole var opprettet to år før og ble i 1919 knyttet til universitetet, som del av Det historisk-filosofiske fakultet. Opprettelsen av seminaret var en frukt av Otto Anderssens mangeårige innsats, og han ledet seminaret fra 1907 til 1922.

Erik Werenskiolds (1855–1938) portrett av Otto Anderssen ble malt på bestilling sommeren og høsten 1901 og vist på Statens utstilling samme år (andre opphengning). Trolig var det en gave i anledning utnevnelsen til ridder av St. Olavs orden og 50-årsdagen 28. desember 1901. På dette tidspunkt var Anderssen en kjent person både som pedagog og som debattant i dagspressen, sanger, forfatter, foreleser, forlagsmann, forsvarsvenn og bestyrer av den private Otto Anderssens Skole i Kristiania. Den omfattet både forskole, midtelskole, latin- og realgymnasium. Otto Anderssen var også medeier og medlem av direksjonen i Det norske Aktieforglag fra 1897 til 1907, da forlaget gikk inn i Aschehoug & Co. Samme år overdro han sin skole til cand.theol. Sigurd Halling, som videreførte den under eget navn.

Otto Andreas Anderssen var født i Fredrikstad 1851 i relativt beskjedne kår. Fra 1861 til han ble student i 1869 gikk Otto på Fredrikshalds lærde og Realskole, der Erik Werenskiolds onkel Hans Blom var rektor og flere av hans brødre elever. Allerede som student virket Anderssen som lærer, dels som huslærer hos kammerherre Løvenskiold på Fossum ved Skien, dels som vikar for rektor Blom i Halden og dels ved Aars og Voss' latin- og realskole i Kristiania, der den tre år yngre Erik Werenskiold var elev 1869–1872. Høsten 1876 tok Otto Anderssen «sproglig-historisk Lærerexamen» ved Universitetet i Kristiania, og året etter giftet han seg med sosietetspiken Alette Petronelle Wiel, datter av konsul og sjef for Saugbrugsforeningen i Halden Andreas Melchior Wiel. Dermed rykket han opp i overklassen, både sosialt og økonomisk. I 1880 kunne han åpne sin egen private gutteskole, som snart fikk ry for å være meget god.

Erik Werenskiold kan altså ha kjent til Otto Anderssen helt fra guttedagene, men han var ikke særlig entusiastisk for oppdraget med å male ham. Dette gjorde han kun for å tjene penger, ikke ut fra eget valg. I et fortrolig brev til maleren, vennen og mesenen Bernt Grønvold i Berlin skrev han 22. oktober 1901:

Jeg skal nu ind og lægge 'sidste hånd' på Otto Anderssens hånd, på portrættet af ham, som jeg malte isommer. Det blir vel til at jeg udstiller det nu, men videre morsomt er det ikke; han er for kjedelig; men belysningen er jo interessant; det var jo den som gjorde, at jeg kunde male ham.

Årsaken til Erik Werenskiolds gjespende holdning til Otto Anderssen kan være at Anderssen var en nær personlig venn av den konservative og unionsvennlige professor i kunsthistorie Lorentz Dietrichson (1834–1917), Werenskiolds erkefiende siden 1880-årene. I 1901 var den 46-årige Werenskiold en berømt og veletablert kunstner, bosatt i sin nybygde villa på Lysaker som nærmeste nabo til vennen Fridtjof Nansens lille slott «Polhøiden», fullført i 1901. Werenskiolds ry var basert på innsatsen som illustratør av J.M. Stenersens praktutgave av Snorres *Kongesagaer* 1896–1899 og en rekke glimrende portretter fra 1890-årene, av blant andre Kitty Kielland, Edvard Grieg, Erika Nissen, Henrik Ibsen og Fridtjof Nansen. Hans illustrasjoner til Asbjørnsen og Moes norske folkeeventyr 1879–1887 var for lengst blitt allmannseie, det samme gjaldt hovedverket *Bondebegravelsen* (1885) i Nasjonalgalleriet. Werenskiold var ridder av St. Olav og den franske Æreslegionen og hadde nylig høstet stor anerkjennelse i Russland. I 1901 deltok han på utstillinger i Berlin, München og Dresden og ble omtalt i en rekke tyske publikasjoner.

Werenskiolds portrett av den 50-årige skolebestyrer Otto Andreas Anderssen foreviger den vordende professor som elegant selskapsmann i diplomatfrakk, med høy snipp, sløyfe og rosetten som diskret

Gamle rettssal i Domus Academica

angir St. Olavs orden i knappullet på jakkeslaget. Med høyre hånd i siden og den velpleide venstre hvilende på en stolrygg står han med kontraposto-schwung i hoften i et høyborgerlig interiør, trolig hans eget hjem i Kristiania. Figuren tegner seg i sort, hvitt og grått mot en dyprød vegg parallell med billedplanet, prydet med sorte ornamenter. I høyre billedkant sees en peiskamin med en gresk skulptur på hyllen. Lyset faller inn fra venstre og gir skikkelsen liv. Stolens og figurens lette vridning mot høyre bidrar til å skape romvirkning og en spenningsfylt komposisjon. Portrettlikheten er også god. Alt i alt er maleriet et kunstnerisk meget vellykket og profesjonelt gjennomført

portrett, til tross for Werenskiolds manglende entusiasme for modellen. Den pompøse akantusprydete rammen, som trolig avspeiler stilen i Anderssens hjem, er fjern fra Werenskiolds egen smak. Selv benyttet han helst en enkel forgylt trelist med konveks profil.

Professor Francis Bull (1887–1974), som kjente både maler og modell, bemerker noe syrlig at vår første professor i pedagogikk «er ypperlig portrettert av *Erik Werenskiold*, som ikke har vært blind for at Otto Anderssen i sin fremtreden kunne ha et visst preg av selvbehagelighet».



# Et venneportrett – Gerhard von der Lippe Gran, professor i europeisk litteratur ved Universitetet i Oslo 1899–1919

---

Ingeborg Glambeek



Christian Krohg, *À mon ami G. Gran*, 1884

**G**erhard von der Lippe Gran (1856–1925) var født og oppvokst i Bergen og hadde, som formulert av Sigurd Aarnes i *Norsk biografisk leksikon*, «hele livet preg av den urbanitet, åndslivlighet og veltalenhet som tradisjonelt er blitt tillagt den gamle hansabys borgere».

I 1899 ble han utnevnt til professor ved Universitetet i Oslo etter Cathrinus Bang i sterk konkurranse med andre søkere. Det var «en knepen seier» skriver Francis Bull,<sup>1</sup> fordi Grans litteraturhistoriske produksjon nok av mange ble oppfattet som «i snaueste laget». Men bedømmelseskomiteen gikk likevel inn for ham, i håp om at «hr. Gran efterhaanden vil kunne fylle de huller, som for tiden findes i hans viden».<sup>2</sup> Det skulle snart vise seg at avgjørelsen var riktig. I løpet av sin tyveårige professortid nådde Gerhard Gran å bli en av universitetets mest kjente personligheter, avholdt av studentene og allment beundret for sin varme menneskelighet og sitt gode humør og for sin klare og frasefrie stil både muntlig og skriftlig. Mange har hevdet at Gran nok var større som essayist og formidler enn som «egentlig forsker», men han oppdro studentene til «respekt for samvittighetsfullt studium», som formulert av en av hans studenter og senere etterfølger som professor i litteratur, Francis Bull.<sup>3</sup> I norsk kulturhistorie har Gran hatt en meget viktig rolle, ikke minst som initiativtaker til og redaktør av tidsskrifter som *Samtiden*, *Nordisk tidsskrift* og *Edda*. Harald Beyer skrev om sin tidligere lærer at han med sitt store populærvitenskapelige forfatterskap og pedagogiske begavelse «oppnådde å gjøre litteraturgranskningen populær i vårt land».<sup>4</sup>

I sin ungdom vanket Gran i den såkalte bohémkretsen i Kristiania, hvor han ble kjent med mange av dens ledere, blant andre Christian Krohg, som på denne tiden vakte mye oppmerksomhet og motstand på grunn av sin oppfatning om at kunst måtte sette sosiale problemer under debatt. Mest kjent er den såkalte Albertine-striden. Krohg hadde i begynnelsen av 1880-årene et lengre opphold i Paris og var sterkt inspirert av den politiske og kunstneriske debatten som foregikk der. I forhold til hans tidligere arbeider ses nå tydeligere påvirkning fra naturalismen, både i motivvalg og i malemåte.

Folkelivsskildringer og portretter fra sommeroppholdene på Skagen i begynnelsen av 1880-årene viser økende dristighet i både komposisjon, penselføring og fargebruk. Fra denne tiden, nærmere bestemt 1884–1885, stammer Krohgs portrett av Gerhard Gran som gjerne beskrives som et venneportrett. Bildet er også signert øverst til venstre: «Á mon ami G. Gran».

Modellen er fremstilt stående i trekvartfigur mot en ensfarvet, grågrønn bakgrunn, halvt en face vendt mot venstre med blikket mot tilskueren. Han er iført sort redingot og mørke benklær og har hendene i bukselommene. Jakken er åpen, og under den har han en høgt knappet blå vest som fremhever en stor, hvelvet mage. I Francis Bulls formulering er portrettet «koloristisk fornøydlig med den blå vesten som fremhever hans runde figur, og fylt av humør og sympati».<sup>5</sup> Det er ikke særlig vanskelig for oss i dag å være enig i Bulls karakteristikk fra 1965. Men da bildet første gang ble utstilt, i 1885, ble det i mer borgerlige kretser mottatt som provoserende i likhet med mange andre av Krohgs arbeider fra denne tiden. En anmelder i *Morgenbladet* skrev for eksempel om dette portrettet:

Det er kun det flyktige, momentane Indtryk, der meddeles os i en ganske ubearbejdet Form. Hverken i Anordning eller i Farvevalg er der derhos noget forsømt for at vise, hvor vidt Smagløsheden kan drives. Det mest iøinefaldende Parti er saaledes den omfangsrige blaa Vest, der stikker grelt af mod den sorte Frak og det rødlige Ansigt. Udførelsen er djerv, men flygtig affeieende alle Enkeltheder. En Tegnefeil her og der kommer det ikke an paa. Som Helhed kan ikke Billedet betragtes som andet end en til privat Nytt og Fornøielse udført Farvestudie.<sup>6</sup>

Rektors kontor i Domus Academica

## Noter

<sup>1</sup> Francis Bull, *Norske portretter. Videnskapsmenn*. Oslo 1965, s. 91.

<sup>2</sup> Sitert fra *Norsk biografisk leksikon*.

<sup>3</sup> Francis Bull, *Norske portretter. Videnskapsmenn*. Oslo 1965, s. 91.

<sup>4</sup> Sitert fra *Norsk biografisk leksikon*, Oslo 2001, bind 3, s. 338.

<sup>5</sup> Francis Bull, *Norske portretter. Videnskapsmenn*. Oslo 1965, s. 92.

<sup>6</sup> Sitert fra Pola Gauguin *Christian Krohg*. Oslo 1932, s. 117.

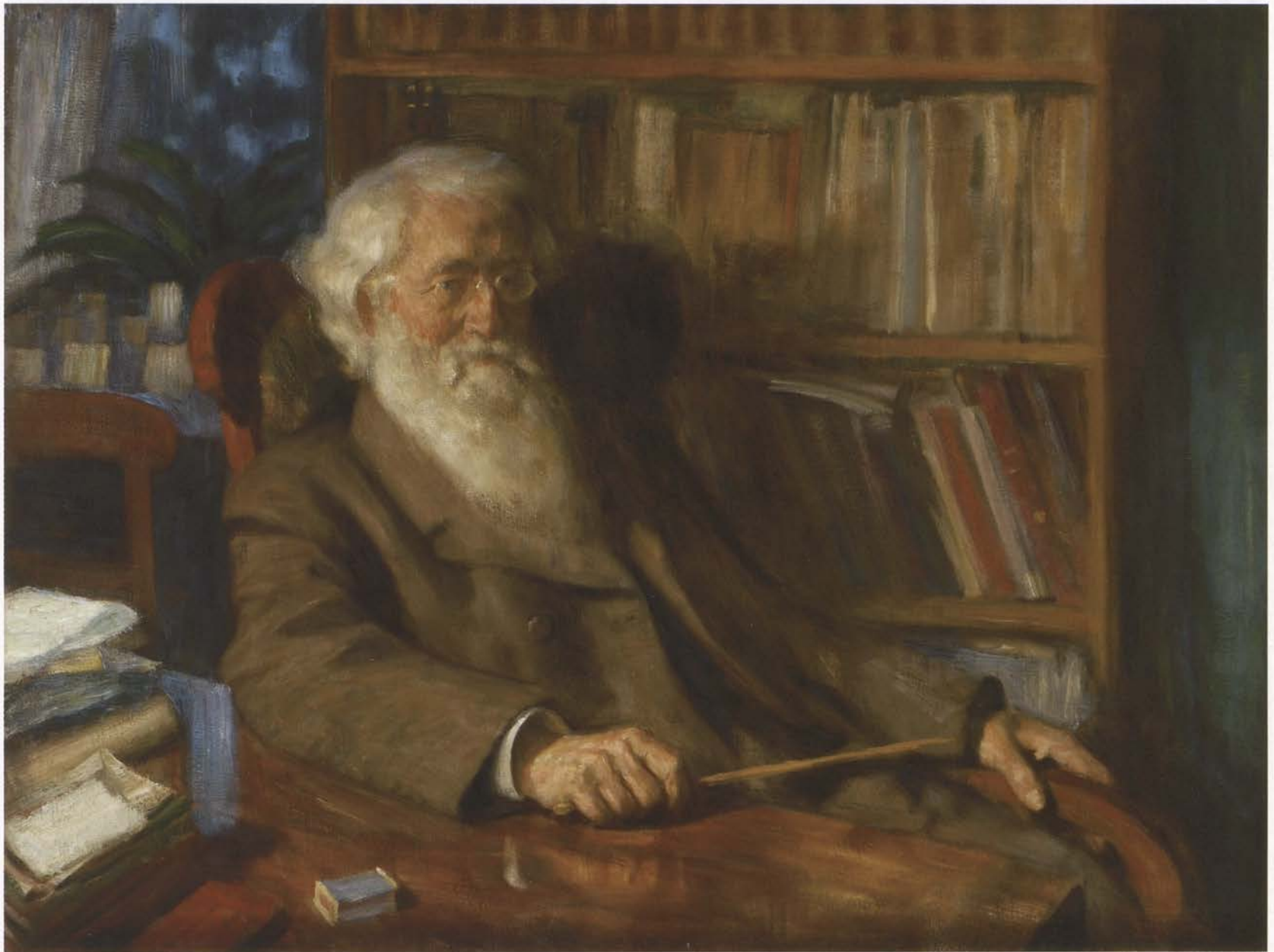


# Johan Ernst Welhaven Sars, historieprofessor og venstremann

---

Marit Werenskiold





Erik Werenskiold, *Professor Johan Ernst Welhaven Sars*, 1905

Portrettet av den berømte historieprofessoren og venstremannen Ernst Sars (1835–1917) er malt i anledning hans 70-årsdag 11. oktober 1905, da Sars ble hyllet fra alle sider som en nasjonalt samlende personlighet og som «sjefsideolegen» bak oppløsningen av unionen med Sverige. Med sitt hovedverk *Udsigt over den norske Historie*, som utkom i fire deler 1873–1891, hadde Sars lagt grunnen for venstresidens frigjøringskamp og nasjonale program. Etter 14 år som assistent i Riksarkivet, journalistisk virksomhet, historisk forfatterskap og forelesninger ved universitetet ble han 38 år gammel, i 1874, belønnet av Stortinget med et ekstraordinært professorat. Dette skjedde til stor forargelse for høyresiden, inklusive universitetets konservative professorer, som ikke ønsket en «vantro» tilhenger av darwinisme og positivisme som fast universitetslærer for norske studenter.

Ernst Sars' lettfattelige og kontroversielle hovedtese var at Norges undergang som selvstendig nasjon i middelalderen skyldtes at det eldgamle norske ættearistokratiet ble nedkjempet av det kristne arvekongedømmet og sank ned i bondestanden. Dette skapte imidlertid en sterk og selvbevisst allmue av odelsbønder og frie leilendinger, som ikke lot seg kue av fremmede herrer, og som i språk og kultur hadde overført arven fra den gamle storhetstiden til nåtidens selveiende odelsbønder. Det var bøndene med deres demokratiske tradisjoner som representerte det egentlige Norge, mens unionskongenes embetsmenn dannet en «fremmed» og unasjonal klasse. Den utviklingen som i utgangspunktet hadde vært en ulykke for nasjonen, dannet også forutsetningen for ny nasjonal selvstendighet på demokratisk grunnlag.

Kongsvinger-gutten Erik Werenskiold hadde allerede som gymnasiast og student i Kristiania 1869–1874 fått god kjennskap til Ernst Sars og hans ideer gjennom familiens gode venn og slektning, juristen Werner Nielsen Werenskjold [sic] (1831–1908), som i 1860-årene hadde vært et fremtredende medlem av «Døleringen», kretsen av fjellvandrere og politiske radikalere omkring dikteren Aasmund Olavsson Vinje og Ernst Sars. Kontakten med Sars ble tettere da Erik Werenskiold sommeren 1878 som 23-årig student ved

kunstakademiet i München fikk i oppdrag av eventyrsamleren Peter Christen Asbjørnsen å tegne til Asbjørnsens første illustrerte utgave av norske folkeeventyr. Forstmester Asbjørnsen og professor Sars var gode venner. Fra München 24. oktober 1878 skriver den unge kunstner til Asbjørnsen at reisen dit fra Kristiania etter studieoppholdet i Vågå hadde vært «overmåde behagelig; til Kjøbenhavn hadde jeg følge med professor Ernst Sars, [...] og endnu et par kjendinger». Med sine kvikke eventyrtegninger av og for norske bønder var Erik Werenskiold allerede med i Ernst Sars' falanks.

Den tyve år eldre Sars var født på øya Kinn i Sunnfjord som sønn av presten og havforskeren Michael Sars og hustruen Maren, søster av dikteren Johan Sebastian Welhaven. Ernst vokste opp i Manger og i Bergen, der han gikk på katedralskolen. Da faren i 1854 ble utnevnt til ekstraordinær professor i zoologi ved universitetet i Kristiania, flyttet han med sin tallrike familie fra Manger til Kristiania, der deres hjem ble hovedstadens viktigste samlingssted for den radikale intelligentsia, med Ernst som det spirituelle og sarkastiske midtpunkt. Blant de åtte søsken som hadde levd opp etter morens tyve barnefødsler, var zoologiprofessoren Georg Ossian Sars samt sangerinnene Mally Lammers og Eva Nansen (1858–1907), Eva var 23 år yngre enn Ernst. Da Eva Sars i 1889 giftet seg med Fridtjof Nansen, ble Ernst Sars den vidgjette polarhelten og forskerens svoger og inspirator. Kort etter knyttet Nansen et livslangt vennskap med Erik Werenskiold. Årene 1904–1907 arbeidet Werenskiold med folkevise-motivet *Liti Kjersti* i Fridtjof og Eva Nansens spisestue på Polhøgda og hadde nær kontakt med Sars.

Werenskiolds portrett av den 70-årige Johan Ernst Welhaven Sars ble i første omgang malt høsten 1905, men på grunn av problemer med belysning og grundering så kunstneren seg nødt til å gjenta det på et annet lerret. Scenen er en aftenstemning i de ugifte brødrene Ernst og Georg Ossian Sars' felles arbeidsrom og dagligstue i villaen Fagerheim på Bestum, dit de hadde flyttet sammen med søsteren Mally og svogeren Thorvald Lammers etter gamle fru Maren Sars' død i 1898. De to professorene følte seg helt hjelpeløse uten morens omsorg og hadde bedt søsteren overta både gasjene deres og stellet.

Mally Lammers holdt i hevd morens tradisjon med å holde søndagsmottagelser for «sarsekretsen», der Ernst kunne briljere. «Han var en ypperlig kåsør som elsket å tale,» skriver Halvdan Koht, «han ble selv elektrisert av samtalen, og han tente gnister hos tilhørerne. Her kunde også planer for dagens politikk bli lagt».

Som en nasjonal patriark eller «tomtegubbe» sitter Ernst Sars med sitt vakre hvite hår og lange skjegg i en høyrygget gyngestol bak skrivebordet, tilbakelent i uflidd frakk med høyre arm på bordet, mens den venstre hviler på armlenet. Høyre hånd knytter seg om en papirkniv eller pekestokk, et nødvendig ledd i komposisjonen. Blikket bak brillene synes å skue de lange linjer i historien. Stolen er kilt inn på skrå foran en stappfull bokhylle, mens brev og dokumenter under arbeid ligger i en uryddig stabel på bordet. I bakgrunnen sees et glimt av en hyggelig, borgerlig dagligstue med fotografier, potteplanter og hvite gardiner foran et kveldsblått vindu. Romvirkningen er sammentrengt og perspektivet noe merkelig. Varme jordfarger dominerer, med lysinnfall fra venstre, som fra peisild eller en kraftig lampe.

Og det er nettopp lampen som skaper problemer. 4. mars 1906 skriver Werenskiold til vennen Bernt Grønvold:

Sars har været vanskelig; dels sidder han slet, dels har jeg valgt at male ved ildslys, og det gikk så at jeg måtte male hele bildet om igjen, skaffe ny lampe, og om et par dage vil det vise sig om det nu går bedre eller ei. [...] Ja jeg ved det er min ulykke altid at prøve noget andet, nye belysninger o.s.v., og ved portrætter blir vanskelighederne for store for mig, men det lokker mig altid, og når jeg har været fornuftig en stund får jeg tilbagefald.

Portrettet ble vist på Blomqvists sommerutstilling 1906. En variant i dagslys og halvt format har tilhørt Eva Nansen og Oslo Venstrelag. Flere tegnede studier er også bevart.

Maleriet falt ikke helt i smak hos kunsthistorikeren Carl W. Schnitler (1879–1926), som i 1915 skrev et ellers sterkt rosende essay om Werenskiolds portrettkunst. Schnitler er opptatt av et stilmessig omslag hos kunstneren fra 1906–1907. Om Sars-portrettet skriver han:

[Man sporer] avgjort en mer malerisk, mindre tegnende stil end før baade i formbehandlingen og i den rolle interiøret spiller i billedet. [...] Stillingen, blikket, de lekende haandbevægelser med papirkniven karakteriserer fortrinlig, men malerisk er bildet neppe helt vellykket. De sterke blå og røde kulører i bokpermene er ikke fri for at staa urolig og haardt. Man skjønner, det er nye verdier, der eksperimenteres med.

Werenskiolds nye ledestjerne ble den franske kunstneren Paul Cézanne, som han i 1909 kalte den største nord for Alpene siden Rembrandt.

Ernst Sars' elev Francis Bull beskriver i sine erindringer Sars som «en av de få professorer studentene nesten aldri fikk kontakt med. Han virket kjølig og fjern, og tross sine demokratiske prinsipper var han av lynne ufolkelig». Etter forelesningene, som han ga færrest mulig av, trippet Sars alltid skyndsomt av sted. «Men om han sto oss fjernt, beundret vi ham likevel på avstand, for hans skrifers skyld, hans åndfulle vidd, – og hans ytre.» Bull sammenfatter sin karakteristikk med ordene: «Menneskelig talt et barn, som politisk og historisk tenker en vismann, det var Ernst Sars.»

# Universitetets første rektor, professor i geologi og mineralogi Waldemar Christopher Brøgger

---

Ingeborg Glamбек

Christian Krohg, *Professor Waldemar Christopher Brøgger*, 1924



Universitetets første rektor, professor i geologi og mineralogi Waldemar Christopher Brøgger

**W**aldemar Christopher Brøgger (1851–1940) var i mange tiår en sentral skikkelse i Norges politiske og kulturelle liv. Ikke bare var han høgt respektert som vitenskapsmann både i Norge og i utlandet, han spilte også en hovedrolle som institusjonsbygger og forskningsadministrator. Med universitetsloven av 1905 ble rektorvervet innført, og i 1906 ble Brøgger, da 55 år gammel og professor i geologi ved Universitetet i Kristiania siden 1890,<sup>1</sup> valgt til universitetets første rektor. Han tiltrådte året etter og hadde vervet i fire år, til 1911. I denne perioden sto universitetet foran store utbyggingsoppgaver, hvor Brøgger var en sentral pådriver. Han bidro sterkt til byggingen av de naturhistoriske museer på Tøyen og tok initiativet til at universitetsbiblioteket ble lagt ved Drammensveien og ikke på Tullinløkka, som opprinnelig planlagt. I sin rektortid var han også formann i byggekomiteen for den nye Aulaen, tilbygget til den midterste av Groschs universitetsbygninger ved Karl Johan som var planlagt ferdig til universitetets hundreårsjubileum i 1911. Brøgger var også primus motor for opprettelsen av Fridtjof Nansens Fond til Videnskabens Fremme (nå Nansenfondet) og var i mange år vekslende preses og visepreses i Vitenskapsakademiet. Han har også æren for at akademiet fikk overta statsråd Astrups prektige hus på Drammensveien. Han skaffet seg også mange motstandere med sine mange initiativ, sterke engasjement og vilje og evne til å få gjennomført sine planer. Ikke minst gjaldt dette i forbindelse med Aulabyggingen.

Til tross for mange viktige og krevende offentlige verv opprettholdt Brøgger hele livet sin vitenskapelige virksomhet og høstet stor internasjonal anerkjennelse innenfor geologi og mineralogi. Det er takket være hans forskning at «Oslo-feltet» er blitt et av geologiens klassiske studieområder. Han mottok mange ærespriser for sine vitenskapelige arbeider og var æresdoktor ved en rekke utenlandske universitet. I 1917 søkte han, og fikk, avskjed fra stillingen som professor for helt å kunne vie seg til sin forskning og arbeidet med organiseringen av norsk vitenskap.

Portrettet av Brøgger er malt av Christian Krohg høsten 1924. Krohg var en meget energisk portrettkunstner. Dette er ett av de

siste portretter han malte, og er en replikk av tilsvarende portrett til Vitenskapsakademiet malt noe tidligere samme året. Brøgger er sett i trekvartfigur rett forfra. Han er trukket litt til venstre for bildets midtakse og sitter med høyre ben over venstre kne i en armstol med høyre arm på stolarmen og venstre arm hvilende på et bord, kanskje et spinnett. Dette står litt på skrå og skaper en diagonalvirkning i komposisjonen. Den portretterte ser rett på tilskueren med skarpt, undersøkende blick. Hår, bart og hakeskjegg er gråhvitt. Lyset kommer inn fra høyre og gjør at bildets venstre side ligger noe i skygge. Brøgger er iført grå dress med dobbeltknappet jakke, hvor bare den øverste knappen er lukket. Han har hvit snipp og hvitt lommeørkle i brystlommen. I høyre hånd holder Brøgger en liten lupe, noe som forsterker inntrykket av en viss utålmodighet med passiv modellsitting. Han sitter liksom på spranget til å fare opp og undersøke et eller annet. Kunstneren har i dette portrettet på utmerket måte fått frem at den 76-årige Brøgger har beholdt sitt dynamiske, litt brå og rastløse gemytt. Bildet er i breddeformat for liksom å få mer plass til den aktive, utadvendte, bredt favnende modellen. Krohg har fremstilt Brøgger med stor personlighetsinnsikt og atskillig sympati og forståelse. Dette til tross for at de, Brøgger og Krohg, hadde vært sterke antagonister i forbindelse med Aula-utbyggingen. Krohg hadde i den forbindelse kalt Brøgger for «Tempelskjænder». Dette motsetningsforholdet synes nå, 15-16 år senere, å ha mildnet betraktelig.

## Noter

<sup>1</sup> I tiden 1881–1890 var Brøgger professor i geologi og mineralogi ved Stockholms Högskola.



# Utsmykningen av Universitetets aula og Aulaskissene

---

Patricia G. Berman





Universitetets aula med Edvard Munchs malerier. Motivene er fra venstre: *Kjemien*, *Historien*, *Nye stråler*, *Kvinner som vender seg mot solen*, *Våkne menn i lysflommen*, *Solen*, *Genier i lysflommen*, *Menn som vender seg mot solen*, *Høstende kvinner*, *Alma Mater*, *Kilden*, alle 1909–1916

**E**dvard Munchs elleve monumentale veggmalerier i Universitetets aula utgjør den viktigste delen av universitetets kunstsamling, og de er av stor betydning for institusjonens samlervirksomhet. De mange offentlige kontroversene mellom 1909, da en utsmykningskonkurranse ble utlyst for første gang, og 1916, da maleriene ble montert, viser tydelig oppdragets betydning. Oppdraget var det største i det unge Norges historie og var følgelig ladet med store forventninger fra samfunnets og institusjonens side.

Den nye aulaen ble bygget som et varig monument over universitetets hundreårsjubileum i 1911. Den forenklede klassiske hallen, tegnet av arkitektene Holger Sinding-Larsen (1869–1938) og Harald Bødtker (1855–1925) i 1908–1909, ble reist som tilbygg på baksiden av Domus Media, midtpunktet i universitetets aktede anlegg fra 1840-tallet. Dekorative veggmalerier var en vesentlig del av planen. Universitetet foreslo først å invitere en mindre gruppe kunstnere til en lukket utsmykningskonkurranse, og Munch var



Emanuel Vigelands plan for utsmykning av Aulaen, 1909

ikke blant disse. Imidlertid ble konkurransen utvidet etter protester fra kunstmiljøet, ført an av Christian Krohg.<sup>1</sup> Til slutt ble Edvard Munch (1863–1944), Gerhard Munthe (1849–1929), Eilif Peterssen (1852–1928) og Emanuel Vigeland (1875–1948) valgt ut til å sende inn konkurranseutkast til juryen.<sup>2</sup> Da utsmykningskonkurransen ble

utlyst for første gang i 1909, var de eneste vilkårene at forslagene skulle være 1/5 av den endelige størrelsen, og at «utsmykningen maa ha en avgjort dekorativ karakter og maa ikke staa i strid med salens arkitektur».<sup>3</sup>



Emanuel Vigeland, *Vitenskabens kamp mot uvidenheden*, 1910  
Gjengitt med tillatelse fra Emanuel Vigeland museum





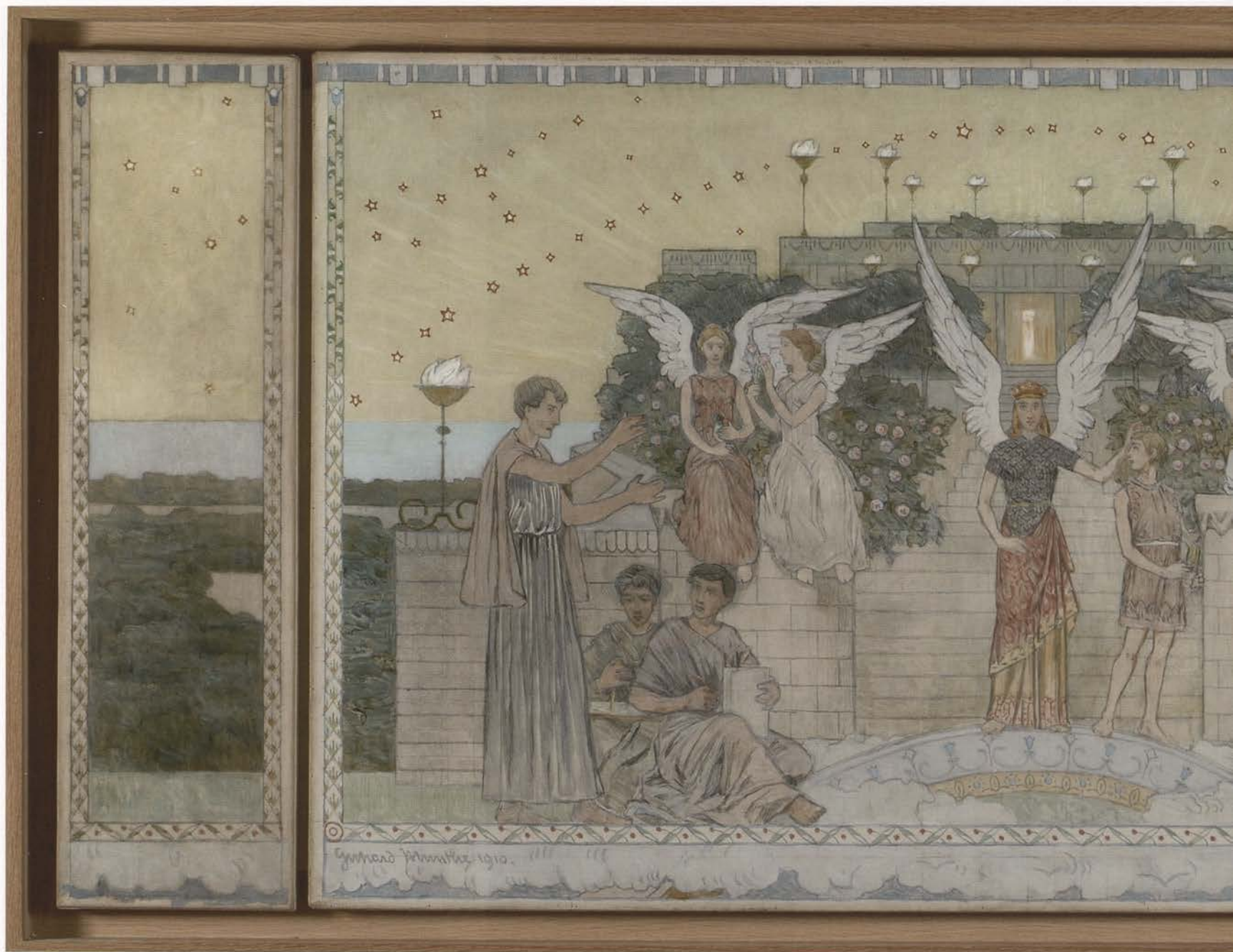
I 1910, da kunstnerne sendte inn sine skisser, fant den første juryeringen sted. Juryen valgte ut Munch og Vigeland til omkonkurranse, og disse to ble bedt om å sende inn malerier i full størrelse i 1911. I august det året ble Vigelands dekorasjoner forkastet av juryen (kunsthistorikeren Lorentz Dietrichson (1834–1917), museumsdirektør Jens Thiis (1870–1942) og den danske maleren Joakim Skovgaard (1856–1933)). Imidlertid ble Munchs skisser verken helt akseptert eller forkastet, og kunstneren kastet seg inn i kampen for å få oppdraget. I 1914 aksepterte universitetet maleriene som gave fra en gruppe av Munchs venner. Veggmaleriene ble endelig montert i september 1916. Universitetets samling inkluderer tre av skissene fra konkurransen i 1910: en av Munthe, en av Peterssen og en av Munch. I tillegg innholder den Munchs ferdigstilte malerier som er permanent utstilt i Aulaen (1909–1916) og Emanuel Vigelands plan, malt med akvarell, for sine veggmalerier (1909).

I 1906–1909 hadde Vigeland malt fresker i Vålerengen kirke, som var tegnet av Sinding-Larsen, og Vigeland var arkitektens valg til utsmykningen av Aulaen. Idet han bestemte seg for å gjøre dekorasjonen «så Gresk som mulig»,<sup>4</sup> var Vigeland reist til Middelhavsområdet for å forberede oppdraget. Det ser ut til at han og Sinding-Larsen samarbeidet tett da de utarbeidet sine aulaprosjekter. I Sinding-Larsens opprinnelige Beaux-Arts-fremstilling av rommet var det dekket av malerier og relieffskulptur.<sup>5</sup> Innen 1909 tegnet han om de lange veggene til svære forenklede felt med plass til dekorasjon, og disse var blant de største i sitt slag i Europa.

Vigelands aulaskisse fra 1909 ser ut til å balansere mellom Sinding-Larsens tidlige prosjekt og den endelige, mer strenge hallen. Vigeland fremstilte interiøret i en palett som står i gjeld til pompeianske fresker. Veggene er malt med dype oker- og rødfarger og er fremhevet av grønn- og terrakottatoner, noe han hevdet var arkeologisk korrekt.<sup>6</sup> De minner dessuten om Constantin Hansens fresker i Københavns Universitet (1847). I tillegg tilføyde Vigeland gullmaling til pilastrenes kapiteler og andre arkitektoniske detaljer som et ekko av arkitektens planer. Til fondveggen foreslo Vigeland sitt opprinnelige konkurranseutkast, *Vitenskabens kamp mot uvidenheden*, et bilde av tre ryttere til hest som overvinne en dragelignende skapning (1910). Sideveggene ser ut til å vise hans senere arkadiske portretter av universitetets professorer.<sup>7</sup> I sin farge- og dekorasjonsmessige renhet dokumenterer denne akvarellen hallens utvikling fra utsmykning i Beaux-Arts-stil til det forenklede interiøret vi ser i dag.

Da konkurransen fant sted i mars 1910, leverte Munthe og Peterssen inn skisser i en lineær, klassisismeaktig stil, og de gjentok motivet i Mathias Skeibroks gavlskulptur på Domus Media, *Athene besjeler mennesket som Prometheus har skapt* (1886–1892). Munthes skisse er delt inn i tre felt som gir et symbolsk prospekt av universitetet som utendørsakademi. I midten er det en kvinnelig figur med vinger, sannsynligvis en allegori over universitetet, som velsigner en ungdom med gyllent hår. De står på en bue utsmykket med ubestemmelige klassiske motiver og er flankert av fire kvinnelige figurer med vinger. Foran er det to grupper med togakledde

Eilif Peterssen, *Pallas Athene*, skisse til aulakonkurransen, 1910. Antakelig tapt





professorer og deres mannlige studenter. Dette minner om gruppene i forgrunnen i Rafaels *Skolen i Athen* (1509–1510, Vatikanstaten). I bakgrunnen er det en neoklassisk tempelaktig bygning som himmelen har samlet seg rundt, og bak dette strømmer det ut stråler fra den stigende solen.

Munthe var en anerkjent romkunstner. Han hadde malt «Eventyrværelset» i Holmenkollen Turisthotell i 1896–1898 og påbegynt arbeidet med Håkonshallen i Bergen. Ved å bruke den flate, dekorative stilen som var forbundet med disse prosjektene, og ved å henspille på antikken uten å sitere noen klassiske kilder, forsøkte Munthe å komme frem til en norsk identitet i samsvar med Aulaens klassiske arkitektur:

N[u] da jeg ser mit Udkast udstillet med de andre, synes jeg (ensidig naturligvis) at min Student-Erindring er saa klogt valgt og saa barnligt letfatteligt som et Eventyr av H. C. Andersen [... ] Jeg valgte et norsk Motiv som af sig selv gik i antikk Dragt.<sup>8</sup>

I motsetning til de andre kunstnerne brukte Edvard Munch verken et «antikt» vokabular basert på linjen eller klassiske motiver i sitt konkurranseutkast fra 1910. Kunstneren leverte inn to skisser til juryen, begge i olje på lerret: *Menneskeberget* (som juryen av slo) og *Historien* (som er i universitetets eie). Sistnevnte viser en gammel fisker som sitter under et eiketree og henvender seg til en liten gutt. Det er i dag det motivet som i hovedsak binder sammen Aulaens venstre side. Det er også et av de første bildene Munch tenkte seg til oppdraget for universitetet. I sin dagbok forteller Munchs fetter og fortrolige, Ludvig Ravensberg, at Munch i juni 1909 først forestilte seg *Historien* som del av en komposisjon som også

Gerhard Munthes aulaskisse, 1910







inkluderte allegorier over astronomien og geografien, «en der kiger stjerner og 3 kvinder der bærer en globus».<sup>9</sup>

Den fortynnede malingen, påført med slyngede penselstrøk på grundert lerret, gjør at *Historien* likner på en akvarellskisse eller et kinesisk sumi-e-maleri. Det er til og med en merkelig blå flekk nær komposisjonens midtpunkt som ser ut til å være spor etter et uhell eller et forsøk på noe som mislyktes. Selv om det ikke var overraskende med slike stilistiske innfall i staffelimalerier, var de dristige i et utkast til et kunstnerisk oppdrag i monumentalformat.

Til tross for den enorme størrelsen har Munchs endelige aulamalerier beholdt den selvsikre spontaniteten vi finner i skissen fra 1910. For eksempel har figurene i *Kjemien* beholdt en kalligrafisk linjekvalitet og sans for improvisasjon gjennom sidestilling av sterke farger. Komposisjonen er en allegorisering over kjemi som akademisk disiplin, representert ved to figurer «grublende anelsesfuldt over lysende kolber [...] indeholdende et moment visende mot fremtiden».<sup>10</sup> Det er en sammensmeltning av heroisk nakne figurer med vitenskapelig og pseudovitenskapelig ikonografi. Munch beskrev dette og de ti andre veggmaleriene som en syntese av det nasjonale og det tidsmessige:

Jeg har villet at dekorasjonerne skulde danne en sluttet og selvstendig idéverden og at dennes billedlige uttrykk skulde være samtidig særnorske og almenmenneskelige. Med hensyn til salens græske stil mener jeg, at der mellem denne og min malemaate er en række berøringspunkter, særlig i forenklingen og flatebehandlingen, som gjør at salen og dekorasjonerne dekorativt set 'staar sammen', selv om billederne er norske."

Da de ble montert for første gang, var veggmalerienes sveipende, gestikulerende linjer og blendende farger mot store felt av hvitt lerret unike blant offentlige utsmykninger i Europa.<sup>12</sup> Siden universitetet i lengre tid vegret seg mot å ta imot veggmaleriene, hadde institusjonen de samme problemene med å godta modernismen som sine mange europeiske søsterinstitusjoner. Da universitetet endelig aksepterte utsmykningen, knyttet det sin identitet til en høyst ukonvensjonell form for veggmaleri og valgte med det en ekspresjonistisk estetikk som institusjonens billedlige retorikk.

Edvard Munchs aulaskisse, *Historien*, 1910



## Noter

- <sup>1</sup> Krohg skrev et lidenskapelig innlegg for en åpen konkurranse i «Om Konkurransen», nr. 4, *Teknisk Ugeblad*, 11. november 1909, s. 538–539.
- <sup>2</sup> Sammensetningen av utvalgskomiteene og endringene i listene over jurymedlemmer og kunstnere ligger utenfor rammene av dette essayet. Det samme gjelder oppstillingen av kritikken og intrigene innen alle områder av Kristianias kunstmiljø. Kritikken er oppsummert i Roy A. Boe, «Edvard Munch's Murals for the University of Oslo», *The Art Quarterly*, årg. XXIII, 1960 (nr. 3), s. 233–246 og i *Edvard Munchs aulamalerier*, Peder Anker og Patricia Berman red., under utarbeidelse.
- <sup>3</sup> Byggekomiteen for den nye universitetssal, *Program for konkurransen om utsmykning av Universitetets nye festsal*, 23. juni 1909, Kristiania: A.W. Brøggers Boktrykkeri.
- <sup>4</sup> Lau Albrektsen, *Emanuel Vigelands monumentalkunst*, magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Bergen 1976, s. 24.
- <sup>5</sup> Holger Sinding-Larsen, «Til Komiteen for den nye Festsal,» datert 10.11.1908, Christiania: Chr. Schibstedts Bogtrykkeri, s. 5 og 7.
- <sup>6</sup> «Maling af marmor var jo en almindelig foreteelse i den græske kunst.» «Vigelands forklaring til utkastene», i *Konkurransen om den kunstneriske utsmykning av Universitetets nye festsal 1911*, Kristiania: W.C. Fabritius & Sønner 1911, s. 6.
- <sup>7</sup> Vigelands rekke med malerier som ble levert inn i 1911, er gjengitt i *Aftenposten*, årg. 52 (nr. 511), 13. august 1911.
- <sup>8</sup> Brev fra Munthe til Andreas Aubert, 5. april 1910, Brevs. nr. 32, Nasjonalbiblioteket, sitert i Hilmar Bakken, *Gerhard Munthes dekorative kunst*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1946, s. 254.
- <sup>9</sup> Ludvig Ravensberg, dagboknotat, datert 15.6.1909, LR 537, Munch-museet.
- <sup>10</sup> «Munchs forklaring til utkastene», i *Konkurransen om den kunstneriske utsmykning av Universitetets nye festsal 1911*, s. 4.
- <sup>11</sup> «Munchs forklaring til utkastene», i *Konkurransen om den kunstneriske utsmykning av Universitetets nye festsal 1911*, s. 4.
- <sup>12</sup> For malerienes tekniske bakgrunn, se Tine Frøysaker, «The paintings of Edvard Munch in the Assembly Hall of Oslo University. Their treatment history and the Aula-project», *Restaurator. Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger*, årg. 4, 2007, s. 246–257.

Edvard Munch, *Kjemien*, ferdig 1916

# English summary

---

## Art from 100 rooms

### Works from the University of Oslo's art collection

#### Ulla Uberg

The University of Oslo (UiO) is Norway's oldest university, established in 1811. In three years' time, the university will be celebrating its 200<sup>th</sup> anniversary and as a prelude to this, parts of UiO's art collection are being exhibited at the Henie Onstad Art Centre. For many attendees, this exhibition will be their first encounter with works of art that are normally inaccessible. UiO's collection is not a museum collection in the sense that it has not been assembled with a view to conserving and showing it to the general public; UiO's art collection has grown out of gifts and purchases and is directly related to the university as an institution and to its employees and buildings.

#### Portraits

UiO has a portrait collection consisting of over 500 works. These are portraits of academic staff and are, in many ways, the visual memory of the institution. The two earliest pieces in the collection depict the theologians, Hersleb and Stenersen and were painted by an otherwise unknown artist called Thomsen. These two pieces were a gift from theology students in 1835. In the accompanying letter, they wrote: "Partly to make known their high esteem for these two

excellent teachers and partly to keep the memory of their services alive for future students at the University, the theology students decided some time ago to present the University with two portraits painted in oils..." The letter reveals the purpose of portraits in the context of a university: to honour and to remember. This portrait tradition is still alive today and the collection is continually being added to by means of gifts and commissions.

The exhibition features portraits from all of UiO's eight faculties, in addition to portraits of university heads. Many well-known artists are represented: the university owns portraits painted by Adolph Tidemand, Asta Nørregaard, Christian Krohg, Erik Werenskiold, Agnes Hiorth, Reidar Aulie, Odd Nerdrum and Håkon Gullvåg – to name but a few. The portraits also raise questions beyond the act of honouring people – about the genre itself, its different traditions and methods of painting a particular individual and issues related to the representation of women. In order to link the university's portraits to our time, to photographic art and to the female perspective, a specially commissioned work by the art photographer, Mette Tronvoll is also shown at the exhibition.

#### Individual pieces and buildings

When the new university campus was built at Blindern in Oslo, a need for decoration arose. The main works in this category are Per Krohg's large frescoes in the Physics Building, which is open to the general public. The frescoes (completed in 1938) are therefore accessible to anyone who wishes to see them. The architects responsible for Blindern often played an active role in acquiring works of art,

such as Hannah Ryggen's tapestry *Trollveggen* (The Troll Wall), which was purchased for the Council Hall in the Administration Building. *Trollveggen* is regarded as one of Hannah Ryggen's *chefs-d'oeuvre* and is shown at the exhibition. The same applies to the tapestry *Rhythms of the Ocean* (also called *Rhythmical Movements*) by Synnøve Anker Aurdal, which was purchased for a particular room: the staff canteen in the Mathematics Building.

During the 1960s, the faculty buildings on the upper level of the Blindern campus were extended and the architect in charge was Leif Olav Moen. One of the art collection's main works was purchased on his initiative – the large textile relief *Triptyque noir* by the internationally known Polish artist, Magdalena Abakanowicz. In the autumn of 1967, she held a large exhibition of her works at the Museum of Applied Art in Oslo. This was the first time that a solo exhibition of her work was held in Norway and, as early as October that year, Moen applied for funds from the Arts Council Norway in order to purchase one of her works for Blindern. His application was successful and Moen himself chose where the work was to hang. In his letter to the Arts Council, he wrote:

The university creates a highly distinctive environment for those that work there, not least as regards the physical surroundings. Art and artistic decorations as an integral part of this environment will not only be of educational value. They will also be a natural and complementary expression of the culture of our times and should be an essential part of the university in general.

In line with this train of thought, paintings by Inger Sitter, Arne Malmedal and Per Kleiva were purchased and hung in entrance halls and other communal rooms. Several of these paintings will also be shown at the exhibition, as will the most important work in UiO's

art collection: *Constructed Head No. 2* by Naum Gabo. During the First World War, Naum Gabo and his brother lived in Norway, while the latter was studying at the Faculty of Mathematics. It was during this time that Gabo created his first constructivist sculptures, of which *Constructed Head No. 2* is the most expressive. At the request of Per Palme, Professor of Art History, the sculpture was bought for UiO in 1967, thanks to a generous gift from Oslo Sparebank. The sculpture was unveiled at Blindern in the presence of Naum Gabo on 1<sup>st</sup> October 1968.

The best known of UiO's halls is the Aula, which is decorated with eleven large paintings by Edvard Munch. The hall is to be restored and the paintings cleaned in time for the university's 200<sup>th</sup> anniversary. One of the paintings has already been taken off the wall and the public can see the work, *Chemistry*, at close quarters at the exhibition. Munch painted the Aula paintings with the dimensions of the hall in mind. The exhibition at the Henie Onstad Art Centre is the sole opportunity to see one of these paintings at eye-level. We hope that the public will appreciate this opportunity to study Munch's bold and powerful technique, brushstrokes and use of colour.

In recent years, the university has acquired several other large decorative works through the scheme, KORO (Public Art Norway). Decorations of this kind are not part of the exhibition. However, the university also purchases new works of art on its own initiative, so that its art collection will not just consist of works representing past traditions. Its art must also reflect some of the art of contemporary times, in order to provide students and staff with challenging experiences and sources of reflection. The University of Oslo is proud of its art collection, which we are now able to share with a broader section of the public.

# Verksliste

---

Ukjent kunstner

Fra Karl Johans gate mot universitetsbygningene, u.å.

Olje på lerret, 110 x 190 cm

UiO.K.01071

Gave fra Carl Tandberg

Arnold Haukeland (1920–1983)

*Air*, bordmodell, u.å.

Stål og granitt, høyde 62 cm

UiO.K.00387

Gave fra kunstneren

Christian Krohg (1852–1925)

*Waldemar Christopher Brøgger (1851–1940)*, professor i geologi og mineralogi og universitetets første rektor 1907–1911, 1924

Olje på lerret, 91 x 110 cm

UiO.K.00415

Even Richardson (f. 1961)

*Arild Underdal*, professor i statsvitenskap, rektor 2002–2005, 2006

Olje på lerret, 100 x 80 cm

UiO.K.01299

Odd Nerdrum (f. 1944)

*Johannes Bratt Andenæs (1912–2003)*, professor i rettsvitenskap, rektor 1970–1972, 1972

Olje på lerret, 121 x 96,5 cm

UiO.K.00475

Alf Rolfsen (1895–1979)

*Hans Kampstrup Vogt (1903–1986)*, professor i romansk filologi, rektor 1964–1969, 1967

Olje på lerret, 100 x 81 cm

UiO.K.00535

Hugo Lous Mohr (1889–1970)

*Didrik Arup Seip (1884–1963)*, professor i nordisk språkvitenskap, rektor 1937–1945, 1948

(Adolf Hoel rektor 1941–1945)

Olje på lerret, 120,5 x 95 cm

UiO.K.00478

Kristofer Sinding-Larsen (1873–1948)

*Axel Holst (1860–1931)*, professor i medisin, rektor 1919–1921, u.å.

Olje på lerret, 77,5 x 64 cm

UiO.K.00538

Håkon Stenstadvold (1912–1977)

*Otto Bastiansen (1918–1995)*, professor i kjemi, rektor 1973–1976, 1977

Olje på lerret, 100,4 x 81 cm

UiO.K.00481

Håkon Gullvåg (f. 1959)

*Lucy Smith*, professor i rettsvitenskap, rektor 1993–1998, 1999

Olje på plate, 120 x 89,5 cm

UiO.K.00474

Ukjent kunstner, kopi med variasjoner etter Jens Juel (1745–1802)

*Kong Frederik 6.*, 1780-årene

Olje på lerret, 68 x 54 cm

UiO.K.01006

Gave fra statsminister Frederik Due 1855

Ukjent kunstner, P. Thomsen

*Svend Borchmann Hersleb (1784–1836)*, professor i teologi, ca. 1830

Olje på lerret, 72 x 60 cm

UiO.K.01007

Gave fra teologiske studenter 1835

Ukjent kunstner, P. Thomsen  
*Stener Johannes Stenersen (1789–1835), professor i teologi, ca. 1830*  
Olje på lerret, 72 x 60 cm  
UiO.K.01008  
Gave fra teologiske studenter 1835

Adolph Tidemand (1814–1876)  
*Anton Martin Schweigaard (1808–1870), professor i lovkyndighet, 1844*  
Olje på lerret, 76 x 61 cm  
UiO.K.01010  
Gave fra juridiske studenter 1844

Adolph Tidemand (1814–1876)  
*Georg Sverdrup (1770–1850), professor i gresk filologi og filosofi, 1843*  
Olje på lerret, 74 x 60 cm  
UiO.K.01009  
Gave fra studenter 1844

Johan Gørbitz (1782–1853)  
*Michael Skjelderup (1769–1852), professor i medisin, 1846*  
Olje på lerret, 81 x 67 cm  
UiO.K.01014  
Gave fra medisinske studenter 1847

Johan Gørbitz (1782–1853)  
*Christopher Hansteen (1784–1873), professor i anvendt matematikk og astronomi, 1852*  
Olje på lerret, 80 x 65,5 cm  
UiO.K.01003  
Gave fra Det Norske Studentersamfund 1852

Knud Bergslien (1827–1908)  
*Christopher Andreas Holmboe (1796–1882), professor i orientalske språk, 1873*  
Olje på lerret, 67 x 55 cm  
UiO.K.01004  
Testamentarisk gave fra Ida Sofie Holmboe 1908

Peder Nicolai Arbo (1831–1892)  
*Marcus Jacob Monrad (1816–1897), professor i filosofi, 1886*  
Olje på lerret, 72,5 x 62 cm  
UiO.K.01013

Harriet Backer (1845–1932)  
*Yngvar Nielsen (1843–1916), professor i etnografi, 1882*  
Olje på lerret, 72,5 x 60,5 cm  
UiO.K.01017

Christian Meyer Ross (1843–1904)  
*Gustav Storm (1845–1903), professor i historie, 1900*  
Pastell på papir, 70 x 58 cm  
UiO.K.01305  
Gave fra Kristi Grønvold 2008

Mathilde Dietrichson (1837–1921)  
*Lorentz Dietrichson (1834–1917) professor i kunsthistorie, 1902*  
Olje på lerret, 98 x 70 cm  
UiO.K.00316

Mathilde Dietrichson (1837–1921)  
*Lorentz Dietrichson i sitt arbeidsværelse, 1893*  
Olje på lerret, 45 x 38,5 cm  
UiO.K.00315

Harald Dal (1902–1972)  
*Immanuel Ottesen (1874–1955), professor ved Norges tannlegehøgskole, 1934*  
Olje på lerret, 111 x 150 cm  
UiO.K.00404

Dagfin Werenskiold (1892–1977)  
*Ivar Trygve Krohn (1883–1960), professor og rektor ved Norge tannlegehøgskole 1945–1953, 1953*  
Olje på plate, 104,5 x 74,5 cm  
UiO.K.00730

Jan Isak (Valentin) Sæther (f. 1944)  
*Alf Brodal (1910–1988), professor i medisin, 1975*  
Olje på lerret, 90,5 x 110 cm  
UiO.K.00821  
Gave fra venner og kolleger

Edvard Munch (1863–1944)

*Kristian Emil Schreiner (1874–1957), professor i medisin, ant. 1934*

Litografi, 59 x 50,4 cm

UiO.K.00872

Gave fra venner og kolleger

Henrik Finne (1898–1992)

*Leiv Kreyberg (1896–1984), professor i medisin, 1956*

Tresnitt, 85,5 x 65,5 cm

UiO.K.00873

Eilif Peterssen (1852–1928)

*Bernhard Getz (1850–1901) professor i lovkyndighet, 1901*

Olje på lerret, 97 x 113,5 cm

UiO.K.01002

Gave fra komité for minnesmerker over Bernhard Getz

Kristofer Sinding-Larsen (1873–1948)

*Georg Francis Hagerup (1853–1921), professor i rettsvitenskap, ant. 1915*

Olje på lerret, 106 x 86,5 cm

UiO.K.01032

Hans Finne-Grønn (1903–2001)

*Carl Jacob Arnholm (1899–1976), professor i rettsvitenskap, 1959/1961*

Olje på lerret, 62 x 50,5 cm

UiO.K.01105

Asta Nørregaard (1853–1933)

*Carl Paul Caspari (1814–1892), professor i teologi, 1885*

Olje på lerret, 115 x 81 cm

UiO.K.01000

Gave ved subscripsjon 1885

Asta Nørregaard (1853–1933)

*Gisle Christian Johnson (1822–1894), professor i teologi, 1885*

Olje på lerret, 115 x 81 cm

UiO.K.01001

Gave ved subscripsjon 1885

Erik Werenskiold (1855–1938)

*Johan Ernst Welhaven Sars (1835–1917), professor i historie, 1905/1906*

Olje på lerret, 90 x 120 cm

UiO.K.01016

Gave fra venner og elever

Henrik Sørensen (1882–1962)

*Professor i folkeminnevitenskap Knut Liestøl (1881–1952) med informant, 1931*

Olje på lerret, 131 x 153 cm

UiO.K.00656

Gave fra venner og kolleger 1931

Christian Krohg (1852–1925)

*Gerhard von der Lippe Gran (1856–1925), professor i nordisk litteratur, 1884*

Olje på lerret, 115 x 80,5 cm

UiO.K.01023

Testamentarisk gave fra professor G. Gran

Agnes Hiorth (1899–1984)

*Kristine Bonnevie (1872–1948), professor i zoologi, 1940*

Olje på lerret, 105,5 x 81 cm

UiO.K.01306

Alf Rolfsen (1895–1979)

*Svein Rosseland (1894–1985), professor i astronomi, 1969*

Olje på lerret, 82,5 x 62,4 cm

UiO.K.00168

Reidar Aulie (1904–1977)

*Ellen Gleditsch (1879–1968), professor i kjemi, 1949*

Olje på lerret, 66 x 50,5 cm

UiO.K.00136

Agnes Hiorth (1899–1984)

*Ragnar Frisch (1895–1973), professor i statsøkonomi og statistikk, 1962*

Olje på lerret, 127 x 99 cm

UiO.K.00976

Gave fra sosialøkonomer i anledning 30-årsjubileet som professor 1961

Agnes Hiorth (1899–1984)  
*Helga Kristine Eng (1875–1966), professor i pedagogikk, 1959*  
Olje på lerret, 121,5 x 101,5 cm  
UiO.K.00266

Erik Werenskiold (1855–1938)  
*Otto Andreas Anderssen (1851–1922), professor i pedagogikk, 1901*  
Olje på lerret, 134,5 x 105,5 cm  
UiO.K.01027

Andreas Bloch (1860–1917)  
*Carl Alfred Bock (1849–1932), oppdagelsesreisende, 1886*  
Olje på lerret, 100 x 75 cm  
UiO.K.01193

Henrik Lund (1879–1935)  
*Anton Wilhelm Brøgger (1884–1951), professor i arkeologi, 1934*  
Olje på lerret, 68,5 x 55,5 cm  
UiO.K.01178

Asta Nørregaard (1853–1933)  
*Victor Moritz Goldschmidt, professor i mineralogi og geologi, 1903*  
Kull, 66,5 x 50 cm  
UiO.K.00039  
Gave fra Aage Rønningen 1988

Christiane Schreiber (1822–1898)  
*Baltazar Mathias Keilhau (1797–1858), professor i bergvitenskap, 1857*  
Olje på lerret, 64 x 60 cm  
UiO.K.00036  
Gave fra bergstuderende 1857

Wilhelm Rasmussen (1879–1965)  
*Jacob Stenersen Worm-Müller (1884–1963), professor i historie, 1934/1950*  
Bronse, høyde 40 cm  
UiO.K.00439

Olaf Glosimodt (1821–1901)  
*Frederik Wilhelm Keyser (1800–1887), universitetsbibliotekar, 1867/1870*  
Marmor, høyde 67 cm  
UiO.K.00704  
Gave fra takknemlige låntakere 1870

Mathias Skeibrok (1851–1896)  
*Johan Ernst Welhaven Sars (1835–1917), professor i historie, ant. 1885/1886*  
Bronsert gips, høyde 66 cm  
UiO.K.00705

Mathias Skeibrok (1851–1896)  
*Michael Sars (1805–1869), ekstraordinær professor i zoologi, 1872/1876*  
Marmor, høyde 62 cm  
UiO.K.00601  
Gave fra sønnen, professor Georg Ossian Sars, 1926

Per Palle Storm (1910–1994)  
*Francis Bull (1887–1974), professor i nordisk litteratur, 1969*  
Bronse, høyde 70 cm  
UiO.K.00678  
Gave fra Gyldendal Norsk Forlag

Gustav Vigeland (1869–1943)  
*Lorentz Dietrichson (1834–1917), professor i kunsthistorie, 1904*  
Bronse, høyde 43 cm  
UiO.K.01021  
Gave fra venner, kolleger og elever 1904

Gustav Vigeland (1869–1943)  
*Sophus Bugge (1833–1907), ekstraordinær professor i sammenliknende indoeuropeisk språkvitenskap og oldnorsk, 1902/1903*  
Marmor, høyde 50 cm  
UiO.K.00557

Gustav Vigeland (1869–1943)  
*Magnus Olsen (1878–1963), professor i oldnorsk og islandsk språk og litteratur, 1928*  
Marmor, høyde 44,5 cm  
UiO.K.00894  
Gave fra filologer og venner 1928



- Edvard Munch (1863–1944)  
*Historien, skisse til Aulakonkurransen*, 1910  
 Olje og oljestift på lerret, 72 x 125 cm  
 UiO.K.00410
- Emanuel Vigeland (1875–1948)  
*Skjematisk fremstilling av Universitetets aula*, 1909  
 Akvarell og gullmaling på papir, 58 x 68,5 cm  
 UiO.K.01307
- Gerhard Munthe (1849–1929)  
*Skisse av dekorasjoner til Universitetets aula*, 1910  
 Olje på lerret, 80 x 173,5 cm  
 UiO.K.01308
- Edvard Munch (1863–1944)  
*Kjemien*, 1909–1916  
 Olje på lerret, 450 x 225 cm  
 UiO.K.01308
- Hannah Ryggen (1894–1970)  
*Trollveggen*, 1964/1966  
 Vev, 190 x 740 cm  
 UiO.K.00397  
 Bestillingsverk til Rådssalen i Administrasjonsbygningen på Blindern
- Synnøve Anker Aurdal (1908–2000)  
*Havets rytmer*, 1969  
 Vev, 128 x 323 cm  
 UiO.K.00904  
 Innkjøpt til personalkantinen i Matematikkbygningen (Niels Henrik Abels hus) på Blindern 1970
- Magdalena Abakanowicz (f. 1930)  
*Triptyque Noir (Svart triptyk)*, 1967  
 Vev (lin, sisal, hestehår), 400 cm  
 UiO.K.00558
- Gitte Dæhlin (f. 1953)  
*Vandring*, 1979  
 Tekstil  
 UiO.K.01310
- Tove Pedersen (f. 1945)  
*Jernbanestasjonen i Beijing*, 2000  
 Vev, 200 x 325 cm  
 UiO.K.01311  
 Innkjøpt til informasjonssenteret i Domus Academica, 2006
- Arne Malmedal (f. 1937)  
*Gult bilde*, 1968  
 Olje på lerret, 195 x 245 cm  
 UiO.K.01128
- Arne Malmedal (f. 1937)  
*Exipe*, 1968  
 Olje på lerret, 235 x 135 cm  
 UiO.K.01312
- Inger Sitter (f. 1929)  
*Hud*, 1968/1969  
 Olje og akryl på lerret, 200 x 250 cm  
 UiO.K.01246
- Per Kleiva (f. 1933)  
*Morgongry*, 1972  
 Olje på lerret, 189 x 189 cm  
 UiO.K.00973
- Irma Salo Jæger (f. 1928)  
*Aiolos, rødt*, 2003  
 Olje og tempera på lerret, 118 x 146 cm  
 UiO.K.01301
- Håkon Bleken (f. 1929)  
*Spansk sommer*, 1975  
 Collage og olje, 105 x 275 cm  
 UiO.K.00124  
 Gave fra kunstneren 1979

Aase Texmon Rygh (f. 1925)  
*Torso*, 1956/1957  
Plastbetong, høyde 137 cm  
UiO.K.00578  
Gave fra arkitekt Leif Olav Moen 1967

Naum Gabo (1890–1977)  
*Constructed Head No 2 (Konstruert hode nr.2)*, 1916/1965  
Corten steel, høyde 90 cm  
UiO.K.00405

Astrid Nondal (f. 1958)  
*I samme øyeblikk*, 2006  
Olje på lerret, 140 x 165 cm  
UiO.K.01313

Frank Brunner (f. 1971)  
*Montre med 68 fugler*, 2001  
Olje på lerret, 170 x 234 cm  
UiO.K.00631

Candida Höfer (f. 1944)  
*Universitätsbibliothek Oslo I*, 2000  
C-print nr. 5 av 6, 160 x 120 cm  
UiO.K.01304

Mette Tronvoll (f. 1965)  
*Ingeborg Glambek, professor emerita i kunsthistorie*, 2008  
Lambda prints

Mette Tronvoll (f. 1965)  
*Marit Werenskiold, professor i kunsthistorie*, 2008  
Lambda prints

Mette Tronvoll (f. 1965)  
*Kari Hoel, professor i kunsthistorie*, 2008  
Lambda prints

Mette Tronvoll (f. 1965)  
*Anne Wichstrøm, professor i kunsthistorie*, 2008  
Lambda prints

# Litteratur

---

- Albrektsen, Lau 1976. *Emanuel Vigelands monumentalkunst*.  
Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Bergen
- Auther, Elissa 2002. «Classification and Its Consequences: The Case of 'Fiber Art'». *American Art*, 16, 3
- Bjerke, Øivind Storm 1992. *Aase Texmon Rygh*. Oslo, Grøndahl
- Brenson, Michael 1995. «Magdalena Abakanowicz's Abakans». *Art Journal*, 54
- Bull, Francis 1946. *Tradisjoner og minner*. Oslo, Gyldendal
- Dietrichson, Lorentz 1896–1917. *Svundne Tider*. Bd. I–IV. Kristiania, Cappelen
- Dietrichson, Lorentz 1991. *Norges kunsts historie i det nittende århundre*. Oslo, Messel
- Eckhoff, Audun 2003. *Arne Malmedal*. Oslo, Museet for samtidskunst
- Hammer, Martin & Christina Lodder 2000. *Constructing Modernity. The Art & Career of Naum Gabo*. New Haven & London, Yale University Press
- Høyer, Liv Nansen 1954. *Eva og Fridtjof Nansen*. Oslo, Cappelen
- Katalog over Universitetets portrettsamling. Maleri, skulptur, tegning og grafikk ved Sigurd Willoch etter oppdrag av Det Akademiske Kollegium, 1941–1942* (upublisert)
- Milofsky, Leslie 1987. «Magdalena Abakanowicz». *Feminist Studies*, 13, 2
- Norske portretter. Videnskapsmenn*. Med innledning av Francis Bull. Oslo 1965
- Pevsner, Alexei 1964. *A biographical sketch of my brothers Naum Gabo and Antoine Pevsner*. Amsterdam, Augustin & Schoonman
- Rose, Barbara 1994. *Magdalena Abakanowicz*. New York, H.N. Abrams
- Rosenkrantz, Johnsen 1901. «Erik Werenskiold». *Folkebladet* 6/1
- Sars, Ernst 1873–1891. *Udsigt over den norske Historie*, bind 1–4. Kristiania, Cammermeyer
- Schnitler, Carl W. 1915. «Werenskiolds portrætkunst». *Kunst og Kultur*, 5. årgang
- Stenseth, Bodil 1993. *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890–1940*. Oslo, Aschehoug
- Werenskiold, Erik 1917. «Impressionisterne». *Nyt Tidsskrift* no. 3, 1882. Opptrykt i *Kunst, Kamp, Kultur*. Kristiania
- Winge, Sissi S. 2004. «Embetsstanden i norsk portrettkunst». I *Portrett i Norge*. Oslo, Norsk Folkemuseum
- Østby, Leif 1977. *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*. Oslo, Dreyer















Henie Onstad Kunstsenter  
6. november 2008 – 22. februar 2009



Depotbiblioteket

Kunst fra 100 rom



09sd23360



ISBN 978-82-997799-0-6



9 788299 779906

KUNST FRA 100 ROMM  
UNIVERSITÄT OSLO