

Akvarellmaleren Hans Johan Frederik Berg (1813-1874)

Fra Nesna til Nilen



**Hovedfagsavhandling i kunsthistorie
Våren 2007
Ann Falahat**

**Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Universitetet i Oslo**

Forord

Emnet for denne hovedfagsavhandlingen ble klart for flere år siden mens jeg arbeidet ved Nasjonalgalleriet. Der oppdaget jeg Hans Johan Frederik Berg, en norsk kunstner som har etterlatt seg en rekke arbeider med motiver fra en reise til Egypt i 1849.

Jeg hadde lenge interessert meg for orientalistisk kunst, og så for første gang en mulighet til å skrive om orientalisme i en norsk sammenheng. Imidlertid var det flere sider ved Bergs liv og kunst som fortjente en grundigere gjennomgang. Det har ført til en lang og lærerik reise i en egenartet kunstners fotspor.

Det er mange som på ulike måter har bidratt til at avhandlingen nå endelig har kommet i havn. Jeg vil trekke frem min veileder Erik Mørstad og mine tidligere kollegaer Marit Ingeborg Lange, Knut Ljøgodt, Møyfrid Tveit og Bodil Sørensen.

Takk også til Svein Carstens, Erik Henning Edvardsen, Katja Friedrich, Mai Britt Guleng, Lena Larsen, Svein Laumann og alle hos Kaare Berntsen.

Takk til min mann Mohammad Ali Falahat for tålmodighet og orientalsk inspirasjon.

En spesiell takk går til Nordnorsk Kunstmuseum ved direktør Anne Aaserud for tilliten som ble vist meg da jeg ble tildelt museets hovedfagsstipend i 2004.

Ann Falahat

Røyken, april 2007

INNHALDSFORTEGNELSE

Innledning	1
1. Oppvekst og utdanning	4
- Familieforhold	4
- Unge år og arbeidsliv	5
- Kunstutdanning	6
2. Portrettmaleren	8
- Portrettet i norsk kunst på Bergs tid	11
- Portrettmaleriet og fotografiet	12
- Tegnelæreren Berg	14
3. Bergs reiser	15
- Reisemønsteret	15
- Finansiering av reisene	17
4. Akvarellisten	18
- Engelsk innflytelse	19
- Berg som akvarellmaler	20
- <i>Voyage pittoresque?</i>	23
5. Egypt	24
- Asbjørnsen og Berg i Egypt	25
- Det osmanske riket	26
- Asbjørnsen og Berg hos Abbas pasja	27
- Illustrasjonene i <i>Juletræet</i>	29
- Akvarellene fra Egypt – motivgrupper	30
- Kvinnene	31
- Mennene	33
- Slavemarkedet i Kairo	34
- Slaveriet i det islamske Nord-Afrika	35
- Moskeer	37
- Gatescener	38
- Ruiner	40
- Folkeliv	41
- Hvor reiste Berg etter Egypt?	42
- Dansk inspirasjon?	42
6. Orientalismen	44
- Orientalisme-begrepet i europeisk billedkunst på 1800-tallet	44
- Orientalismens politiske og historiske bakgrunn	45
- Orientalismens billedmotiver	46
- Reisen til Orienten	47
- Motivenes popularitet – inntekter så vel som ny inspirasjon	47

- Erttertidens vurdering av orientalistisk billedkunst	49
- Kritikk av orientalismen	50
- Edward Said	50
- Forløpere for Said	51
- Sids innflytelse på kunsthistorien	52
- Kritiske reaksjoner på Sids arbeid	53
- Orientalismebattens relevans for vurderingen av Bergs kunst	54
- Orientalisme i norsk kunst	56
- Norske holdninger til den islamske verden	58
7. Kopivirksomheten	61
- Striden om kopisamlingen	64
- <i>Samlingen af kunsthistorisk Undervisningsmateriale</i>	69
- Vurdering av kopivirksomheten	70
8. Tilbake til Norge	75
- Nord-Norge	75
- Dampskipsfart	76
- Samiske motiver	78
Konklusjon	82
Litteraturliste	89
Appendiks	
A. Livsløp	96
B. Brev fra H.J.F. Berg til P.N. Arbo, 1865	98
C. Katalog over akvareller med egyptiske motiver	100
Liste over illustrasjoner	105
Illustrasjoner	117

Innledning

Bredden i Hans Johan Frederik Bergs kunstnerskap er i dag lite kjent. Striden rundt innkjøpet av hans kopisamling til Nasjonalgalleriet og Universitetet i Oslo har imidlertid nedfelt seg i norsk kunsthistorie. Berg var en bereist kunstner, som oppholdt seg i utlandet i en årrekke. I tillegg til Italia, Frankrike, Tyskland og England besøkte han også Hellas og mange av øyene i Middelhavet. I 1849-50 foretok han en reise til Egypt, hvor han utførte en rekke akvareller med motiver fra egyptisk folkeliv, landskap og arkeologiske minnesmerker. I dag befinner 43 av disse akvarellene seg i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Samlingen danner grunnlaget for min omtale av denne delen av Bergs produksjon.

Orientaliske motiver er lite utbredt blant norske 1800-talls kunstnere, og denne avhandlingens ene hovedmål er å bringe på det rene hvorvidt vi her står overfor noe så sjeldent som en norsk orientalist. Det er flere faktorer som gjør det fruktbart å utforske orientalismebegrepet i forbindelse med Bergs kunst. Han var aktiv i en periode som var en storhetstid for de europeiske orientalistiske kunstnerne, han reiste til Egypt på et tidlig tidspunkt sett i norsk sammenheng, og han hadde i tillegg kontakter i England og Frankrike, som var hovedsentra for orientalismen. For å kunne vurdere Bergs arbeid i forhold til denne sentrale kunstretningen vil jeg gi en presentasjon av orientalismen i europeisk kunst på 1800-tallet og diskutere sentrale spørsmål i den forbindelse. I det hovedsakelig nasjonalt orienterte norske kunstliv i samtiden var Bergs interesse for orientalske motiver som nevnt et sjeldent fenomen. Det har heller ikke vært stor interesse for motivkretsen i den norske kunsthistorieforskningen. Internasjonalt har man imidlertid lenge vært opptatt av europeiske kunstneres forhold til motiver fra Orienten.

Bergs folkelivsbilder og kopisamlingen kan betraktes fra et didaktisk så vel som et estetisk synspunkt, og et sentralt tema i avhandlingen vil være spørsmålet om hvordan Bergs akvareller kan forstås og hvilke billedkonvensjoner han arbeidet etter. I denne sammenheng vil Bergs akvareller med samiske motiver bli behandlet, og det vil bli argumentert for at de sammen med de orientalske motivene finner sin plass innen 1800-tallets romantiske eksotisme og interesse for fjerne land og folk. Likeledes vil *voyage pittoresque*-tradisjonen og de etnografiske elementene i Bergs kunst bli omtalt, og den kulturhistoriske betydningen av hans arbeid vil bli belyst.

Avhandlingens andre hovedmål er å kaste lys over et lite kjent kunstnerskap. Jeg vil derfor ikke begrense meg til en omtale av akvarellene fra Egypt-reisen, men også beskjefte meg med andre sider ved Bergs kunst, slik som den allerede nevnte kopivirksomheten, Berg som portrettmaler og hans valg av akvarell som hovedteknikk. Det er skrevet lite om Berg, og jeg anser det derfor som hensiktsmessig å presentere den kunnskapen som det har vært mulig å samle om Bergs liv og virke. Avhandlingen har en empirisk tilnærming, og er i hovedsak å betrakte som historisk-biografisk. Bergs billedfremstillinger synes ikke å by på spesielle problemer av teoretisk art, idet han stilistisk følger de vanlige kunstneriske konvensjoner i hans tid.

Jeg har tidligere publisert en artikkel om Berg, skrevet for Nordnorsk Kunstmuseum i 2002, til utstillingen ”Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge”, der formålet nettopp var å presentere en lite kjent kunstner og hans arbeide, men den gang med sterkere vekt på hans forhold til Nord-Norge.

En utfordring har vært å finne frem til kilder. Med unntak av sin kunst ser det ut til at Berg har etterlatt seg lite i form av primærkilder. Under arbeidet med avhandlingen har jeg bare hatt tilgjengelig to brev skrevet av Berg selv. Brevet til maleren Peter Nicolai Arbo (1831-1892), skrevet i London i 1865, gir opplysninger både om kunstnerens forhold til akvarellkunsten og informasjon om hans reisevirksomhet og omgangskrets.¹ Det kan selvfølgelig ikke utelukkes at det finnes mer materiale – hos familien, eller kanskje også i utlandet – men dette har altså ikke latt seg bringe på det rene under arbeidet med avhandlingen.

Den viktigste sekundærkilden er Joh. E. Brodahls *Akvarelmaler H. J. F. Berg, et Hundredeaarsminde*, utgitt i Trondheim i 1915. Johan Ernst Olaus Brodahl (1871-1948) var overlærer i Trondheim og en meget produktiv forfatter av lokalhistoriske og kulturhistoriske bøker og skrifter. Hans hefte på 27 sider er det eneste tidligere forsøk på å gi en samlet fremstilling av Bergs liv og virke. Brodahl har under arbeidet hatt tilgjengelig materiale fra Bergs familie i Trondheim, i tillegg til bildene i Nasjonalgalleriet. I *Et Hundredeaarsminde* gir Brodahl et sympatisk bilde av en litt misforstått kunstner, rastløst på reise gjennom Europa og Orienten på jakt etter motiver.

¹ Brevsamling nr. 560, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo. Jeg takker Eilert Bjørkvik for uvurderlig hjelp med transkriberingen av brevet.

Så langt det er mulig å kryssjekke de opplysninger Brodahl kommer med, og de kilder han oppgir, så virker hans fremstilling av faktiske forhold i all hovedsak etterrettelig.

Når det gjelder Bergs opphold i Egypt, har vi en skriftlig kilde i Peter Chr. Asbjørnsens *Juletræet for 1852. Nogle norske Folkesagn i Erindringer fra en Reise til Ægypten*, utgitt i Christiania i 1852. Berg og Asbjørnsen møtte hverandre ved en tilfeldighet på et hotell i Kairo i 1849, og reiste sammen i Egypt i noen uker. Asbjørnsens tekst og Bergs akvareller utfyller hverandre og gir et unikt bilde av hvordan en reise til Egypt ble opplevet av to nordmenn midt på 1800-tallet.

Som nevnt ovenfor befinner flertallet av bildene som ligger til grunn for arbeidet med avhandlingen seg i Nasjonalmuseet. Samlingen teller i alt 140 akvareller, hvorav 43 har motiver fra Egypt. Det har vært komplisert å få oversikt over når og hvordan Bergs akvareller kom til Nasjonalmuseet, da registreringen av samlingens tilvekst til dels har foregått i ettertid. Norske kunstsamlere har vist interesse for Bergs akvareller, og 75 bilder var en testamentarisk gave fra den dansk-norske kunstsamleren Sophus Larpent i 1912.² Undersøkelser av Nasjonalmuseets samling har vist at 24 av bildene stammer fra medisinaldirektør Ludvig Dahls samling og 18 fra postmester Johan Ludvig Malthes samling.³ De 12 akvarellkopiene etter kjente mestere ble innkjøpt sammen med den øvrige samlingen på 275 kopier, og ble igjen i Nasjonalgalleriet da kopisamlingen ble overført til Universitetet i Oslo i 1882. 11 akvareller har en usikker proveniens.

² Korrespondanse mellom Kristiania Skifteret og Nasjonalgalleriet, september 1912. Nasjonalgalleriet bekrefter å ha mottatt 75 akvareller med motiver fra Egypt, dampskipsscener og samiske motiver.

³ Opplysninger fra Bodil Sørensen, seniorkurator ved Nasjonalmuseet.

1. OPPVEKST OG UTDANNELSE

Familieforhold

Hans Johan Frederik Berg ble født på handelsstedet Kopardal på øya Løkta i Nesna prestegjeld julaften 1813. Moren, prestedatteren Susanne Meldahl Bernhoft (f.1771), døde allerede i 1819. Faren Andreas Christian Berg (1772-1825) giftet seg igjen i 1820 med Elisabeth Marie Krogh (f.1784), søster til sogneprest i Nesna, senere biskop, Jens Andreas Krogh (1788-1856). Ekteskapet var barnløst. Etter Andreas Bergs død giftet Elisabeth seg med Eilert Raaness (c.1779-c.1860), som overtok driften av Kopardal frem til 1848⁴. Hans Johan Fredrik Berg og hans søsken vokste opp hos sin stemor og stefar.⁵

I Kopardal hadde det vært drevet handel siden tidlig 1700-tall. I 1800 fikk Jens Jørgen Zahl gjestgiverbevilling og drev gården som handelssted og gjestgiveri i noen år. Andreas Berg overtok i 1808.⁶ Den engelske forfatteren Sir Arthur de Capell Brooke (1791-1858) som reiste i Norge i 1820, ble av en annen handelsmann anbefalt å overnatte hos Berg, dersom han på sin reise skulle passere Kopardal. Sir Arthur fulgte anbefalingen, og var imponert over gjestfriheten på Kopardal:

I need hardly say, that the treatment I received at Kobberdal from Mr. Berg was of the kindest and most liberal nature. He had married the daughter of the bishop, who, in his pastoral journies, paid them occasional visits. For some time past I had now lived entirely at the cost of the merchants, where I took up my quarters, as they uniformly refused any pecuniary compensation, saying, it was not the custom of the North.⁷

Dette bildet av forholdene ved det gjestfrie handelsstedet hadde imidlertid også en skyggeside. Andreas Berg ser ifølge samtidige kilder ut til å ha hatt store psykiske problemer⁸, og døde allerede i 1825, da Hans Johan Frederik var 12 år. Kildene gir en sterk beskrivelse av Bergs tilstand, og omverdenens maktesløshet i forhold til

⁴ Axel Coldevin: *Dønna bygdehistorie*, 1980.

⁵ Opplysninger fra Nesna Bygdemuseum.

⁶ Coldevin, op.cit. s. 235.

⁷ Sir Arthur de Capell Brooke: *Travels through Sweden, Norway and Finmark, to the North Cape, in the Summer of 1820*, London 1831 (2nd ed.), s. 223.

⁸ Politiforhør utført av sorenskriver Hans Holst 16 august 1824 i anledning anmeldelse fra distriktslege Vinter "...om at en svensk hattemager formodentlig skal ha forevist qvaksalveri ved at årelade den vanvittige Berg". Det fremgår av forhøret at Bergs hustru også hadde søkt hjelp for sin mann hos lege, som hadde sagt at Bergs sykdom var slik at det ikke var noe man kunne gjøre. "Da nu saaledes fra lægen ingen hjelp var at erholde, og Bergs raseri stedse tiltog..." og etter råd fra flere, hadde hun og broren, biskop Krogh, bedt om hjelp fra den svenske hattemaker og "qvaksalver" Liljendahl. Avskrift av forhør og rettssak av og mot Petter Liljendahl. Originalen befinner seg i Statsarkivet i Trondheim.

situasjonen. Det må ha vært vanskelige tider for familien i det lille samfunnet på Helgeland, og sikkert skremmende for barna å oppleve sin farens sykdom.

Hans Johan Frederik hadde to søstre, Anna Johanne, gift med snekkermester Johan Berg og Sophie Fredrikke, gift med sjømannen Johan Martin Amdahl.⁹ Begge søstrene bosatte seg i Trondheim sammen med sine ektemenn.¹⁰ Berg forble ugift, så søstrene var hans eneste nære familie.

Unge år og arbeidsliv

Kunstinteressen må Hans Johan Frederik ha hatt tidlig. Det finnes flere bilder som han har utført i sin ungdomstid, særlig prospekter fra hjemtraktene, motiver fra familiekreisen og portretter av lokale notabiliteter.¹¹

I begynnelsen av 1830-årene var Berg kontorist hos grev Adam Trampe, amtmanden for Nordland på Løp ved Bodø. I 1833 fulgte han Trampe til dennes nye embete som amtmand i Nordre Trondhjem.¹² Øverste kammerjunker Adam Fredrik Johan Poulson greve Trampe (1798-1876) var amtmann i Nordre Trondhjems amt fra 1833 til 1857, og han etterfulgte sin far, Frederik Christopher Trampe (1779-1832) i embetet. Frederik Trampe var kjent som en dyktig embetsmann som også markerte seg aktivt i både kultur- og selskapslivet.¹³ Da Sir Arthur de Capell Brooke besøkte den daværende amtmann Frederik Trampe i 1820, ble han invitert i et stort selskap på Løp, og var svært imponert over standarden både på serveringen og selskapet.¹⁴

Etter samtidige beskrivelser å dømme ser Adam Trampe ut til å ha arvet farens sans for selskabelig omgang. I 1832 kom maleren Peder Balke (1804-1887) på besøk til Trampe i Bodø. Balke forteller om besøket i sine *Livserindringer*.¹⁵ Også Balke var imponert over gjestfriheten på amtmannsgården:

⁹ Statsarkivet i Trondheim, Folketellingen 1865.

¹⁰ Søstrene bodde i den samme gården med adresse Mellemløp 11 (idag Mellomila). Johan Berg fikk skjøte på gården i Mellomila 11 den 14. juli 1841, og Johan Amdahl ble den neste eier.

¹¹ Opplysninger om bilder i Joh. E. Brodahl: *Akvarelmaler H.J.F. Berg, et Hundredeårsminde*, Trondhjem 1915, s. 4. Flere motiver fra familiekreisen finnes i privat eie.

¹² Brodahl, op.cit., s. 3-4.

¹³ Harald Nissen sr. i *Norsk biografisk leksikon*, bind 9, Oslo 2005.

¹⁴ Sir Arthur de Capell Brooke, op.cit. s. 255.

¹⁵ Peder Balkes *Livserindringer*, upublisert manuskript. Takk til Marit Lange som har stilt sin transkriberte utgave av teksten til disposisjon. Balkes opphold i Bodø omhandles på s. 51-53.

Fra Amtmanden indløb der efter en kort Tids Forløb Invitation til Alle om at komme hen til hans Gaard for at indtage Middag og for øvrig tilbringe Dagen hos ham ... og vi bleve nu indbudne til et med gode Sager baade af Mad og Drikke forsynet Middagsbord, hvor der gikk muntert og varmt til ... Vi forbleve derefter hos den godslige Amtmandsfamilie Natten over, og der herskede Liv, Glæde og Munterhed paa hele denne ”Søkrabbernes” Udflugt.¹⁶

Berg nevnes ikke i Balkes erindringer, men de må ha truffet hverandre under Balkes 10 dager lange besøk i Bodø. Det må ha vært interessant for den kunstinteresserte Berg å møte den unge kunstneren Balke, men vi har ingen opplysninger om hvilken innflytelse møtet kan ha hatt på Bergs videre utvikling som kunstner. Det var imidlertid ansettelsen hos Adam Trampe som ga Berg muligheten til å reise fra hjemstedet, først til Bodø og senere til Trondheim. Det ser ut til at Berg var heldig med valg av arbeidsgiver, siden han gjennom Trampes omgangskrets fikk tilgang til kontakter og informasjon som var nyttige for hans videre kunstnerkarriere. Besøk av kunstnere som Balke må ha vært stimulerende for den kunstinteresserte unge mannen. I følge Brodahl er det også mulig at Berg under tiden i Bodø har hatt kontakt med den lokale kunstneren og organisten Mathias Mathisen (1785-1859), som skal ha undervist ham i blant annet portrettegning.¹⁷

Sannsynligheten er derfor til stede for at Trampe spilte en avgjørende rolle for den unge Bergs videre yrkesvalg, sikkert gjennom positiv tilbakemelding på hans kunstinteresse, men hvorvidt han også kan ha støttet ham økonomisk, er ikke kjent. Berg hadde arvet 1004 spesiedaler¹⁸ etter sin far, og dette ga ham en startkapital som gjorde det mulig å ta fatt på en kunstutdannelse. Arven tilsvarer omkring kr. 250.000,- i dagens kroneverdi.¹⁹

Kunstutdannelse

Etter årene hos Adam Trampe reiste Berg i 1835 til Christiania for å begynne sin kunstutdannelse. Han ble elev ved Tegneskolen i Christiania samme år.²⁰ Lærere ved

¹⁶ Balke, op.cit., s. 52.

¹⁷ Brodahl, op.cit., s. 3-4.

¹⁸ Nærmere bestemt 1004 Spd. 4 ort 8 1/3 Skl. Fra Helgelands Skifteprotokoll 1822-25, fol. 195 a., Statsarkivet i Trondheim.

¹⁹ Norges Bank har med utgangspunkt i indekstallene foretatt utregninger som viser at 10 spesiedaler i 1835 tilsvarer 2.346,40 kroner i 1996. Eller omvendt: 240.000,- kroner i 2000 tilsvarer 1130,16 spd i 1850.

²⁰ Ingrid Reed Thomsen: “Hans Johan Frederik Berg” i *Norsk kunstnerleksikon*, bind 1, Oslo 1982, s. 182.

skolen var da kobberstikker Heinrich August Grosch (1763-1843), maleren Johannes Flintoe (1786-1870) og portrett- og landskapsmaleren Jacob Munch (1776-1839).²¹

Tegneskolen var Norges viktigste kunstinstitusjon frem til midten av 1800-tallet. Etter en sped begynnelse i 1810 ble den opprettet som en offentlig tegneskole i 1818, og fra 1822 fikk den en fast organisering og det offisielle navnet *Den kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania*. Kretsen rundt Tegneskolen hadde meget stor betydning for utviklingen av kunstlivet i det unge Norge. Bestyrelsen ved skolen fungerte i praksis nærmest som et statlig kunstakademi, og var i tillegg direksjon for Nasjonalgalleriet.²² Etter omkring ett år ved Tegneskolen reiste Berg videre til København, der han i 1836 begynte på Kunstakademiet hvor han studerte i omkring to år under professor J.L. Lund.

Johan Ludvig Gebhard Lund (1777-1867)²³ var professor ved det danske kunstakademiet i over 40 år, fra 1818 til sin død. Han var godt likt av sine studenter, og hadde gjennom sin lange lærergjerning stor innflytelse på en hel generasjon av skandinaviske kunstnere. Lund var venn av Caspar David Friedrich og Bertel Thorvaldsen, og hadde under opphold i Tyskland og Italia knyttet mange kontakter blant datidens innflytelsesrike kunstnere. Særlig var han tilknyttet nazarenerne, og sammen med dem studerte han inngående det tidlige italienske maleri. Han opprettholdt sine internasjonale kontakter gjennom hele livet. Lund er særlig kjent for sine historiemalerier, altertavler og landskapsbilder, mens portrettmaleriet skal ha opptatt ham i mindre grad.

Lund og Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853) var i mange år motpoler i det danske kulturlivet. Da de begge ble utnevnt til professorer ved kunstakademiet i København i 1818, ga denne motsetningen støtet til en ny vitalitet og aktivitet ved akademiet, selv om Lund nok i stor grad ble overskygget av Eckersberg. Lorentz Dietrichson, som selv var noe kritisk til Eckersberg, er ikke nådig i sin omtale av Lund, som han så som en representant for tradisjonen etter Nicolai Abildgaard (1743-1809):

²¹ Øistein Parmann: *Tegneskolen gjennom 150 år (1818-1968)*, Oslo 1970, s. 109-110.

²² Magne Malmanger: "Maleriet 1814-1870. Fra klassisisme til tidlig realisme" i *Norges kunsthistorie*, bind 4, Oslo 1981, s. 128 ff.

²³ *Weilbachsk kunstnerleksikon*, bind 5, København 1996, s. 174-175.

Uden sans for streng Tegning, og uden større koloristisk Evne, maatte hans Indflydelse paa den yngre Slægt staa langt tilbage for den, som øvedes af Eckersberg, ligesom i det Hele taget Indflytelsen fra den Abilgaardske skole ...²⁴

Det er ikke kjent hvilket forhold Berg kan ha hatt til sin lærer, men siden Lund skal ha vært en vennlig og omgjengelig mann, som var godt likt av sine studenter, må vi tro at Berg har opplevd møtet som positivt. Hos nazareneren Lund fikk han opplæring i klassisismens komposisjonsprinsipper og sikkert også en grundig innføring i renessansens maleri.

Berg fulgte den vanlige veien for sin samtids unge norske kunststuderende ved å reise til København etter en periode ved Tegneskolen, da det spede norske kunstliv ikke hadde andre utdanningsinstitusjoner å tilby. Mange dro også videre fra København til Tyskland, hvor de mest populære lærestedene på Bergs tid var Dresden og senere Düsseldorf. Berg valgte isteden, som vi skal se, å reise hjem til Norge, hvor han etablerte seg som portrettmaler i Christiania. Hans virkelige reisevirksomhet begynner ikke for alvor før i begynnelsen av 1840-årene.

2. PORTRETTMALEREN

Etter to år ved Kunstakademiet i København reiste Berg tilbake til Norge i 1837 eller 1838, hvor han med Christiania som base etablerte seg som portrettmaler.²⁵

Etter Bergs død i april 1874 skrev *Morgenbladet* i en nekrolog 2. mai:

Hid [til Christiania] kom han i 1837 og begyndte, uden anden Fordannelse end den, hans egen Øvelse hadde forskaffet ham, at tegne og male Portrætter. Efter et Ophold ved Kunstakademiet i København var han kommen ganske langt som Portrætmaler. Uagtet han egentlig ikke var nogen sikker Tegner, formaaede han nesten altid at træffe Ligheden, og en vis Dygtighed som Kolorist gjorde sig ogsaa gjeldende i hans Arbeider.

Ifølge Brodahl skal Bergs portretter ha blitt godt mottatt, noe som også sitatet fra *Morgenbladet* tyder på, og han fikk mange oppdrag. Brodahl nevner en rekke portretter med de portrettertes navn og titler.²⁶

²⁴ Lorentz Dietrichson: *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker*, bind 1, Christiania 1878, s. 38.

²⁵ Følge Carl W. Schnitlers artikkel om Berg i *Norsk biografisk leksikon*, Kristiania 1922, hadde Berg et kort opphold i Paris etter at han forlot akademiet i København, før han slo seg ned i Christiania.

²⁶ Brodahl, op.cit.

Norsk portrettarkiv har registrert 45 portretter av Berg, men regner 5 av disse som usikre. I Anker og Huitfeldt-Kaas' portrettkatalog fra 1886 er det oppført rundt 40 portretter fra Bergs hånd.²⁷ Mange av disse oppgis malt i årene 1838 til 1842, og sammenfaller slik med den perioden Berg skal ha vært mest aktiv som portrettmaler, fra årene 1837-38 frem til 1843, da han reiste fra Norge. Noen er også datert noe tidligere, som for eksempel portrettene av kjøpmann Aage Aagard fra Hammerfest, og hans hustru Birgitte (f. Rørager), begge oppgis å være malt "omtrent 1836"²⁸, da Berg etter alt å dømme fremdeles var student ved Kunstakademiet i København. Portrettene kan selvfølgelig ha blitt malt i København, noe som vel er tilfelle med miniatyrportrettet av Henriette Suhr (f. København 1801 – d. København 1867) som er datert til 1836 (ill. 1).²⁹

Dateringene av kjente portretter stemmer ellers overens med de opplysninger som allerede finnes om Bergs reiserute, for eksempel portrettet av godseier Isak Coldevin og hans hustru Anne Cathrine Coldevin (f. Walnum), fra godset Dønnes nær Bergs hjemsted på Helgeland (ill. 2). Disse oppgis malt i 1861, og støtter antagelsen om at Berg i 1861 skal ha reist fra Tyskland (Hamburg) til Norge, hvor han i juni 1861 skal ha vært i Bergen før han i juli var å finne i Hammerfest, og i september 1861 i Trondheim.³⁰

To tidligere eksempler på Bergs portretter av nordnorske notabiliteter er å finne i Perspektivet Museum i Tromsø. Pendant-portrettene viser Tromsø-kjøpmannen John Friedrich Daniel Mack (1800-1875) og hans annen hustru, Nanna Sabine Klerck Mack (1813-1876) (ill. 3 og ill. 4). De to giftet seg i 1835, og fikk i 1838 oppført et staselig hus i sen-empirestil i Storgata i Tromsø, det nåværende Perspektivet Museum, hvor portrettene nå er utstilt. Portrettene er datert til 1840-årene, men siste siffer i årstallet er ikke lesbart.³¹ Flere av Bergs oppdragsgivere i Christiania var tilreisende nordlendinger som valgte å la seg portrettere av en "sambygding".

²⁷ C. J. Anker og H. J. Huitfeldt-Kaas: *Katalog over malede Portræter i Norge*, Kristiania 1886. Tallet portretter fra Bergs hånd er noe usikkert grunnet forfatterens inkonsekvente bruk av kunstnernavn.

²⁸ *Ibid.*, s. 1. Norsk Portrettarkiv, nr. Å000006. Der er datering 1840 (?).

²⁹ Norsk Portrettarkiv, nr. S000981. Se også Brodahl, *op.cit.*, s. 4.

³⁰ Brev til Direktionen for Verdensutstillingen, datert Trondheim 18. september 1861. Brevsamling 560, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket i Oslo.

³¹ Takk til Caroline Serck-Hanssen, tidl. konservator ved Perspektivet Museum i Tromsø, som i 2004 først gjorde meg oppmerksom på disse portrettene. I tillegg til den noe utydelige datering, er det ene signert F. Berg, og malestilen er typisk for Bergs portretter på denne tiden. J. F. D. Mack var forøvrig onkel av bryggerigrunnlegger Mack.

Berg skal ha laget portretter fra tidlig alder, Brodahl nevner flere ungdomsarbeider, mange av dem miniatyrer. En miniatyr i privat eie viser Marianne Krogh, søster av Bergs stemor Elisabeth Marie Berg (f. Krogh).³² Bergs far Andreas Berg giftet seg med Elisabeth Marie i 1820, og portrettet av hennes søster er antagelig malt en gang på slutten av 1820- eller begynnelsen av 1830-årene. Det måler cirka 2 x 2 cm. og piken på bildet er kledd i klær typiske for det tidlige 1800-tall, med empire-kjole og hårfrisyre med fløyelsbånd (ill. 5).

Av de 45 portrettene utført av Berg som er registrert i Norsk Portrettarkiv er 18 miniatyrer, flere av dem utført på elfenben. Miniatyrportrettet var en populær genre på 1700-tallet og første halvdel av 1800-tallet. I Nasjonalgalleriet finnes en samling kopier av eldre miniatyrportretter utført av Johan Gørbitz (1782-1853). Gørbitz hadde allerede som ung elev ved akademiet i København spesialisert seg innen portrettkunsten, spesielt pastell- og miniatyrportrettet. Gørbitz kan ha mottatt impulser fra blant andre Cornelius Høyer (1741-1804), Fredrik Christian Camradt (1762-1844) og Christian Horneman (1765-1844).³³ Også Berg kan i sin akademitid i København fra 1836-37 ha studert disses arbeider. Et miniatyrportrett av en ukjent ung kvinne fra 1845 (privat eie) viser hvordan Berg følger miniatyrtradisjonen helt inn i 1840-årene (ill. 6). Portrettet er et brystbilde på nøytral bakgrunn, utført i duse farger. Kvinnen har en utringet blondkjole og glatt, oppsatt hår.

Bergs portretter er karakteristiske for kunsten på begynnelsen av 1800-tallet, preget av senempire- eller biedermeier-stilen er de gjerne formelle og litt stive. Enkelte av de tidligere portrettene er iblant på grensen til det naivistiske. Den eventuelle portrettlikheten kan vi vel bare si noe sikkert om i de tilfeller der det også finnes fotografier av den portretterte, men ofte ser det ut til at Berg, på tross av sine begrensninger, treffer ganske godt. Det er karakteristisk for mange av Bergs portretter at han konsentrerer seg om ansiktet og dets detaljer, mens den øvrige anatomien kan være noe mindre presist utført.

Basert på materialet som foreligger, ser det ut til at de fleste av Bergs representasjonsportretter ble utført i olje. Med representasjonsportretter mener jeg

³² Takk til Ann Kristin Klausen ved Nesna Bygdemuseum for opplysninger om funnet av dette bildet.

³³ Bodil Sørensen: "Johan Gørbitz. Norges første internasjonale maler" i *Landet der sitroner gror*, utstillingskatalog, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø 2005, s. 31.

portretter utført på bestilling som viser den portretterte i egenskap av vedkommendes stilling eller sosiale posisjon. Mange av portrettene i akvarell er friere utført, de virker mer personlige og mindre høytidelige. Flere av dem avbilder enten personer i Bergs omgangskrets, eller ukjente han traff på sin vei og brukte som modeller i akvarellene fra reisene.

Portrettet i norsk kunst på Bergs tid

Den viktigste billedtypen for norske malere på begynnelsen av 1800-tallet var – i tillegg til prospektet – nettopp portrettet. Omfanget av virksomheten vises blant annet i Riksantikvarens portrettarkiv; i perioden 1800-1850 er det registrert nærmere 80 kunstnere som malte portretter, de mest produktive er registrert med over 200 portretter hver.³⁴

For kunstnere som var avhengige av en sikker inntekt, var det en nærliggende løsning å bli portrettmaler. Det kunstkjøpende publikum besto for en stor del av de bedrestilte borgerne i byene, og denne delen av befolkningen økte merkbart i første halvdel av 1800-tallet. En dyktig portrettmaler kunne gjennom en kombinasjon av kunstnerisk dyktighet, effektivisering og et godt sosialt nettverk oppnå en god og relativt sikker inntektskilde. Prisen kunstneren betalte for dette var imidlertid en viss grad av ensretting, en fare for standardisering og utvikling av manér i sin kunst som ikke alltid borget for en like høy kunstnerisk kvalitet.

Mulighetene for en portrettmaler i Christiania på Bergs tid var nok forholdsvis begrensede. Jacob Munch hadde lenge på det nærmeste dominert portrettmarkedet, men som Øivind Storm Bjerke skriver: "... selv ikke han kunne leve av salg alene, han måtte stole på hva han tjente gjennom sitt arbeid ved Tegneskolen og på kongelig understøttelse."³⁵ Andre samtidige portrettmalere som Peter Petersen (1794-1858) og Carl Peter Lehmann (1794-1876) hadde ikke Christiania som marked. Den som tok over posisjonen som den dominerende portrettmaler i hovedstaden etter Munch var Johan Gørbitz. Han var en eksponent for sen-empirens portrettkunst, og som en av samtidens

³⁴ Kari Aakerli Vik: "Portrettets plass i det norske kunstlivet. Eksempler fra første halvdel av 1800-tallet" i *En Face. Kunsthistorisk tidsskrift*, nr. 1, Universitetet i Oslo 2003, s. 81.

³⁵ Øivind Storm Bjerke: *Matthias Stoltenberg 1799-1871*, upubl. magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo 1983, s. 93.

mest skolerte og internasjonalt orienterte kunstnere i Norge, var han en meget populær portrettmaler med et bredt kontaktnett. Gørbitz hadde få elever, men han skal ha veiledet portrettmaleren David Arnesen (1818-1895).³⁶ Han kan ha gjort det samme for Berg, som han skrev et anbefalingsbrev til i forbindelse med Bergs stipendsøknad i 1843.³⁷ I en beskrivelse av portrettmaleriet i 1840-årene sidestiller Øivind Storm Bjerke Berg og David Arnesen som hadde omtrent samme kunstneriske bakgrunn:

Begge ser ut til å ha vært populære malere. Deres stil var en temperamentsløs realisme som verken forsøkte å idealisere eller karikere trekk ved modellen for å øke uttrykkskraften.³⁸

Bergs portrettkunst er konform med den herskende stil i Christiania i første halvdel av 1800-tallet. En sammenlikning mellom Bergs portrett av Nanna Mack fra 1840-årene (ill. 4) og Gørbitz' *Kvinneportrett* fra 1847 i Nasjonalgalleriet (ill. 7) illustrerer dette. Begge kvinnene er fremstilt sittende. De er iført mørke langermede kjoler med snørt liv og hvit blondegodebekledning. Begge har store brosjer, og Nanna har også et langt halskjede. Den ukjente kvinnens hodebekledning er dekorert med røde bånd, en farge som går igjen i stolen hun sitter på. Koloritten er dominert av sort og brunt, og bakgrunnen er mørk i begge bildene, noe som gjør at kvinnenes bleke ansikter trer skarpt og klart frem. Malemåten er omhyggelig, med utpenslede strøk og fin sans for detaljer i klær og smykker. Portrettene sier oss lite om modellenes personlighet, men de gir et representativt bilde av to kvinner fra det bedrestilte lag av folket.

Portrettmaleriet og fotografiet

Inntil 1840-årene var et portrett bare oppnåelig for formuende kunder eller for kunstnere og deres venner og bekjente. Men fremover på 1800-tallet kunne hvem som helst oppsøke en fotograf og få sitt kontrafei dokumentert i et fotografi.³⁹

I annen halvdel av 1800-tallet endret portrettkunsten seg parallelt med fotografiets stadig sterkere stilling. Daguerreotypiet, oppfunnet i 1839, ble etter hvert erstattet av det reproduserbare fotografiet, som for alvor kom i bruk blant fotografene på slutten av 1850-tallet. Fotografiet ble etter hvert det foretrukne mediet når den kjøpesterke middelstanden

³⁶ Ingrid Reed Thomsen: "David Arnesen" i *Norsk kunstnerleksikon*, bind 1, Oslo 1982, s. 81.

³⁷ Riksarkivet, Oslo og Bjerke, op.cit., s. 136.

³⁸ Bjerke, op.cit., s. 166.

³⁹ Erik Mørstad: "Kunstneren som motiv: 1878-1900" i *Portrett i Norge*, Oslo 2004, s. 16.

skulle la seg forevige, og var i tillegg til å være billigere enn det malte portrettet også mer moderne. Portrettmaleriet tok dermed en vending fra å være et trygt levebrød for mange kunstnere, til å bli en oppgave for noen få. Øivind Storm Bjerke har påpekt at i Danmark opphørte C. A. Jensen (1792-1870) nærmest helt å male portretter omkring 1840, og han oppga selv at konkurransen fra fotografiet var en avgjørende årsak til dette.⁴⁰

Utviklingen av grafiske reproduksjonsteknikker skjøt fart i denne perioden, og mapper med litografier av berømte personers portretter ble et samleobjekt. Den illustrerte pressen bidro til å gjøre portrettene tilgjengelige for flere lag av befolkningen. På begynnelsen av 1860-tallet dukket visittkortportrettet opp. Et portrettfoto ble klebet opp på en bit kartong (formatet var vanligvis 6 x 10 cm.), og fotografens navn ble trykket under bildet. Dette ble så populært at det i samtidens presse ble omtalt som *Cartomania* eller en "Visittkortfeber".⁴¹ Visitten var en innarbeidet del av datidens omgangsform, og visittkortet fant sin plass innen de klare formelle regler som fantes for visittene. Kristin Halaas formulerer det slik:

Litt forenklet kan vi si at når borgerskapets størrelse, selvfølelse og levestandard øker, øker også etterspørselen etter portretter. Sammenhengen mellom dette og fremveksten av nye og billigere portrettmedier kan selvsagt diskuteres; er det slik at portretter blir billigere og lettere tilgjengelig p.g.a. de tekniske mulighetene, eller blir den tekniske utviklingen drevet frem av en økt etterspørsel etter billigere portretter?⁴²

Kanskje var denne utviklingen i tiden, et sviktende marked om man vil, en medvirkende årsak til at Berg etter hvert ser ut til å ha konsentrert seg mindre om portrettvirksomheten og mer om andre motivtyper? Ifølge Brodahl var det nettopp dette som skjedde, og som ble en av grunnene til Bergs påfølgende år på reisefot:

Netop som han var kommet godt iveri og skulde til at se fremtiden sorgfrit imøte, kommer daguerrotypien og fotograferingen og gjør ende paa hans levebrød. Med sin vanlige resoluthet bryter han saa op fra Kristiania, og begir sig til utlandet, hvor han tilbringer hele resten av sit liv paa stadige reiser,...⁴³

⁴⁰ Bjerke, op.cit., s. 165.

⁴¹ *Aftenposten* 4. juni 1862: "Nu have vi saa omtrentelig havet Febrer i alle Grene, (...) men ingen av dem har formaaet at gribe saa vidt og bredt om sig som den for tiden grasserende og dominerende Visittkortfeber." Sitert etter Kristin Halaas: "Portrettet – en markedstilpasset genre? Standardisering og rasjonalisering innen portrettproduksjon 1500-1900" i *En Face. Kunsthistorisk tidsskrift*, nr. 1, 2003, s. 58.

⁴² Ibid., s. 58.

⁴³ Brodahl, op.cit., s. 6.

Brodahl kan ha hentet disse tankene fra *Morgenbladets* nekrolog, som han siterer i andre sammenhenger. I *Morgenbladet* heter det:

Imidlertid kom snart Daguerreotypien og Fotografien og ødelagde hans Levebrød, og dette var det, som i slutningen af 40:Aarene førte ham til Udlandet, hvor han senere har tilbragt Størstedelen af sit Liv dels paa Reiser i de forskellige europeiske Stater og Orienten, dels med Arbeide i de store Kunstsamlinger, hvis fornemste Skatte han omhyggelig kopierede.⁴⁴

Det var imidlertid ikke alle av Bergs kunstnerkollegaer som reagerte negativt på det nye mediet. Bergs samtidige, portrettmaleren Christian Olsen (1813-1898), etablerte seg i 1856 som fotograf i Christiania og ble en av de mest betydelige norske fotografer på 1800-tallet. Olsen malte en mengde portretter med utgangspunkt i egne og andres fotografier.⁴⁵ Det har vist seg at mange kunstnere, spesielt de som var aktive i annen halvdel av 1800-tallet, var mer opptatt av fotografiets muligheter enn tidligere antatt. Øivind Storm Bjerke påpeker i sin magistergradsavhandling om Matthias Stoltenberg at det kan være for enkelt å bare peke på fotografiet som den eneste årsaken til portrettmalernes problemer på begynnelsen av 1840-tallet:

Men hvis fotografiet var den eneste årsaken, ville det bli vanskelig å forklare at det på 1840-tallet opptrer en rekke yngre kunstnere som i all vesentlig grad livberger seg ved portrettmaleri. Vi skal ikke se bort fra at økt konkurranse om et begrenset marked og nye stilidealer var den avgjørende årsak til problemene for portrettmalere av Stoltenbergs generasjon.⁴⁶

Det finnes ikke i det foreliggende materiale noe egentlig bevis for at Berg skal ha hatt et spesielt vanskelig forhold til fotografi. Fotografiets stadig sterkere stilling skulle imidlertid vise seg å bli problematisk for Bergs store livsprosjekt; kopiering av kjente kunstverk fra samlinger i hele Europa. Dette beskrives nærmere i kapittel 7.

Tegnelæreren Berg

Mens Berg var etablert som portrettmaler i Christiania skal han også ha drevet noe undervisning, med malerinnen Aasta Hansteen (1824-1908) som en av elevene, antagelig

⁴⁴ *Morgenbladets* nekrolog 2. mai 1874.

⁴⁵ Bjerke, op.cit., s.166 og *Norsk kunstnerleksikon*, bind 3, Oslo 1986, s. 138-139.

⁴⁶ Bjerke, ibid., s. 165.

omkring 1842. Hansteen hadde i 1841 fått tegneundervisning i København, før hun vendte hjem til Norge og ble elev av Berg i en periode.⁴⁷

Undervisningsvirksomhet var en vanlig kilde til bi-inntekt for kunstnerne. Mange av elevene var kvinner, da kvinner på denne tiden ikke hadde adgang til kunstskolene og akademiene, og dermed var henvist til privatundervisning. Hansteens neste privatlærer, Johan Gørbitz,⁴⁸ underviste henne i 1843-44.⁴⁹ Et annet eksempel på andre av tidens kunstnere som drev privatundervisning er portrettmaleren David Arnesen som var lærer på Den kongelige Tegneskole fra 1839. I 1840 opprettet han en privat tegne- og kunstskole i Christiania, hvor han underviste frem til 1878.

Det er ikke kjent om Berg drev noen form for undervisning senere i sin karriere.

3. BERGS REISER

Reisemønsteret

Da Berg forlot Norge i 1843 ser det ut til at det gikk hele 15 år før han igjen dukket opp på hjemlige trakter i 1858. Opptegnelsen av Bergs reiserute er i hovedsak basert på daterte og stedsbestemte bilder, og nye opplysninger tilkommer stadig (se appendiks A). Det er derfor ikke mulig å slå fast at han ikke besøkte Norge i mellomtiden, men ut fra de opplysninger som foreligger i skrivende stund ser det ikke ut til at han i denne perioden oppholdt seg i Norge.

Sikkert er det i hvert fall at han i nærmere tyve år – fra begynnelsen av 1840-årene til begynnelsen av 1860-årene – i all hovedsak befant seg på reisefot. Det er først i 1860-årene at Berg begynner å reise regelmessig til Norge, og det ser ut til at han stort sett har reist i Norge om sommeren for så å oppholde seg i England, Tyskland, Frankrike eller Italia vinterstid.

Fra 1858 oppholdt Berg seg i Sverige i omkring to år, og det finnes et antall akvareller med motiver fra Mora i Dalarna, Småland, Gotland og Stockholm. I 1858 må

⁴⁷ Takk til Anne Wichstrøm, som gjorde meg oppmerksom på at Aasta Hansteen i sine memoarer nevner at hun har gått i lære hos Berg. Se også Anne Wichstrøm: *Kvinneliv og kunstnerliv*, Oslo 1997, s. 208.

⁴⁸ Gørbitz hadde ikke for vane å ta privatelever, men gjorde unntak for Aasta Hansteen og Henriette Homann (1819-892). Antagelig var det som en gest til damenes familier – alle fremtredende borgere i Christiania og gode kunder av Gørbitz – at de fikk gå i lære hos ham. Med takk til Bodil Sørensen for opplysninger om Gørbitz. Se også hennes artikkel ”Johan Gørbitz. Norges første internasjonale maler” i *Landet der sitroner gror*, utstillingskatalog, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø 2005, s. 30-41.

⁴⁹ Wichstrøm, op.cit., s. 208.

han også ha vært en tur innom Norge, da det er kjent en datert akvarell med motiv fra Stjørdal. Han kan da ha benyttet anledningen til å besøke søstrene i Trondheim.

Deler av Bergs reiseplan synes nærmest halsbrekkende, spesielt med tanke på datidens kommunikasjonsmidler. Om motivet for reisene opprinnelig var å finne nye kunder, så kan det også ha blitt en form for lidenskap eller en livsstil for Berg. Ubundet av familiære forpliktelser som han var, så var det lett for ham å reise dit han fant det for godt. Iblant alene, eller i blant oppsøkende kunstmiljøer i Frankrike eller Italia.

Til tross for sin omflakkende tilværelse ser det ut til at Berg har hatt gode kontakter med både norske og utenlandske malere. I Nice (Nizza) og La Spezia i 1853 utførte han en rekke akvarellportretter av kunstnerkollegaer.⁵⁰ Det samme fra Düsseldorf vinteren 1870.⁵¹ Nasjonalgalleriet har et portrett i akvarell av Thomas Fearnleys sønn, malt i London i juni 1866⁵² (ill. 8). I brevet til Peter Nicolai Arbo⁵³ nevner Berg at han har mottatt hilsener fra Arbo gjennom en felles bekjent:

Det var meg meget kjærnt at erfare at De befindes vel, at De er og forbliver fremdeles i Paris, og at mine efterladte Sager fremdeles er under Deres gode Beskyttelse.

Senere i brevet spør Berg etter Arbos planer og ivrer etter nyheter fra Paris:

De arbeider vel flittig til Udstillingen? Hva er Sujettet? Jeg haaber De underretter mig snart derom og hvorledes våre Venner fra Norge – malerne i Paris – har det.

I brevet nevner Berg flere skandinaviske kunstnere og ber Arbo spesielt hilse til Anders Askevold (1834-1900) (ill. 9) og Johan Bennetter (1822-1904). Både Bennetter og Arbo tilhørte et miljø av skandinaviske kunstnere i Paris. Bennetter bodde i byen fra 1852 til 1870, Arbo fra 1863 til 1874. Berg spør også ”Ved de om Grønland endnu er i Barbizon, eller er han reist til Nizza?”. Henvisningen til Theude Grønland (1817-1876) viser at Berg hadde beholdt kontakten med gamle studiekamerater fra Kunstakademiet i København. Grønland hadde studert ved akademiet under J.L. Lund samtidig med Berg.

⁵⁰ Flere av disse er i dag i familiens eie i Trondheim.

⁵¹ Brodahl, op.cit., s. 8.

⁵² Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.7919.

⁵³ Brevsamling nr. 560, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

Han var en velrenommert stillebensmaler, som fikk stor innflytelse på sin norske elev Frants Bøe.⁵⁴

Arbo malte Bergs portrett i Paris i 1869. Bildet er i dag i Nasjonalgalleriet (ill. 10). Arbo har også utført et tegnet portrett i en skissebok fra 1864 (Nasjonalgalleriet), der Berg avbildes sammen med den tyske genremaleren Carl Hoff (1838-1890) (ill. 11).

Inntrykket man sitter igjen med er at Berg var en aktiv deltager i et internasjonalt kunstmiljø.

Finansiering av reisene

Hans Johan Frederik Berg var ingen formuende mann, og måtte livnære seg gjennom sin kunst. Det er mulig at hans reisevirksomhet delvis er et resultat av dette behovet. Arkivundersøkelser i Statsarkivet og Nasjonalmuseet har ikke kunnet vise at Berg noen gang mottok stipend.⁵⁵ Vi kan ikke i dag med sikkerhet si hva som var den utløsende årsaken til at han i 1843 forlot Norge og la ut på sine reiser. Det kan ha vært jakten på nye motiver og nye markeder for kunsten som lokket. Kanskje var det også ren eventyrlyst med i bildet. Det som synes helt klart, er at Berg var helt avhengig av å selge sin kunst for å overleve. Prospekter og folkelivsbilder i akvarell var raske å utføre, lette å ta med på reisene og kunne gi løpende inntekter underveis. Portrettene, som også ble utført i olje, hadde sin kjøpergruppe, selv etter at tiden som etablert portrettmaler i Christiania var over.

Vi vet at enkelte av akvarellene skal ha blitt solgt i mapper, en populær omsetningsform i samtiden. Dette gjelder blant annet bildene med motiver fra dampskipsfarten og de samiske motivene.⁵⁶ For de samiske motivene var de utenlandske, kanskje spesielt de engelske turistene i Nord-Norge en aktuell kjøpergruppe. Dette bekreftes av Bergs kommentar i det tidligere nevnte brevet fra 1865, om enn med en viss bitterhet:

... mine øvrige Resourcer har jeg havt igjennem Englænderne, som let kjøber i Norge, men naar de engang har kastet Fiskerdragten (skiftet Hue) og er kommet tilbage til London i deres gamle Folder, saa er DHr ikke mere tilgjængelige ...⁵⁷

⁵⁴ Marit Lange [red.]: "Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837-1862, utst.kat., Nasjonalgalleriet 1998, s. 377.

⁵⁵ Berg søkte stipend i 1843, men dette ble ikke innvilget.

⁵⁶ Brodahl. op.cit., s. 13. Flere av akvarellene med samiske motiver i Nasjonalmuseet er nummerert med blyant, antagelig av Berg selv.

⁵⁷ Brevsamling nr. 560, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

Berg må ha solgt mange arbeider under reisene. Antagelig befinner et stort antall av hans bilder seg i privat eie i utlandet.⁵⁸ Han stilte ut sine arbeider jevnlig, både i Norge og i utlandet, og nådde dermed et stort kunstkjøpende publikum. Om han hadde avtaler med kunstforeninger om innlevering av arbeider, kjenner vi ikke til. Men at han i blant fikk solgt til kunstforeningene, er det ikke tvil om. I brevet til Arbo forteller Berg:

Medens jeg opholdt meg i Christiania malede jeg et paar grupper i Aquarelle af Børn og solgte 3 Billeder til Kunstforeningen ...⁵⁹

I 1864 ble disse tre arbeidene loddet ut.⁶⁰ Vi vet også at flere arbeider kom til Trondheim Kunstforening etter Bergs død.⁶¹ At Berg hadde et blikk for gode inntektskilder vises av reisemønsteret hans i de siste 10-15 årene av hans liv. Det må ha vært mer enn en ren interesse for motivkretsen som gjorde at han så ofte foretok den lange reisen fra sør i Europa til Nord-Norge for å male. Vissheten om at det eksisterte et marked for disse bildene var sikkert en motiverende faktor.

Bergs største utgiftspost må ha vært alle reisene. Kildene gir et bilde av ham som en nøysom mann som ikke stilte store krav til materiell komfort. I *Morgenbladets* nekrolog heter det:

Nøisom til det yderste og med saare faa Fornødenheder vidste han at slaa sig igjennem dels ved Portrettæring og andre Smaaarbeider, dels ved Udstilling af sin efterhaanden voxende Samling, ...⁶²

4. AKVARELLISTEN

Det finnes bevart flere oljemalerier utført av Berg, men han arbeidet hovedsakelig med akvarell og gouache. Det var spesielt at en kunstner i Norge på denne tiden konsentrerte seg om akvarellteknikken, og i samtidige kilder viker betegnelsen portrettmaler etter hvert tilbake for en nesten konsekvent omtale av ham som "Akvarellmaler Berg". Dette

⁵⁸ Undersøkelser i utenlandske offentlige samlinger viser at Berg er representert i National Army Museum i England, med en akvarell datert 1848.

⁵⁹ Brevsamling nr. 560, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket i Oslo,.

⁶⁰ Sigurd Willoch: *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936*, Oslo 1936, s. 210.

⁶¹ I 1878-80 kjøpte foreningens direksjon flere akvarellstudier – "Raske små reiseskisser av landskap og folketyper" – som ble ført opp i gevinstlistene med verdier fra 5 til 30 kroner. Josef Jervell Grimelund og Olav Flønes: *Trondhjems Kunstforening 1845-1945*, Trondheim 1955, s. 88. Trolig ble bildene kjøpt inn fra Bergs familie i Trondheim. Etter Bergs død ble dødsboet solgt på auksjon i London. Det gjenværende billedmaterialet ble sendt til arvingene i Trondheim. (Opplysninger fra familien).

⁶² *Morgenbladet*, 2. mai 1874.

var i takt med samtidens tradisjon som gjerne ga hver maler en slik “tittel”, alt etter vedkommendes spesialitet. Slik finner vi også for eksempel marinemaler Bennetter, landskapsmaler Dahl, historiemaler Arbo og portrettmaler Lehmann.

Engelsk innflytelse

Akvarellen fikk en enorm popularitet i England på 1700- og 1800-tallet, men akvarellmaleriets status sank etter hvert som stadig flere glade amatører begynte å beskjeftige seg med akvarellmaling. I 1804 ble det berømte The Society of Painters in Watercolours opprettet i et forsøk på å bedre forholdene for seriøse akvarellmalere. På Verdensutstillingen i Paris 1855 hadde England stor suksess med en mengde akvareller, og populariteten økte.

Kunstsamleren Sophus Larpent (1838-1911) eide flere akvareller av Berg, og ønsket å finne ut om Berg hadde vært medlem av The Society of Painters in Water- Colours. Larpent hadde fått kunnskap om at Berg selv skulle ha sagt at han var medlem av The Royal Society of Painters in Water-Colours. I 1887 fikk Larpent brev fra Alfred D. Fripp i London, som bekreftet at Berg ikke hadde vært medlem, og derfor ikke kan ha deltatt på selskapets utstillinger. Han foreslo at Berg kanskje var medlem av The Royal Institute of Painters in Water Colours.⁶³ Det finnes imidlertid ikke spor etter Berg i institusjonenes arkiver i London.⁶⁴

Berg oppholdt seg i lange perioder i England, og i følge *Illustreret Nyhedsblad* studerte han der under engelske akvarellmalere. Vinteren 1862-63 skal han ha oppholdt seg i London hvor han brukte tiden til å sette seg inn i engelske akvarellmaleres fremgangsmåte “...der har mange eiendommelige Finesser med hensyn til Farvernes behandling og Udførelsens Detailler.”⁶⁵ I det før siterte brevet til Arbo, skrevet i London i 1865, går Berg mer nøye inn på sitt forhold til den engelske akvarellkunsten:

... ligesom ogsaa paa samme Tid at forsøge at komme mere efter den engelske Manner i Aquarellmalen, men den er drevet hen til den høieste Fuldkommenhed, og saa gandske forskjellig fra det Princip jeg hidtil har gaaet frem i, saa jeg

⁶³ Fra Sophus Larpents brev og notatbøker. Nasjonalbiblioteket i Oslo, Håndskriftsamlingen, MS.fol.1812H. Takk til Bodil Sørensen som gjorde meg oppmerksom på denne korrespondansen og som har stilt sitt eget materiale til rådighet.

⁶⁴ Opplysninger fra arkivar Simon Fenwick, senest i e-post februar 2007, og brev fra arkivar George Large mars 2007.

⁶⁵ *Illustreret Nyhedsblad*, nr. 20, 17 mai 1863.

begynder næsten at tvivle om, at jeg aldrig rigtig vil komme efter den.- Det er især den saakaldte Prie Rafalliet Stiil, som er den mest yndede. De kjender den vel ogsaa selv, heele Maleriet maa være behandlet som et stort Miniature, og hvori de bruger en Mængde Dækfarver.⁶⁶

Pre-Rafaelittenes malemåte var, som Bergs brev indikerer, detaljert og forseggjort. Deres foretrukne akvarellteknikk var gouachen. De malte gjerne på hvit bakgrunn, og de intense fargene og minutiøst utførte detaljene ga bildene klarhet og skarphet. John Ruskin sa det slik: "The pre-Raphaelites imitate no pictures: they paint from Nature only."⁶⁷ The Pre-Raphaelite Brotherhood ble dannet i 1848 av de engelske kunstnerne John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti og William Holman Hunt. I 1860-årene ble bevegelsen dominert av Dante Gabriel Rossetti og Edward Burne-Jones' svermeriske fremstilling av sagn- og middelaldermotiver (ill. 12). De pre-Rafaellitiske kunstnerne hevdet at de beste forbilder var å finne i kunsten før Raphael, og deres motivkrets besto gjerne av bibelske og middelalderinspirerte scener. Det var imidlertid ikke Pre-Rafaelittenes litterære motiver som Berg lot seg inspirere av, men malestilen.

Berg som akvarellmaler

For de fleste norske malerne var akvarellen hovedsakelig et raskt, greit og billig materiale som man brukte til studier og skisser. Oljemaleriet som ble utført i atelieret var det seriøse mediet for en kunstner, det som brakte størst respekt og anseelse. Sett med dagens øyne er det nettopp skissene som med sitt friske og mer umiddelbare preg kan virke vel så attraktive som de ferdig gjennomarbeidede, gjerne ganske store, oljekomposisjonene. Ofte bærer også Bergs akvareller preg av dette idealet for hva som var et godt bilde. Hans ferdige arbeider utnytter i liten grad akvarellens egenart og kan derfor sett med moderne øyne virke både litt stive og noe overarbeidet. Av sitatet ovenfor ser vi at Berg anser en forseggjort fremgangsmåte som beundringsverdig. Man ser imidlertid hvordan han arbeider for å utnytte akvarellteknikkens muligheter når han maler en himmel med skyer. Da kan han legge malingen på uten noen særlig tegning i bunnen, og benytte seg av utsparte partier på arket for å oppnå atmosfæriske virkninger.

⁶⁶ Brevsamling nr. 560, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket i Oslo.

⁶⁷ Laurence Binyon [ed.]: *Pre-Raphaelitism. Lectures on Architecture and Painting by John Ruskin*, London 1906, s. 20.

Basert på det foreliggende materialet kan det se ut til at Berg blir noe "lettere på hånden" sent i sin produksjon. Ved å studere samlingen av akvareller med samiske motiver i Nasjonalmuseet kan man spekulere over hvorvidt dette lettere preget skyldes en bevisst anstrengelse fra kunstnerens side på å benytte seg mer av akvarellens særegne muligheter, eller om det er et fenomen som skyldes en kombinasjon av alder, svekket helse og storproduksjon med tanke på salg.

Berg fulgte omhyggelig sin samtids anerkjente teknikk for akvarellmaling. Det vil si å skissere opp motivet med blyant eller penn, for så å fylle i farger. Først i større felter med lysere farger som grått eller lyst blått, men slik at papiret ikke dekkes helt. Deretter påføres sterkere farger gradvis før kunstneren til slutt legger siste hånd på verket med plassering av detaljer med tynn pensel. Ifølge oppskriften skulle man begynne med himmelen, så bakgrunnen og deretter arbeide seg frem mot forgrunnen.

Et særtrekk ved akvarellen er muligheten for å bruke underlaget som virkemiddel, og det hvite papiret som skinner igjennom fargelaget bidrar til å gi akvarellene sitt karakteriske lette preg. Endel kunstnere har også benyttet seg av papir med forskjellig farge for å utnytte denne effekten til det maksimale. Enkelte av Bergs akvareller er utført på lyseblått eller grønnlig papir, men det ser ut til å ha vært unntaket snarere enn regelen.

Berg kan ha hatt flere motiver for å konsentrere seg om akvarellen fremfor oljemaleriet. Et mulig forbilde er Johannes Flintoe, som var lærer ved Tegneskolen da Berg var student der. Selv om Flintoe behersket oljeteknikken godt, foretrakk han tegning og vannfargeteknikker. Han er spesielt kjent for sine landskapsbilder i gouache, ofte i et ganske stort format. Marit Lange har skrevet om Flintoe at han "... foretrakk tegning og vannfargeteknikk, ganske sikkert fordi han gjennom denne teknikken best fikk gitt uttrykk for sine naturopplevelser".⁶⁸ Det kan være at Berg gjennom sin lærer ble oppmerksom på vannfargens muligheter, og ikke bare dens begrensninger i forhold til oljeteknikken, som gir kunstneren en større frihet.

Akvarellen forbindes ofte med bilder ferdig utført foran motivet. Det er gjerne en lett og umiddelbar kvalitet over akvareller som gjør at de oppfattes som friluftsmaleri. Imidlertid var akvareller like ofte resultatet av skisser utført på stedet som ble fargelagt

⁶⁸ Marit Lange: "Maleriet fra 1800 til 1840" i *Norsk kunst fra reformasjonen til i dag*, teksthefte til lysbildeserie, Statens Filmsentral 1987, s. 9.

og ferdig utført i ettertid. Med den økte interessen for studienes kvaliteter utover på 1800-tallet ble det også et økt press på kunstnerne i retning av å utviske skillelinjene mellom studier/skisser og ferdige arbeider. Spesielt i England ble man oppmerksom på dette. I kjølvannet av The Society of Painters in Water Colours' innføring av en årlig salgsutstilling av medlemmenes skisser kommenterte kritikere i 1862:

Artists now spend days and weeks over a study when formerly they would have knocked off a sketch in a couple of hours.⁶⁹

Norske kunstnere som J.C. Dahl og Thomas Fearnley ble også tidlig oppmerksomme på studienes egenverdi.

Når det gjelder Bergs akvareller, er det all grunn til å tro at han fulgte den vanlige arbeidsmåten for akvarellmalere også i dette. Antagelig er svært få av hans akvareller rene *plein air*-arbeider, de fleste er nok bearbeidet i ettertid, basert på skisser og tegninger utført på stedet. En samling akvareller i familiens eie bidrar til å underbygge denne antagelsen (ill. 13 og 14). Samlingen inneholder flere løst utførte akvarellskisser som ikke er signert, men flere har en datering samt stedsangivelse påført med blyant. Flere av Bergs ferdig utførte akvareller har spor av en tidligere datering, ofte skrevet med blyant, i tillegg til den endelige datering og signatur utført i maling. I nær sagt alle Bergs akvareller ser vi hvordan det ligger en blyanttegning til grunn.

Som vi har sett måtte Berg leve av sin kunst og var avhengig av å produsere for salg. Akvarellutstyr var billigere enn olje, og veien til et ferdig bilde var raskere. Kanskje likte han rett og slett bedre å arbeide med vannfarger – slik kunne han jo forholdsvis raskt få bearbeidet inntrykkene fra sine mange reiser. Som tilfellet var for Flintoe, kan det ha vært denne teknikken som best passet til det uttrykk Berg ønsket at hans kunst skulle ha. Kanskje kan en engelsk og fransk innflytelse ha hatt noe å si for hans valg av teknikk. Den omfattende reisevirksomheten kan ha vært av avgjørende betydning. For å male oljebilder måtte man ha et atelier, altså være relativt fast bosatt. For Berg, som i perioder nærmest må ha "bodd i en koffert", var akvarellmaleriet mindre plasskrevende og langt enklere å forholde seg til.

⁶⁹ Greg Smith: "Turning 'his back to the scene'" i *The Spooner Collection of British Watercolours*, utstillingskatalog, The Courtauld Institute of Art, London 2005, s. 31.

Voyage pittoresque?

Den omhyggelige akvarellteknikken slik den er beskrevet ovenfor var en arv fra den topografiske tradisjonen på 1700-tallet, og det tok tid før en friere teknikk vant frem. I en artikkel om engelsk akvarellmaleri gir Magne Malmanger en treffende beskrivelse av tidens trender:

Britisk kultur hadde vel i lang tid – som siden den norske – vært mer lesende enn seende. Men iallfall fra midten av det 18. århundre fikk man i dannede kretser en viss interesse for billedkunst og for hva vi kan kalle billedmessige virkninger ... Den topografiske nysgjerrighet flettet seg sammen med, og ble gradvis avløst av, sansen for det maleriske i naturen. *The picturesque* ble i dobbelt forstand et ledende slagord.⁷⁰

Det er mulig, og jeg vil hevde fruktbart, å se Bergs kunst som en representant for en slik overgangsfase mellom en eldre topografisk tradisjon og en nyere sans for det maleriske. Det kan derfor være interessant å diskutere hvorvidt hans arbeider kan sies å representere en *voyage pittoresque*.

Betegnelsen *voyage pittoresque* brukes i kunsthistorien særlig om kunst fra 1700-tallet og tidlig 1800-tall, da det ble på moten å foreta reiser til fjerntliggende, eksotiske steder, og deretter beskrive hva man så og opplevde, ofte med akvarell og tegning som det foretrukne medium. Vitenskapsmenn, oppdagelsesreisende og velstående privatpersoner hadde gjerne med seg kunstnere i sitt reisefølge, som kunne dokumentere reisen. For offentlige ekspedisjoner var det en selvfølge. Beskrivelsen av Napoleons egyptiske kampanje med tilhørende illustrasjoner i *Déscription de L’Égypte* utgitt i 1809-1829 er et kjent eksempel på dette. Fra mer hjemlige trakter finner vi for eksempel W.M. Carpelans *Voyage pittoresque aus Alpes Norwegiennes* utgitt i Stockholm 1821-1823 og A.F. Skjöldebrands *Voyage pittoresque au Cap Nord*, Stockholm 1801.

Voyage pittoresque er en videreføring av prospekttradisjonen, i den forstand at man ønsker å vise et konkret landskap på en informativ og saklig måte. Landskapets egenart blir stadig sterkere betont i det romantiske landskapsmaleriet som utviklet seg på 1800-tallet, og romantikkens ”sublime” og besjelede landskapsskildringer ble etterhvert resultatet.

⁷⁰ Magne Malmanger: ”Engelsk akvarellmaleri” i *Fra prospekt til visjon – Engelske akvareller fra Sandby til Turner*, utstillingskatalog., Nasjonalgalleriet 1995, s. 10.

Det kan innvendes at *voyage pittoresque* er en betegnelse som er så sterkt forbundet med 1700-tallets billedkunst, at den ikke blir relevant å benytte i forbindelse med en kunstner som er aktiv helt inn i 1800-tallets annen del. Bergs xylograferte illustrasjoner sammen med Asbjørnsens tekst i *Juletræet for 1852. Nogle norske Folkesagn i Erindringer fra en Reise til Ægypten*, blir i så måte et sent utslag av tradisjonen. Berg tilbrakte det meste av livet på reisefot, og hans akvareller er beretninger fra denne reisen. Hans interesse for det stedstypiske og folkets spesielle karakter er like uttalt enten han er på reise i Nord-Afrika eller i Nord-Norge. Preget av en reiseberetning forsterkes av at Berg nær sagt alltid stedsbestemmer og/eller daterer sine akvareller.

5. EGYPT

Høsten 1849 ankom Berg Egypt etter en lengre periode med reisevirksomhet i middelhavsområdet. Flere akvareller er datert til november 1849. Berg ble i Egypt til våren 1850, den seneste dateringen som finnes i det foreliggende materialet er mai 1850.⁷¹ Oppholdet resulterte i en rekke akvareller med egyptiske motiver. 43 av disse befinner seg i Nasjonalmuseet. Jeg skal i det følgende beskrive et utvalg av akvarellene. For en fullstendig liste over kjente akvareller med motiver fra Egypt se appendiks C.

En beskrivelse av Bergs reiserute forut for ankomsten til Egypt er hovedsakelig basert på daterte akvareller, og viser at Berg etter avreise fra Norge i 1843 hadde vært i Frankrike, hvor vi finner ham i Paris i september 1844 og på Rivieraen i 1845. Et lite portrett av Berg i Skandinavisk Forenings samling i Roma samt en omtale i foreningens portrettkatalog⁷² bekrefter at han i 1846 og 1847 oppholdt seg i Italia. I februar 1847 finner vi ham i Roma, senere i Napoli og på Sicilia. Juli 1848 er han på Malta. Flere akvareller med motiver fra Korfu er datert 1849 (ill. 15), og ifølge Brodahl skal han ha besøkt både Balkan og Konstantinopel⁷³ før han kom til Egypt høsten 1849. På bakgrunn av daterte og stedsbestemte akvareller ser det ut til at han først var i Kairo, og deretter oppholdt seg en periode i Alexandria.

⁷¹ *Sittende araber* (NG.K&H.B.1431) er påskrevet 6. mai 1850.

⁷² Skandinavisk Forenings portrettkatalog oppgir Hans Johan Fr. Berg (1813-1874) som "Norsk Portraitmaler i Rom fra 1846 til 1847" og avbilder et lite portrett av Berg utført av en ukjent kunstner, bly og sølvstift på papir, 24 x 18 cm.

⁷³ Brodahl, op.cit., s. 7.

Asbjørnsen og Berg i Egypt

I Kairo møtte Berg ved en tilfeldighet eventyrsamleren og vitenskapsmannen Peter Christen Asbjørnsen (1812-1885), som i 1852 beskrev møtet i sitt magasin *Juletræet*.⁷⁴ Uten å vite om hverandre hadde de begge tatt inn på samme hotell.⁷⁵ Asbjørnsen var overrasket over å møte sin landsmann, da han mens han fremdeles befant seg i Norge hadde fått høre at Berg var død på sine reiser:

Endelig fik vi Logis i hotel l'Orient ved el Esbekieh. En af de første jeg saa i Gaarden der, var en Mand med et friskt djærvskaaret norsk Ansigt, og jeg var ikke noget Øieblik i Tvivl om, at jeg vilde Faae Svar, da jeg tiltalte ham i Modersmaalet. Paa bredt Trøndersk svarede han og fortalte, at han var Tjener hos Konsul Jørg. Knudsen, [ill.16] som boede her, og at Portraitmaler Berg, en gammel Bekjendt fra Christiania, som man hjemme havde sagt død, ligeledes logerede i vort Hotel.⁷⁶

Asbjørnsen var en mann med mange talenter, og innsamling av folkeeventyr var bare en del av hans store interessefelt. I 1830- og 40-årene var han svært opptatt av zoologi. Han skrev naturhistoriske artikler og hefter, blant annet *Naturhistorie for ungdom* på seks bind. Interessen for dyrelivet i havet gjorde at Asbjørnsen ønsket å drive forskning ute i feltet. Han søkte om å få delta i flere ekspedisjoner og forskningsferder, og søkte også flere stipendier til dette. I 1849 mottok han et stipend som skulle gå dels til innsamling av folkediktning i Østerdalen, dels til granskning av litoralfaunaen i Christianiafjorden innenfor Drøbak. Arbeidet i fjorden gikk sin gang, men folkediktningen måtte vente da det åpnet seg en mulighet for ham til å bli med på et middelhavstokt med korvetten *Ørnen*. Asbjørnsen begrunnet ønsket om å reise med muligheten til innsamling av sjødyr og anledningen til å knytte kontakter med italienske museer.⁷⁷ Med hjelp fra statsråd Ole

⁷⁴ Peter Chr. Asbjørnsen: *Juletræet for 1852. Nogle norske Folkesagn i Erindringer fra en Reise til Ægypten*, Christiania 1852, s. 71. Konsul Jørgen Knudsen må være forretningsmann, kunstsamler og mesén Jørgen von Cappelen Knudtzon (1784-1854).

⁷⁵ Asbjørnsen skriver at de tok inn på Hotel l'Orient ved El Esbekieh. På denne tiden var området rundt Ezbekiyya-hagene byens hotelldistrikt, hvor europeiske tilreisende gjerne samlet seg. Her lå også flere konsulater samt det berømte Sheppard's Hotel.

⁷⁶ Asbjørnsen, op.cit., s. 71.

⁷⁷ Ifølge Asbjørnsens biografer (se fotnote 78) hadde han antagelig flere motiver. Ren eventyrlyst og nysgjerrighet, et ønske om å finne stoff til en sjøroman, og onde tunger ville ha det til at det også kunne være greit med en viss avstand til kreditorene.

Wilhelm Erichsen fikk han plass på *Ørnen* som proviantforvalter, og i midten av september 1849 var toktet i gang.⁷⁸ Den 21. desember samme år ankom han Alexandria.

Det osmanske riket

Egypt var på denne tiden en del av det osmanske riket. Riket ble styrt fra dagens Tyrkia, og eksisterte fra det bysantinske rikets nedgangstid på 1300-tallet helt til 1922, da Mustafa Kemal avsatte den osmanske kalifen og Tyrkia ble en republikk. På sitt mest omfangsrike omfattet riket Anatolia, Midt-Østen, deler av Nord-Afrika og deler av Sør-Europa til Kaukasus, et område på over 5,5 millioner km².

Riket var mer en form for militær administrasjon enn et egentlig tyrkisk imperium og ble styrt av visekonger og en militær administrasjon. Det er fra denne vi har fått ord som *mamlukker*⁷⁹ og *janitsjarer*.⁸⁰ Det osmanske riket hadde sin storhetstid på slutten av 1600-tallet, og på 1800-tallet begynte det å bli tydelig at riket hadde interne problemer som gjorde at kallenavnet "Europas syke mann" nok ikke var helt ufortjent. Et forsøk på reform, kalt *tanzimat*,⁸¹ førte riktignok til en oppblomstring mot slutten av århundret, men viste seg resultatløst i det lange løp.⁸²

Da Asbjørnsen og Berg ankom Egypt i 1849 hadde Abbas I (1813-1854) nylig blitt *pasja* eller visekonge. Han etterfulgte sin bestefar, den mer kjente Mohammad Ali⁸³ (1769-1849), som styrte Egypt fra 1805 til 1848 og som la grunnlaget for et dynasti som skulle komme til å styre Egypt helt til 1952. Med Mohammad Ali ble grunnen lagt for det moderne Egypt, og han satte i gang flere reformtiltak med tanke på å skape en stat etter europeisk modell. Asbjørnsen beskriver i *Juletræet* noen følger av dette:

Det er den vesterlandske Kultur og Videnskab, som har banet sig Vei herhid og stillet Frankerne [europeerne] paa samme Fod med det herskende Folk. Frankeren gaaer nu tryk og uantastet, hvor han vil, og behøver ikke, som en tydsk Lærd for en Deel Aar tilbage var nødt til, at hvirvle sig i Ring som en Dervich, for at slippe

⁷⁸ Knut Liestøl: *P. Chr. Asbjørnsen. Mannen og livsverket*, Oslo 1984, s. 176 ff. og Truls Gjefsen: *Peter Christen Asbjørnsen – diger og folkesæl*, Oslo 2001, s. 223 ff.

⁷⁹ Ordet *mamlukk* betyr "slave" eller "eiendom".

⁸⁰ Fra det tyrkiske ordet *yeniçeri* – "ny soldat". Infanterienhet av slaver, tilhørende den osmanske sultanens hushold, som marsjerte til musikk.

⁸¹ *Tanzimat* = reform, regulering. Begynte i 1839 med Gulhane-erklæringen.

⁸² Jarle Simensen: *Afrikas historie*, Oslo 1996. Se også Oxford dictionary of Islam, Oxford 2003.

⁸³ Tyrkisk: Mehmet Ali.

at blive stenet af Æsel drivere og Gadedrenge; nu reiser man endogsaa trygt gjennem Ørkenen, hvor Beduiner plyndrede og røvede for faa Aar tilbage. At de gamle Tidens Mord, Drab og Slagtinger af Christne og Jøder, er gaaet af Brug, siger sig selv. Men ikke nok hermed, europæisk Kultur og Leveviis, eller Lysten til at efteraabe den, har fremkaldt store og gennemgribende Forandringer, saavel i det hele Liv her i Kairo, som i Statens Udseende. Den største Deel af Armeen er omstøbt, klædt og væbnet paa europæisk Viis, og Soldaterne see i Sandhed for største Delen ud som ynkelige Karikaturer af europæiske Stridsmænd ...⁸⁴

Abbas var på mange måter Mohammad Alis motpol, han var kjent for sin tilbakeholdne og skeptiske holdning overfor europeere og egyptere med europeisk utdannelse og kontakter, og stoppet da også flere av sin forgjengers reformer.

Asbjørnsen og Berg hos Abbas Pasja

Asbjørnsen og Berg fikk foretrede for Abbas Pasja, og Berg ble høytidelig presentert for visekongen i egenskap av kunstner. Skal man dømme av Asbjørnsens beskrivelse i *Juletræet*, så ser det ikke ut til at de norske gjestene merket noe til Abbas' omtalte negative holdning til europeere. Ved ankomst til palasset ble de plassert på en lang divan og omgitt av tjenere som serverte dem kaffe og piper "stoppede med den fineste Tobak" og prydet med gull, rav og edle stener:

Under alt dette udvexledes der paa Fransk og Tyrkisk Komplimenter mellem Hans kgl. Høihed og Chefen, der av Nubar bey bleve fortolkede eller oversatte. Samtalen dreiede sig dernæst om det kongelige Huus, - Visekongen spurgte efter Hs. Kongelige H. Prinds Oscar, som havde været her, - om Norges Udførsels- og Indførselsvarer, samt om Ægypten og Landets Naturskjønheder ... Før vi gik, blev Portrætmaler Berg fremstillet og anbefalet som en Landsmand og Kunstner, der agtede at opholde sig en Tid i Ægypten. Vicekongen udtalte derpaa gode Ønsker for vort Kongehus og for en lykkelig hjemreise til vort "kolde Fædreland."⁸⁵

Asbjørnsen og Berg var i Kairo sammen i flere dager, kanskje noen uker. Asbjørnsen forteller i *Juletræet* hvordan han og hans reisefølge er på utflukt i og utenfor Kairo; de besøker kalifgravene, palasser, torv, moskeer og kaffehus, de ser en karavane på 2000 kameler som ankommer fra Mekka og trettendedag jul besteg de pyramidene og "drak Fædrelandets og vore Kjæres Skaal paa Toppen".⁸⁶

⁸⁴ Asbjørnsen, op.cit., s. 68.

⁸⁵ Ibid. s. 75.

⁸⁶ Ibid. s. 79.

Turen på Nilen var like obligatorisk for turister dengang som nå, og en av Bergs akvareller (ill. 17) viser en nilbåt, en *dahabiya*, som fører både amerikansk og norsk flagg (det siste i masten). Kanskje var dette båten som fraktet Asbjørnsen og Berg? En *dahabiya* er et tomastet seilskip bygget for å frakte reisende på Nilen, i vanlig bruk frem til tidlig på 1900-tallet.⁸⁷ Andre av Bergs akvareller viser de karakteristiske *fellukkaene*, de noe mindre og enklere nilbåtene uten kahytt.

En morsom liten akvarell i privat eie (ill. 18) med motiv fra Berg og Asbjørnsens opphold i Egypt viser de to på eselryggen. Asbjørnsen først med rund mage og en pinne i hånden og Berg på eselet bak, med langt mørkt skjegg, en mappe (med tegnesaker?) under armen og lange tynne ben som nesten sleper i bakken. Eslene er i full fart og en stakkars eseldriver løper etter med et godt tak i halen på Bergs esel. I bakgrunnen ser man minaretene på en moske og to kameler som kommer eselrytterne i møte. Akvarellen, som er funnet i etterlatte papirer etter Asbjørnsen, bærer påskriften *Memorie dell Tempio passate* og er nok malt i ettertid som et minne om reisen og gitt som gave til Asbjørnsen fra hans gamle reisefelle.⁸⁸ At de to hadde kontakt også etter Egypt-reisen, bekreftes av Bergs portrett av Asbjørnsen i Norsk Folkemuseum, utført i akvarell og datert Trondheim 1862 (ill. 19).

I *Juletraet* beskriver Asbjørnsen på humoristisk vis en tur på eselryggen i Alexandria sammen med resten av reisefølget, men Berg og Asbjørnsen møter hverandre i Kairo først noen uker senere, så det kan ikke dreie seg om den samme rideturen som minnes i akvarellen. Det er av samme grunn ikke mulig at Berg hadde fått skyss med *Ørnen* fra Napoli over Adriaterhavet til Hellas og Egypt.⁸⁹

Det er heller ingenting som tyder på at Berg ble med *Ørnen* da den dro fra Egypt i mars 1850. Det finnes flere akvareller med egyptiske motiver som er datert Kairo april og mai 1850. Disse kan selvfølgelig være skisser som ble ferdigstilt i ettertid og datert deretter, men trolig ble Berg i Kairo til en gang på vårparten 1850. Senere på året er han igjen å finne i Italia.

⁸⁷ Opprinnelig bygget for kongelige og andre storfolk, og malt i gull lik faraoenes solbåter. *Dahabiya* betyr "den gygne". I dag er noen av dem igjen i drift på Nilen. Ref. *Aftenposten*, 6. januar 2007, s. 5.

⁸⁸ Takk til Jorunn Vandvik Johnsen som gjorde meg oppmerksom på denne forbindelsen.

⁸⁹ Erik Henning Edvardsen: *Asbjørnsens kvinnehistorier*, Norsk Folkeminnelag 2001, s. 50.

Illustrasjonene i *Juletræet*

Flere av de xylograferte illustrasjonene til artikkelen om Egypt i *Juletræet* for 1852 har likhetstrekk med Bergs akvareller, og antagelig har Asbjørnsen skaffet sitt reisefølge dette oppdraget. Han visste at Berg satt med flere akvareller fra turen, at disse motivmessig kunne fungere godt som illustrasjoner til artikkelen og også gi Berg sårt tiltrengte inntekter. Kanskje har Asbjørnsen kjøpt akvareller av Berg allerede mens de var i Egypt.⁹⁰ Det var ikke uvanlig at også akvareller ble brukt som forlegg til xylografier:

I reproduksjonssammenheng spiller det riktignok ikke noen avgjørende rolle om forlegget i det enkelte tilfelle er en tegning, en laving eller et oljemaleri. Men vannfarvekunstnerne var særlig flittige bidragsytere, og det fikk en viss betydning for faget at en virksomhet av denne art kunne gi utkomme til akvarellkunstnere som ellers satt trangt i det.⁹¹

For mange akvarellmalere var grafiske reproduksjoner en kjærkommen måte å nå ut til et bredere publikum. Noen arbeidet på oppdrag av utgivere av illustrerte verk, gjerne oversikter over fortidsminnesmerker eller folkeliv.

Juletræet for 1852. Nogle norske Folkesagn i Erindringer fra en Reise til Ægypten ble utgitt på Dzwonkowskis forlag i 1852. Wilhelm Keilhau Fabritius hadde etterhvert overtatt driften av Dzwonkowskis boktrykkeri, og i 1843 eller 1844 kjøpte han Guldbergs og Dzwonkowskis trykkeri. Fabritius' arkiver har ikke tatt opp i seg Dzwonkowskis arkiv, og det er ikke kjent om noe av trykkeriets billedmateriale eller korrespondanse er bevart.⁹² Det er derfor vanskelig å finne konkrete bevis for at forleggene var Bergs, men en sammenligning av akvareller og xylografier viser at det er meget sannsynlig. Særlig tydelig blir dette hvis man sammenligner xylografiet *Fellahkvinder* på side 41 i *Juletræet* (ill. 20) med Bergs akvarell *Tre kvinner, Alexandria, 1850* (ill. 21). Det samme gjelder akvarellen *Ombord på et orlogsfartøy* (ill. 22) og xylografiet *Om bord på korvetten Ørnen* fra side 4 i *Juletræet* (ill. 23). Når det gjelder portrettet av Abbas pasja, så er dette basert på et offentlig portrett av ukjent kunstner (ill.

⁹⁰ Det fantes neppe akvareller av Berg i Asbjørnsens etterlatte papirer. Henrik Jæger forteller i artikkelen "Asbjørnsen i sitt hjem" i *Jule-Roser. Skandinavisk Juleblad* for 1885 at Asbjørnsen hadde det med å gi bort sine suvenirer fra Egypt til besøkende.

⁹¹ Magne Malmanger: "Engelsk akvarellmaleri" i *Fra prospekt til visjon – Engelske akvareller fra Sandby til Turner*, utstillingskatalog., Nasjonalgalleriet 1995, s. 19.

⁹² Opplysninger om forlagene er hentet fra Carl Just og Øivind Seip Berggravs bok *Fabritius & sønner. Institusjonen Scheibler: I Gutenbergs tjeneste gjennom 125 år*, Oslo 1969. Vel så ofte ble tegningene enten

24 og 25). Flere av xylografiene i *Juletræet* er signert HN i monogram, og er antagelig utført av Harald Nissen (1823-1862)⁹³, elev av xylografen Haakon Adelsten Lunde.⁹⁴ Lunde hadde arbeidet som xylograf for Dzwonkowski siden 1851.

Kvaliteten på norske xylografers arbeid i første halvdel av 1800-tallet var nokså varierende. Da Asbjørnsen valgte å gi ut sine eventyr på Gyldendal i Danmark, noe som han ble sterkt kritisert for i samtiden, kan dette forhold ha hatt innflytelse på hans valg. Men vel så viktig var det nok at forlegger Frederik Hegel ga Asbjørnsen et større budsjett til skjæring av bilder enn hva han kunne påregne hos de norske forleggerne, samt at han gjennom Gyldendal Nordisk Forlag kunne nå et mer kjøpesterkt skandinavisk publikum.

Også på offisielt hold i Norge innså man at det var et behov for dyktige treskjærere. I 1852 fikk Lunde et stipendium på 50 spesiedaler for å utdanne seg videre i Hamburg og Leipzig hos Kretschmer, en av Tysklands mest ansette xylografiske anstalter. Lundes elev Harald Nissen fikk også samtidig et lignende beløp for å utdanne seg i København.⁹⁵

Akvarellene fra Egypt – noen motivgrupper

Vi skal nå se nærmere på et utvalg av Nasjonalmuseets akvareller med motiver fra Egypt. Enkelte av disse vil bli sammenlignet med bilder fra andre kunstnere som viser lignende motiver. Målet med dette er å beskrive reisen, sette bildene inn i en historisk sammenheng og undersøke hvilke kunstneriske forbilder Berg kan ha hatt for sine egyptiske motiver. Det er et spørsmål i hvilken grad vi kan se Bergs bilder som orientalisme, og denne delen av avhandlingen vil gi et grunnlag for å diskutere dette.

skåret i stykker, ødelagt eller liggende igjen hos xylografene, som bare unntaksvis tok vare på originalforleggene.

⁹³ Harald Nissen er identisk med den Hartvig Nissen som omtales som Lundes elev i Nils Jørgen Johnsen: *Døler og troll. Fra norsk illustrasjonskunsts historie*, Foreningen for norsk bokkunst, Oslo 1935, s. 32 og Sigurd Heiestad: *Bildet i boken. Fra illustrasjonskunstens barndom i Norge*, Oslo 1945 hvor Nissen blir omtalt som Hartvig på s. 16, 52, 57 og 60 men som Harald i en billedtekst på s. 55. I følge opplysninger gitt av Erik H. Edvardsen skal Harald Nissen være xylografens riktige navn.

⁹⁴ Se også Erik Henning Edvardsen: "Gammelt nytt i våre tidligste ukeblader. Aktstykker om folketro og sagn" i *Illustrert Nyhedsblad og Norsk Folkeblad*. NFLs skrifter nr. 143, Oslo 1997.

⁹⁵ Ibid., s. 32 og Erik Henning Edvardsen: *Norske xylografer*, upublisert manuskript.

Kvinnene

Berg besøkte Alexandria etter oppholdet i Kairo (slik hadde han en reiserute motsatt Asbjørnsen, som allerede hadde vært i Alexandria da han møtte Berg i Kairo). Flere av akvarellene henter motiver fra Alexandria. I *Juletræet* forteller Asbjørnsen inngående fra sitt opphold i byen. I beskrivelsen av gatebildet i Alexandria kommer Asbjørnsen også inn på kvinnenes klesdrakt:

Oftest vise dog disse Damer af den fornemmere Klasse sig, ridende paa Æsler, og see besynderligt indpakkede og maskerede ud. Foran Ansigtet have de et Stykke hvidt eller sort Tøi, hvori der er skaaret Aabninger for Øinene som i en Papirmaske, forresten er hele Legemet indhyllet i et stort Stykke mørkt Silketøi, hvoraf kun de gule Støvler stikke frem, naar de ikke som uforvarende paa afsides Steder, hvor de ei troe sig udsatte for Slægtningers og Huusbonders aarvaagne og skinsyge Øine, slippe Kaaben, for at lade en forbigaaende Franker see deres Klædnings Pragt og de fine hvide Hænder, hvis nægle og Flader oftest ere farvede. Almindelig holde de denne Kaabe sammen med Hænderne fortil, men brede Albuerne saa vidt ud som muligt for at blive dygtig brede; thi dette synes de er smukt og fornemt. Mig forekom det, de saae ud som en Række Kjempeflaggermuus, der drog i Ligfærd. Fellah- eller Araberkvinderne af den fattige Klasse, der naturligvis gaae til Fods, have et saa simpelt Klædebon, at det ikke kunde være klædeligt, hvis deres Vært var mindre kraftig og skjøn. Den hele Klædning bestaaer nemlig af en vid og sid mørkelblaa Bomuldsskjorte med korte Ærmer, der, Under Fellakvindernes lette Gang og ranke Holdning, følger Legemet og røber den kraftige Vært. Paa Hovedet bære de ofte Kurve, med et nøgent Barn i, eller Krukker af adle Former, hvilket forhøier den maleriske Virkning ligesaa meget som det stygge Slør eller Krepstor, der udpyntet med Regnepenge og Messingdangel, skjuler Ansigtet og hænger ned som en sort Snabel, vanklæder dem. Disse Kvinder med deres nøgne, gustne Børn og de guulbrune, halvnøgne eller pjaltede Fellaher ere Representanter for Landets talrigste Indbyggere.⁹⁶

Ordet *fellah* er vanlig brukt i europeisk litteratur om Egypts bønder, fattige og “vanlige folk”. Ordet er basert på den arabiske ordstammen *f - l - h* som har med jordbruk å gjøre, og kan oversettes med “bonde”.⁹⁷

I akvarellen *Tre kvinner, Alexandria* fra 1850 (ill. 26) er det nettopp fellahkvinner som er Bergs motiv. Bildet viser tre kvinner i fotside mørke gevanter. To av dem lener seg mot det som må være kanten av en brønn. Den ene kvinnen har tildekket ansikt og mange smykker. Den høyeste av dem, som balanserer en vannkrukke på hodet, har en stor nesering. Akvarellen er påtegnet ”Alexandrie 1850” nede til høyre. Asbjørnsens

⁹⁶ Asbjørnsen, op.cit., s. 37-38.

⁹⁷ Se for eksempel mitt etternavn: Falahat.

beskrivelse ovenfor passer nærmest perfekt på denne lille gruppen, inkludert “det stygge Slør eller Krepslor, der udpyntet med Regnepenge og Messingdangel, skjuler Ansigtet og hænger ned som en sort Snabel.”

Interessant er det at Asbjørnsen i sin beskrivelse fremhever disse kvinnes “maleriske Virkning”. Han gir også uttrykk for en sympati med dem når han berømmer deres skjønnhet og verdighet på tross av at de er barføtte og enkelt kledd.⁹⁸ I Asbjørnsens sammenligning mellom fellah-kvinnene og de fornemme kvinnene i Alexandria ligger hans sympati hos de førstnevnte. Hva Berg tenkte om den saken vet vi ikke, da ingen skriftlige kilder foreligger, men i akvarellen er det beskrivelsen av klesdraktene og ansiktene som er det primære. Det ser ut til at modellene iakttar kunstneren med samme interesse som han viser dem. Med den karakteristiske bevegelsen med hånden for å rette til og holde på plass hodeplagget - kjent for alle som har oppholdt seg sammen med kvinner som bærer *hijab* - ser to av dem rett på maleren, mens de tar en pause i arbeidet. Asbjørnsen litterære beskrivelse sammenfaller med Bergs billedmessige skildring, og utfyller hverandre på en slik måte at vi her får en unik innsikt i hvordan 1850-årenes Alexandria kunne oppleves av europeiske tilreisende.

I en *Kvinnestudie fra Alexandria*, påtegnet ”Alexandrie - femme fellah” (ill. 27) er kvinnens positur mer utfordrende, i det hun lener seg på sin venstre hånd mot en divan, og kikker skrått opp på betrakteren. Det er på tross av denne antydningen til flørt, og en tydelig utringning i kvinnens blå drakt, et gjennomgående sobert bilde av Egypts kvinner som Berg tegner, ganske ulikt det vi forbinder med de store franske eller engelske orientalistes fremstillinger av det være seg sensuelle haremskvinner (ill. 28) eller idealiserte *fellah*-kvinner.

En sammenligning mellom Bergs gruppe av fellah-kvinner i arbeid og Félix-Auguste Cléments *Kvinner som selger vann og appelsiner langs veien til Heliopolis* fra 1872 (ill. 29) viser at det til tross for likhet mellom motivene er klare forskjeller i fremstillingen. Den kraftige kvinnen som bærer en krukke minner om en statue, og det skulpturelle preget forsterkes av håndstillingen. Landskapet i bakgrunnen er tydelig egyptisk, men kan likevel minne om landskap slik vi ser dem i bakgrunnen på

⁹⁸ Også Asbjørnsen biograf Truls Gjefsen (op.cit.) kommenterer hans sympatiske holdning til fremmede folk og kulturer (med unntak av jødene). Både i *Juletræet* og i andre artikler fra turen, blant annet i *Illustreret Nyhedsblad*, viser Asbjørnsen god kunnskap om islamsk kultur og historie, inkludert Koranen.

renessansemalerier med religiøse motiver. Kvinnene har drakter, smykker, ansiktstatoveringer og tilbehør lik Bergs modeller, men fremstår som poserende og idealiserte. Bildet har ikke den umiddelbare og dokumentariske virkningen vi finner i Bergs akvareller, selv om motivet i seg selv er realistisk nok, og passer forbløffende godt til Asbjørnsens beskrivelse:

... Kvinder, i lange blaa Klædebon og med Slør over Hovedet, komme ned til Kanalen ... og hente Vand i store Leerkrukker som de bære paa Skulderen eller ballancere paa den høitoprakte flade Haand. Det er et virkelig bibelsk Billede.⁹⁹

Mennene

I tillegg til fremstillingene av kvinner som er beskrevet ovenfor, har jeg valgt ut tre akvareller som viser menn. Disse tre mannportrettene, som jeg velger å kalle dem, idet jeg synes at de i sitt uttrykk er noe mer enn bare standardiserte fremstillinger av karakteristiske typer, gir et bilde av den sammensatte befolkningen som møtte Berg i Egypt. Her så han nordafrikanere fra flere land, folk fra Afrika sør for Sahara og europeiske fastboende i tillegg til tilreisende fra mange land. Det internasjonale preget kan ha passet den bereiste Berg godt, og han ser ut til å tilpasse seg ved at påtegningene på akvarellene ofte (men ikke gjennomført) er skrevet på fransk.

Det lille bildet *Fisker ved Nilen* (ill. 30) viser en mann med grått skjegg som sitter ved Nilens bredd. Han har en bolle i en hånd og fiskestangen i den andre. Fiskeren er barføtt, og kledd i en blå kappe. På hodet har han en høy hvit turban eller hatt. Han ser rett på betrakteren, og ansiktet er nøye utført. Fremstillingen er konsentrert om mannen, og omgivelsene er lite utarbeidet. Det lille formatet understreker bildets intime karakter og gir det preg av å være et portrett. Akvarellen *Tre algirere* (ill. 31) er et gruppeportrett av tre algirere med sine karakteristiske *djellaba*-kapper som kan sammenlignes med fremstillingen av de tre vannbærerskene fra Alexandria (ill. 26). *Egypter* (ill. 32) viser en mann som kan være av etiopisk opprinnelse. Han er kledd i et teppelignende plagg og røde ”tøfler”. Tålmodig poserende iakttar han maleren med et sideblikk og skaper assosiasjoner til Asbjørnsens beskrivelse av gatebildet i Alexandria:

... nøgne Negre fra det fjerne, hede solbestraalede Indland, smukke nubiske og abyssiniske Slaver eller Tjenere ...¹⁰⁰

⁹⁹ Asbjørnsen, op. cit., s. 55.

En annen akvarell som motivmessig hører til denne gruppen er *Egypter med langpipe* (ill. 33 og forsiden), som vil bli omtalt senere i avhandlingen.

Slavemarkedet i Kairo

Et av de mest kjente motivene fra gatebildet i Kairo var slavemarkedet. Det var neppe noen av de tilreisende europeiske kunstnerne som ikke lot seg fengsle av markedet, og fremstillingene er mange og varierte. Alt fra de mest gjennomarbeidede store oljemalerier i beste Salon-stil, med sterke erotiske undertoner, til mer nøkternt observerte motiver, ofte utført i akvarell.

Jean-Léon Gérôme (1824-1904) *Marché d'esclaves*¹⁰¹ fra 1866 (Sterling and Francine Clarke Institute, Massachusetts) er et eksempel på det første (ill. 34). Den unge hvite slavekvinnen står naken omgitt av de handlende, og den interesserte kjøper undersøker tennene hennes på en måte som gjør scenen ladet med erotikk. Markedets folkeliv i bakgrunnen er kulisser for denne hovedgruppen. Kontrasten til William James Müllers (1812-1845) *Slavemarket, Cairo*, en akvarell fra 1838-39 (Whitworth Art Gallery, Manchester), er påfallende (ill. 35). Også i dette bildet forhandles det om en slave, denne gang en svart kvinne, men hun er ryggvendt og har et stykke stoff rundt hoftene. Kunstnerens hovedinteresse er helheten, folkelivsbildet om man vil, med en konsentrasjon på den triste lille gruppen med afrikanske kvinner og barn i forgrunnen.

I Bergs akvarell *Fra slavemarkedet i Kairo*, påtegnet ”Cairo April 1850 / aux marché des esclaves” (ill. 36) er det et nøkternt utsnitt av virkeligheten kunstneren synes å ville dele med oss. Bildet viser to unge svarte kvinner med bar overkropp, den ene ser direkte på oss med et våkent blikk, men den andre virker mer innadventd. Berg har tydelig latt seg fascinere av de afrikanske kvinnes trekk, deres smykker og intrikate flettefrisyrer. Det er mennesketypene som interesserer ham, men samtidig ser han ut til å ville gi en individuell fremstilling av den enkelte. Müllers akvarell gir oss ikke den samme nærhet. Både Müller og Berg avbilder de svarte kvinnene med underkroppen påkledd. I den islamske verden har Gérôme sine nakne hvite slavekvinner lite med realitetene

¹⁰⁰ Asbjørnsen, op.cit., s. 36.

¹⁰¹ Bildet er også kjent under de engelske titlene *The Slave Market* og *For Sale*. Se Gerald M. Ackermann: *The life and work of Jean-Léon Gérôme – with a catalogue raisonne*, London 1986, kat. nr. 162.

å gjøre. Av hensyn til muslimsk bluferdighet og krav til anstendighet ble de hvite slavekvinnene ikke avkledd, og det var bare de svarte kvinnene som ankom markedet mindre påkledd. Selv mannlige slaver skulle bare undersøkes over navlen og under knærne. Det var vanlig å sørge for at de afrikanske slavekvinnene i det minste hadde et enkelt teppe eller tøyestykke rundt livet, helt i tråd med Müllers og Bergs fremstilling.¹⁰²

William James Müller skrev etter sitt møte med slavemarkedet:

The scene is of a revolting nature, yet I did not see, as I expected, the dejection and sorrow I was led to imagine.¹⁰³

Nordmannen Anton Christian Houen, som besøkte markedet i 1852, har et noe annet syn på saken:

Vi var også oppe på slavemarkedet, som ligger for seg selv. Vi så der et antall abyssinske kvinner og barn. Et par av kvinnene hadde utsøkt vakre former, men var bare til det nødtørftigste dekket av miserable filler. Det var trist å se disse hjelpeløse vesener overlatt til de brutale slavehandlernes forgodtbefinnende.¹⁰⁴

Hvilken holdning handelsmannens sønn fra Nordland hadde til det osmanske rikets slavehandel vet vi ikke. Asbjørnsen kommer heller ikke inn på dette i sin beretning fra Egypt-reisen, annet enn i bisetninger.¹⁰⁵

Slaveriet i det islamske Nord-Afrika

Utgangspunktet for motivene fra slavemarkedet var en slavehandel med langt dypere røtter enn det amerikanske og europeiske slaveriet, som på denne tiden var på vei inn i sin avslutning.¹⁰⁶ I England hadde slaveriet blitt forbudt fra 1807 med *The Abolition of the Slave Trade Act*, som hadde som mål å forby slaveri i hele imperiet. I 1833 kom *The Slavery Abolition Act*, som forbød slaveri i koloniene, og den 1. august 1834 fikk alle slavene i imperiet sin frihet. I USA ble slaveriet endelig forbudt i 1865. Stridighetene i forkant av dette er vel kjent.

Den nordafrikanske handelen med slaver fortsatte imidlertid, tilsynelatende mindre påvirket av utviklingen i Nord-Amerika og Europa. Riktignok ble omfanget av

¹⁰² Ronald Segal: *Islam's black slaves*, London 2003, s. 38.

¹⁰³ Francis Greenacre and Sheena Stoddard: *W. J. Müller 1812-1845, Bristol 1991*, s. 120.

¹⁰⁴ Astrid Høvik: *Anton Christian Houen. Reisedagbok 1841-1858*, Forsythia 1993.

¹⁰⁵ Asbjørnsen, op.cit. s. 36: "...nøgne Negre fra det fjerne, hede, solbestrålede Indland, smukke nubiske og abyssinske Slaver eller tjenere...".

¹⁰⁶ Se for eksempel Jarle Simensen: *Afrikas historie*, Oslo 1996.

slaveriet begrenset under *tanzimat*, og mot slutten av 1800-tallet var antallet slaver betraktelig redusert. Slaveriet i Afrika har en lang og kompleks historie, som dessverre ennå ikke er avsluttet. Arabiske slavehandlere hadde i mange år foretatt raid dypt inn i Afrika, og bragte med seg slaver i stort antall fra blant annet Sudan (Nubia). Hvite slaver var også et vanlig syn, hentet fra det osmanske rikets territorier i Sør-Europa og Kaukasus. I mangt var det osmanske riket et slavesamfunn, men med mange fasetter. For eksempel var *mamlukkene*, som i perioder styrte Egypt, opprinnelig profesjonelle soldater med slavebakgrunn. Det islamske slaveriet var også av en mer variert karakter enn den transatlantiske. Riktignok måtte mange slaver arbeide svært hardt, men det var ikke den ensidige betoningen av plantasjedrift som var vanlig i Amerika og Karibien, og flertallet av slavene var sysselsatt i tjenesteytende yrker som hustjenere, kokker, musikere og barnepiker. I den interne afrikanske slavehandelen var det også en høyere andel kvinnelige slaver, blant annet på grunn av etterspørselen etter konkubiner til herskernes haremer. Dette bidro til en større grad av integrering i det øvrige samfunnet enn slik situasjonen var for slavene i Amerika.¹⁰⁷

Det var også vanligere å gi slaver sin frihet, gjerne som et uttrykk for fromhet og gudfryktighet, som en form for offer, eller i form av en avtale eller kontrakt hvor slaven kunne kjøpe seg sin frihet. Denne ordningen hadde sin bakgrunn i Koranens Sure 24 (Lyset), vers 33.:

... Om noen av de slaver dere eier, ønsker frihetsbrev, så la dem få det, om dere vet om noe godt i dem. Og gi dem noe av den rikdom som Gud har gitt dere.

Selv om slavehandelen gradvis ble redusert i Egypt mot slutten av 1800-tallet, forsvant den ikke helt. Isteden foregikk handelen bare mindre synlig, på såkalte ”private markeder”.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Segal, op.cit., s. 38 ff.

¹⁰⁸ Amerikanske Amelia B. Edwards reiste i Egypt i 1873, og i boken *A Thousand Miles Up the Nile*, Philadelphia 1888, forteller hun levende om hvordan slavehandelens eksistens ble benektet fra offisielt hold, før det i samtaler kom frem at den fremdeles eksisterte, bare mer diskret enn tidligere, både i Kairo og andre egyptiske byer.

Moskeer

Sultan Hassan-moskeen er en av de største og mest imponerende moskebygningene i Kairo. Den ble bygget for mamlukk-sultanen Hassan bin Mohammad bin Qala'oun i 1356-62 som en kombinasjon av moské, mausoleum og *madrassa* (religiøs skole) for alle de fire hovedskolene innen sunni-islam.

Bergs akvarell *Sultan Hassans moske* (ill. 37) viser et aspekt av interiøret, og er påtegnet "Sultan=Hassan Cairo 1850". De små menneskene fremhever inntrykket av et stort og mektig, men samtidig luftig indre rom. Fremstillingen av rommet følger ikke helt de perspektiviske regler, men dette forstyrrer ikke hovedinntrykket nevneverdig. Kontrasten mellom det skyggefulle partiet under hvelvingen i forgrunnen, og innsynet mot det indre området som er badet i solskinn gir en virkningsfull romfølelse. Moskelampenes oppheng gir sterke vertikale linjer i bildet, som står mot de kraftige horisontale linjene i det karakteristiske rød-stripete murverket (*ablaq*) i bakgrunnen.

Et lignende motiv finnes gjengitt i David Roberts (1796-1864) bok *Egypt and Nubia*, utgitt i London 1849 (ill. 38). David Roberts var en skotsk maler som i 1838 foretok en lengre reise i Orienten. Motivene han fant der opptok ham sterkt, og dannet grunnlag ikke bare for malerier og studier, men resulterte også i utgivelsen av flere bøker og trykte samlinger av skisser. I tillegg til den ovenfor nevnte boken er også *Sketches from Syria and the Holy Land*, litografert av Louis Haghe og utgitt 1842-49 viktig i vår sammenheng. Roberts arbeidet med bildene fra reisen i ti år etter hjemkomsten, og det var dette som i stor grad ga grunnlaget for hans berømmelse og store suksess i Storbritannia. Han var en av de første kunstnerne som introduserte det britiske publikum for denne nye og fremmedartede motivkretsen.¹⁰⁹ Roberts' arbeider er typiske eksempler på den britiske kunstens interesse for orientalske motiver. Dersom man sammenligner Berg og Roberts arbeider, og selv om Roberts i mange av sine bilder viser mer romantiserende tendenser, så er det sammenfallende trekk i valg av motiver og teknikk. Roberts utførte mange akvareller og tegninger som viser den samme nøkterne opptatthet av detaljer som vi finner i Bergs arbeider, og en sans for det pittoreske som ikke går over

¹⁰⁹ David Roberts, utstillingskatalog, Barbican Art Gallery, London 1986.

i det dramatiske på samme måte som hos mange av de andre store britiske og franske orientalistene.

En annen britisk kunstner som reiste i Egypt på denne tiden var Richard Dadd (1817-1886). Hans akvarell *Tombs of the Caliphs* fra 1843 (V&A, London) viser et aspekt av mamlukksultanen Qa'itbays gravanlegg utenfor Kairo, bygget i 1472-44 (ill. 39). Bergs akvarell *Fra Kairos omegn* (ill. 40) avbilder anlegget fra en annen vinkel. Dadds akvarell har den samme omhyggelige opptegning av detaljer som Bergs, og han bruker i likhet med Berg staffasjefigurer i forgrunnen som et middel til å understreke byggets mektige proporsjoner. En sammenligning mellom de to akvarellene viser med all tydelighet hvordan Bergs fremstillingsmåte er konform med britiske akvarellmaleres stil i samtiden.

Gatescener

Gatebildets fargerike og fremmedartede mangfoldighet fengslet mange europeiske kunstnere på reise i Orienten. Slik beskriver Asbjørnsen gatebildet i Alexandria:

Her er mennesker af alle Nationer og Farver: driftige Europæere, der fulde af Iver og Foretagelse saand og alskens Paafund færdes overalt; alvorlige Tyrkere, som skride frem med afmaalte Skridt, langsomme i Ord, endnu langsommere i Handling; livlige Grækere, der tale høit, anprisende sine Varer ledsage Talen med allehaande Fagter og Bevægelser, og smutte igjennem, hvor Andre blive siddende; nøgne Negre fra det fjerne, hede solbestraalede Indland, smukke nubiske og abyssiniske Slaver eller Tjenere, stadselig pyntede med Fets eller hvide Turbaner og Klæder af gule, røde, violette og andre lysende Farver.¹¹⁰

I *Gate med esler og kjøpmenn*, 1856 (ill. 41) viser Berg et utsnitt av en typisk gate i Kairo, antagelig fra den store basaren, Khan el Khalili. Akvarellen er utført i en tettere og mer dekkende teknikk enn flertallet av de andre akvarellene i Nasjonalgalleriet, og den maleriske virkningen ligger nærmere gouacheteknikken Berg benytter i sin kopisamling. Bildet er datert 1856, og presenterer oss derfor med et dateringsproblem. Bildets gjennomarbeidede preg kan tyde på at det er basert på skisser utført i Egypt 1849-50 og ferdigstilt og datert i ettertid. Dette gjelder også akvarellen *Gate i Kairo* (se nedenfor).

Et eksempel på et lignende motiv er ill. 42, Frederick Goodall (1822-1904) *The Opium Bazaar, Cairo* fra 1863 (privat eie). Bergs gateparti viser riktignok en mindre oppsiktsvekkende del av basaren, her er det frukt og grønnsaker som omsettes. Likevel er

¹¹⁰ Asbjørnsen, op.cit., s. 36.

likhetene mange. Det er det samme lukkede preget over gaten, selv om det strømmer dagslys ned, så er deler av gaten helt overdekket, og i begge bilder ser vi fra et mer åpent parti innover mot en buegang eller en lukket del som fører inn til andre gater. De karakteristiske verandalignende utbyggene i tre, med sirlig utskårne treskjermer kalt *mushrabbiya*, er med i begge bilder. Kairos arkitektoniske mangfold understrekes også av søylene i antikk stil til høyre i Bergs bilde. Igjen er det Asbjørnsen som kan sette ord på det vi ser i Bergs akvarell:

Denne gammel-arabisk-saraseniske Bygningsmaade viser sig paa afstand endnu klart nok i det Hele, og, i store Partier af Byen, ogsaa i Enkelthederne; Husene ere forsynede med Karnapper, Udspring, Tinder og Muurkrandse, hugne eller skaarne Karnisser af Træ og Steen, Døre af rigt Snidtværk, kunstigt udskaarne Vinduesgittere, fremspringende som store Fuglebure med farvede Ruder i, og det ene ligner aldrig det andet; men netop ved denne Mangel paa Stræben efter Ligemaal fremkommer Renhed og Samklang i det hele ... opad i Høiden hælde Husene sig ofte mod hverandre saaledes, at Beboerne af de øvre Etager synes, for Afstandens Skyld, Mageligt at maatte kunne række hverandre haanden eller springe over til hinanden ... Der er noget vist eiendommelig hyggeligt i mange af disse gamle Gader, især naar man fra det blændende, hede, ægyptiske Solskin kommer ind i deres Skygge, Kjøling og Dunkelhed, der paa mange Steder ende mere forøges ved Tæpper og Matter, som fra Tag til Tag hænges tværs over. Dette er især Tilfælde i basarene, der ofte endog dannes af fuldkommen lukkede Hvælvinger.¹¹¹

Handelsmennene sitter langs veggene ved sine små boder, bare markert med et lite tretak som er festet til murveggen, og folk vandrer forbi på vei til eller fra. I Bergs bilde er det tilløp til en ”trafikkork” med to tungt lastede esler, en liten handling som fanger oppmerksomheten til betrakteren så vel som til figurene i bildet. I begge bilder sees de vakre blå og hvite oppbevaringskrukkene.

Også *Gateparti, Kairo* (ill. 43) viser et typisk utsnitt av et travelte bybilde, med en moskes minaret i bakgrunnen. Dette er et gjennomarbeidet og ganske tett malt bilde, som i likhet med *Gate med esler og kjøpmenn* gir oss et dateringsproblem. Bildet ser nemlig ut til å være datert enten 1848 eller 1858. Sammenlignet med andre av Bergs dateringer, så er det mest trolig at det skal leses som 1858. Berg skal ikke ha vært i Egypt verken i 1848 eller -58, og da er det slik jeg ser det bare to muligheter: Enten er dette en ren skrivefeil, eller så kan det være at Berg i 1858 har tatt frem en skisse fra tiden i Egypt og arbeidet

¹¹¹ Asbjørnsen, op.cit., s. 66.

videre på den før han ga den en ny datering. Akvarellen har et stempel på baksiden som viser at den kommer fra postmester Ludvig Malthes kunstsamling, og kanskje har Malthe ønsket seg dette motivet spesielt til sin samling.

David Roberts' *A Street in Cairo* fra 1846 (ill. 44) i University of London viser et lignende utsnitt, men har et noe mer dramatisk preg. Kunstneren har latt forgrunnen ligge i skygge, slik at moskeens minaret i bakgrunnen trer tydeligere frem. Ellers viser bildet den samme interessen for bybildets folkeliv og detaljer. Mange kunstnere har valgt lignende gatepartier, med folkeliv og hus i den smale gaten i forgrunnen og en majestetisk minaret for enden av gaten. Det er en effektiv komposisjon, som gir dybdevirkning og interesse til motivet.

Ruiner

Tempelruiner, moskeer og gravmæler er alle utmerkede motiver for pittoreske fremstillinger i prospekt-tradisjonens ånd. De stimulerte også romantikkens fascinasjon for ruiner, da de mer eller mindre forfalne bygningene minnet betrakteren om fordums storhetstider. Berg har forøvrig malt en rekke bilder fra middelalderruinene på Gotland, som han besøkte i 1859 (ill. 45).

Horus tempelet i Edfu (bygget mellom 237 f.kr og 57 f.kr.) har en egenartet form som gjør det lett gjenkjennelig. Berg har i sin akvarell *Edfu* (ill. 46) fokusert på tempelet. Han avbilder det fra baksiden, og lar det formelig trone mot himmelen. Det er små staffasjefigurer i forgrunnen, grupper av mennesker og kameler, men de bidrar mest til å fremheve tempelets størrelse. Det samme gjør de to små hvite gravene til muslimske helgener, kalt *marabout*. Til sammenligning viser John Frederick Lewis' (1805-1876) bilde fra Edfu i Tate Gallery motivet fra en annen vinkel, der bildet er helt dominert av en teltleir med kameler og egyptere (ill. 47). Ruinområdet ligger i bakgrunnen til venstre i Lewis' bilde, men er langt mindre fremtredende, og virker mindre imponerende enn i Bergs bilde. Ruinene er som nevnt ovenfor en del av dagliglivets omgivelser, men blir her nærmest bare en kulisser for folkelivet.

Det mest kjente minnesmerket i Egypt er vel pyramidene i Giza med sfinksen. I sin akvarell *Sfinxen med pyramide* lar Berg sfinksen få en fremtredende plass (ill. 48). Et tidstypisk trekk er turistene; en i forgrunnen betrakter sfinksen, mens hans følgesvenn

samtaler med en hvitkledd egypter. I bakgrunnen ser vi turister som klatrer på pyramiden. Også Asbjørnsen og hans følge, Berg inkludert, besteg pyramidene.¹¹²

En akvarell med motiv fra tempelruinene i Karnak, *Fra Karnak, 1849* (ill. 49), har mye til felles med fremstillingen av sfinksen. Ruinområdet tegner seg mot en vid og åpen himmel, og en liten staffasjefigur i forgrunnen fremhever ruinenes størrelse. Her, som i mange av akvarellene fra Egypt, vier Berg himmelen stor plass. Han utnytter også akvarellens muligheter til å skape atmosfæriske virkninger ved å påføre fargen svært tynt og gjennomskinnelig. Ofte ligger det som et varmt rosa skjær over bygninger og landskap, noe som gir betrakteren en fornemmelse av Egypts varme klima.

Folkeliv

Foruten gatescenene som er beskrevet tidligere, så har Bergs akvareller mange motiver fra folkelivet i Egypt. Det er en nærmest etnografisk interesse som vi ser i disse akvarellene, og de gir oss et bilde av Egypt som virker svært realistisk. Bildene viser den samme interesse for detaljer som senere kommer til å prege akvarellene med samiske motiver.

Ill. 50 hadde i Nasjonalmuseets oversikt over Bergs bilder feilaktig fått tittelen *Båter og fiskeredskap ved Nilen*. Bildet viser ikke fiskeredskap, men vanningsystemene som er så typiske for området ved Nilen. Ved hjelp av løfte- og heiseanordninger spres vann og det næringsrike slammet fra elven over jorden. Nakne figurer arbeider med vanningen, og noen benytter også anledningen til å bade. Man anvender en *shadouf*, et stativ som ved hjelp av motvekt kan løfte en krukke eller beholder for å heise vann opp til høyereliggende åkre. Teknikken oppstod i det gamle Egypt, og er fremdeles å se i bruk i dag.

I fremstillingen av leirsteder får Berg med seg mange detaljer. Han viser nubiske kvinner som fletter hverandres hår og gjengir med nøyaktighet klær og smykker. Deres vann- og matforsyning lagres trygt i et tre (ill. 51). I Bulak, et lite sted ved Nilens bredd, kunne reisende leie *dahabiya*-båter. I Bergs akvarell påtegnet "Caire – Bulak Jan 1850" (ill. 52) ser vi en teltleir med mennesker, kameler og en mengde tønner og andre varer i forgrunnen. I bakgrunnen skimtes Nilen, og en *dahabiya* ligger ved bredden. Andre

¹¹² Asbjørnsen, op.cit., s. 79.

reisende i Egypt på 1800-tallet forteller at det kunne være svært tidkrevende å få leid seg en båt i Bulak¹¹³, så Berg har kanskje benyttet ventetiden til å skissere dette bildet.

Hvor dro Berg etter Egypt?

Etter Egypt dro Berg tilbake til Italia, hvor det ser ut til at han kan ha oppholdt seg helt frem til 1854 eller 1855. Deretter reiste han gjennom Sveits til Frankrike, hvor han skal ha oppholdt seg fra september til våren 1856, før han igjen er å finne på reise i Italia.

I Nasjonalmuseet finner vi flere akvareller fra Venezia i 1850-årene. I det overraskende utsnittet av kanalen sett under Rialto-broen (ill. 53) prøver Berg ut en mer krevende komposisjon enn han har for vane. Båtene og arkitekturen gir ham rik anledning til å gi etter for sin glede over detaljer. I *Parti fra havnen i Venezia* (ill. 54) er den samme gleden over detaljene å se i fremstillingen av båten i forgrunnen, men denne gang i virkningsfull kontrast til katedralens lyse og nesten oppløste former i bakgrunnen.

Dansk inspirasjon?

I gjennomgangen av motiver fra Egypt er det nevnt flere engelske og franske kunstnere som mulige inspirasjonskilder. Spesielt britiske kunstnere er brukt som sammenligningsgrunnlag i søken etter forbilder for Bergs kunst. Men det fantes også skandinaviske kunstnere i samtiden som interesserte seg for denne motivkretsen, og noen var så tidlige at de kan ha gitt den nyutdannede Berg inspirasjon til selv å oppsøke orientalske motiver.

En av dem er Martinus Rørbye (1803-1848), født i Drammen av danske foreldre, som flyttet tilbake til København i 1814 da Norge fikk sin selvstendighet fra Danmark. Allerede som sekstenåring tok Rørbye fatt på sine kunststudier ved det danske kunstakademiet under C. W. Eckersberg. I løpet av sitt korte liv drev Rørbye – i likhet med Hans Johan Frederik Berg – en utstrakt reisevirksomhet, som blant annet brakte ham via Korfu til Athen og videre til Smyrna og Konstantinopel. Rørbye opplevde stor interesse for sine arbeider med motiver fra reisene. *Dansk Kunstblad* trykket en artikkel om reisene og bildene, enda før de hadde blitt vist. I februar 1838 stilte han ut malerier og skisser i *Kunstforeningen* i København. *Dansk Kunstblad* var meget begeistret:

¹¹³ Amelia B. Edwards: *A thousand miles up the Nile*, Philadelphia 1888.

Vi maae takke den gunstige Stjerne, som førte Kunstneren til Egne, der maaskee aldrig føre ere blevne besøgte af nogen dansk Maler, thi de Malerier, Skizzer og Studier, som han har medbragt derfra, vise hvilket rig Udbytte der er for Penselen i Hellas og Orienten. Vi tænke herved ikke alene paa den henrivende Naturskjønhed, der karakteriserer disse Lande, men især paa den uudtømmelige Rigdom af Genrebilleder, som Folkelivets Eiendommelighed der frembyder.¹¹⁴

Det er ikke utenkelig at Berg har kunnet følge disse begivenheter. Som vi har sett var Berg selv student ved Kunstakademiet i København i 1836-37, før han i 1838 forsøkte å etablere seg som portrettmaler i Christiania. Det er ikke kjent nøyaktig når han ankom Christiania etter avsluttet studieopphold i København, så han kan ha hatt muligheten til å se Rørbyes utstilling tidlig på året. Men i alle tilfelle må han ha hatt kjennskap til Rørbye fra tiden i Danmark, da kunstmiljøet i København var forholdsvis lite og oversiktlig.

Motivmessig er det likheter mellom Bergs akvareller og Rørbyes bilder, kanskje spesielt gjelder dette Rørbyes skisser og studier. Men Bergs akvarell *Egypter med langpipe* (ill. 33) fra 1850 kan likevel sammenlignes med Rørbyes oljemaleri *Hvilende tyrker* fra 1845 (ill. 55). Begge mennene har tatt en pause i piperøykingen, men den karakteristiske langpipen er innen rekkevidde, hos Rørbye ligger den på gulvet bak tyrkeren. Fremstillingsmåten er nøktern og beskrivende i begge bilder, og konsentrert om figurfremstillingen. Portrettet av mennene i sine karakteristiske klær synes å være det viktigste for begge kunstnerne, omgivelsene kommer i annen rekke. Kritikere av orientalismen har ofte trukket frem de mange bildene av orientalere som ligger eller sitter henslengt, røkende vannpiper eller langpiper, som eksempel på de orientalistiske kunstnernes fremstilling av Orientens folk som late og henfalne til misbruk av narkotiske stoffer. I bildene vi her ser kan man vanskelig lese inn en slik mening, det er mennesketypen, portrettet og de karakteristiske klærne som har fascinert kunstnerne.

I boken/katalogen *I Halvmånens Skær – eksempler på skildringer af Den Nære Orient i dansk kunst og litteratur omkring 1800-1870*, skrevet i forbindelse med tre utstillinger om islam ved forskjellige museer og samlinger i Danmark i 1996, skriver Birgitte von Folsach generelt om den europeiske fascinasjon for Orienten, og spesielt om det danske forholdet til "Den Nære Orient". von Folsach benytter seg av en tredeling i sin undersøkelse av danske forhold, hun snakker om henholdsvis *Den nøgterne og*

¹¹⁴ Sitert etter Birgitte von Folsach: *I Halvmånens Skær – eksempler på skildringer af Den Nære Orient i*

analyserende skildring, Den romantiske og fabulerende skildring og Virkeligheten sett gjennom et romantisk-kunstnerisk temperament, hvorpå hun søker å plassere sine utvalgte kunstnere og forfattere i disse kategoriene. Hun ser Rørbye som en av de danske hovedeksponentene for en nøktern og analytisk skildring, og hennes sammenfatning av Rørbyes posisjon i forhold til orientalismen er – forutsatt at man aksepterer hennes underliggende definisjon av orientalismen – i mangt også dekkende for Hans Johan Frederik Berg:

Ser man på Rørbye i lyset af den samtidige internationale orientalisme, så er der ikke mange fælles træk. Rørbye var verken dramatisk eller sensuell, som især de franske orientaler kunne være. Han tog rent instinktivt afstand fra disse, fordi deres fantastiske og til tider grusomme billedunivers slet ikke talte til hans kunstnersind. Han var dybt forankret i den danske guldaldertradition med det nære og det hverdagsagtige som det væsentlige motiv i kunsten, hvilket kun dårlig lader sig forlige med den romantiske tankegang. Rørbye holdt riktignok av det eksotiske og fremmedartede, men om motivet var hentet i Tyrkiet eller på Skagen er for så vidt ligegyldigt, for han var generelt tro mot det han så. Det var alltid de dagligdagse ting, der var i fokus, og derfor finder man blant Rørbyes skidser og studier fra denne tur ikke idealiserede og fantasifulle fremstillinger.¹¹⁵

7. ORIENTALISMEN

Orientalisme-begrepet i europeisk billedkunst på 1800-tallet

For å kunne gjøre et forsøk på å plassere Hans Johan Frederik Bergs kunst i forhold til orientalismen, er det nødvendig å beskrive nærmere hvordan denne avhandlingen definerer dette vidtfavnende begrepet.

På 1700-tallet impliserte det franske ordet *Orientaliste* en person som var engasjert i forhold som hadde med Orienten¹¹⁶ å gjøre, men i Storbritannia ble ordet på denne tiden brukt mer som navnet på en stilretning enn som en vitenskapelig gren. Fra 1800-tallet ble ordet orientalisme brukt om studiet av språk, etnografi, historie, religion, kunst og litteratur i Orienten, det vil si landene øst ved Middelhavet til og med Persia samt Nord-Afrika. Enkelte definisjoner av orientalisme inkluderer også India og Sørøst-

dansk kunst og litteratur omkring 1800-1875, København 1996, s. 50.

¹¹⁵ Ibid. s. 54.

¹¹⁶ Ordet Orienten stammer fra det latinske *oriens* som betyr “øst” (eg. “stigende” - *orior* “stiger”). Bruken av ordet stigende referer til himmelretningen øst – hvor solen stiger opp. En vanlig eldre betegnelse er Levanten. Tilsvarer omtrent det vi i dag betegner som Midtøsten, en betegnelse som først kom i bruk fra omkring 1900.

Asia. Det vokste frem en egen akademisk retning, og de fleste større universiteter hadde professorater eller drev en form for forskning innen feltet.

I dagens kunsthistoriske terminologi er orientalisme vanligvis definert som vestlige kunstneres fremstilling av Midtøsten og Nord-Afrika på 1800-tallet.¹¹⁷ Orientalismens blomstringstid faller tidsmessig sammen med romantikken, og orientalismen i kunsthistorisk forstand defineres oftest som en retning innen romantikken. I et oppgjør med den forutgående rasjonalismen fikk entusiasmen for fjerne land og folk sitt uttrykk i en eksotisme som tildels ga fritt spillerom for fantasien, i romantikken hyllet som en av menneskets viktigste egenskaper. Stimulert av en stadig økende reisevirksomhet var genremotiver i eksotiske omgivelser meget populære, og det var særlig franske og britiske kunstnere som var opptatt av motivkretsen.

En videre definisjon av orientalisme kan imidlertid inkludere alle kunstverk med motiv hentet fra Orienten, slik Lynne Thornton uttrykte det i 1983:

There was no school of Orientalist painting; the pictures were linked thematically rather than stylistically.¹¹⁸

Orientalismens politiske og historiske bakgrunn

Politiske forhold var en del av bakgrunnen for periodens økte interesse for orientalske motiver. I 1798 gikk Napoleon Bonaparte og hans hær inn i Egypt, og den egyptiske kampanjen fra 1798-1801 får ofte æren av å for alvor ha "åpnet opp" Orienten for Europa. 24-binds verket *Description de L'Égypte* som ble utgitt i perioden 1809-1829 beskrev felttoget og inkluderte også en mengde opplysninger om land og folk, illustrert av kunstnere som hadde fulgt hæren. Felttoget og bokverket bidro til utbredelsen av den såkalte egyptomanien, en moteretning som nedfelte seg i billedkunst, arkitektur, klesmoter og hjeminnredning over hele Europa.

Napoleons kampanje var den første i rekken av flere viktige militære hendelser som forsterket interessen for Orienten: Den greske frihetskrigen, Krimkrigen og Frankrikes erobring av Algerie er andre eksempler. Orientalismen forbindes gjerne med kolonitiden, og kritikere av orientalistisk kunst ser den som et visuelt uttrykk for denne perioden.

¹¹⁷ Kenneth Bendiner: "Orientalism" i *The Dictionary of Art*, bind 23, London 1996, s. 502.

Orientalismens billedmotiver

1700-tallets orientalisme ble utviklet videre av 1800-tallets kunstnere, og motivenes popularitet var økende. På begynnelsen av 1800-tallet var fremstillingene gjerne preget av dramatikk, med kunstnere som Eugène Delacroix (1798-1863) og Antoine-Jean Gros (1771-1835) blant de mest kjente. Gros, som selv aldri hadde vært i Egypt, støttet opp under propagandaen rundt Napoleon med flere viktige bilder. Et av de mest kjente viser Napoleon som besøker syke soldater i pesthuset i Jaffa, bildet er i dag i Louvre (ill. 56).

Midtveis i århundret gikk tendensen mer i retning av hva vi kan kalle en etnografisk kunst, blant annet under innflytelse av den fremvoksende realismen som økte interessen for en nøyaktig beskrivelse av bestemte geografiske områder og deres innbyggere. Svært utbredt blant de mange som hadde akvarellen som sitt foretrukne medium, var dette også en videreutvikling av *voyage pittoresque*-tradisjonen. Mange kunstnere reiste rundt i Orienten på jakt etter motiver, og skildret folkeliv, lokal geografi og byggeskikk med stor detaljrikdom. To fremtredende kunstnere i denne tradisjonen er John Frederick Lewis (1805-1876) og Jean-Léon Gérôme. Lewis bosatte seg i Kairo, hvor han ble i over ti år, og malte ofte fra sitt eget nabolag.

For de europeiske kunstnerne hadde også Orienten stor interesse som bakgrunn for bibelske scener, og slik hadde den da også blitt brukt i århundrer. Den nye nærkontakten med Orienten ga kunstnerne fornyet inspirasjon, de befant seg med ett på steder der Bibelens hendelser utspant seg, og fantasien kunne få fritt spillerom. Malcolm Warner refererer den engelsk-østerrikske maleren William James Müllers sarkastiske bemerkning i den forbindelse:

W.J. Müller declared that a Holy Family, just fled from Bethlehem presumably, was to be seen in every Egyptian village.¹¹⁹

Entusiasmen ga seg iblant utslag i malerier som i dag får oss til å trekke på smilebåndet. Luc Olivier Mersons *Les Repos en Egypte* fra 1880 viser den hellige familie sovende i ørkenen en stjerneklar natt, og Maria og Jesusbarnet er trygt plassert mellom labbene på

¹¹⁸ Lynne Thornton i introduksjonen til *The Orientalists. Painter-Travellers 1828-1908*, Paris 1983.

¹¹⁹ Malcolm Warner: "The Question of Faith: Orientalism, Christianity and Islam" i *The Orientalists: Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and the Near East*, utstillingskatalog, Royal Academy of Art, London 1984, s. 32.

en stor sten-sfinks. En annen kunstner som er spesielt kjent for sine bibelske motiver i en orientalistisk kontekst er den engelske preraphaelitten William Holman Hunt (1827-1910).

Senere gled orientalismen ofte over i en blanding av europeiske og orientalske motiver, som man kan se for eksempel hos Henri Matisse og Paul Klee. August Macke og Paul Klees reise til Tunis i 1914 har av noen kunsthistorikere blitt kalt orientalismens siste fase.¹²⁰ Uttalt upopularitet fulgte, og i 1931 var surrealistenes valgspråk ”Do not visit the Colonial Exposition”. Men det har også vært diskutert i hvilken grad innflytelse fra islamsk kunst, som typisk er ornamental og nonfigurativ, fikk betydning for utviklingen av det abstrakte maleri.

Reisen til Orienten

Man skulle tro at det var helt nødvendig å reise til Orienten for å kunne gjøre karriere som orientalist, men det er flere eksempler på at mange ikke tok seg bryet med å legge ut på den lange og tungvinte reisen (farlig kunne det jo også være). Kunstneres velutstyrte atelierer og bruk av modeller gjorde det mulig å gjenskape Orienten slik man forestilte seg den.

Gros er allerede nevnt, men den mest kjente ”atelier-orientalisten” er nok Jean-Auguste-Dominique Ingres (1781-1867). Mest kjent for sine erotisk ladede scener fra *harem* og *hammam* (bad), våget han seg aldri lenger enn til Italia (ill. 57). Han baserte sine skildringer på grafiske blad, bokillustrasjoner¹²¹ og reiseskildringer som lady Mary Wortley Montagues brev fra opphold i Konstantinopel i 1716-18. Lord Byrons dikt og Victor Hugos *Orientalles* (1829) er andre eksempler på litteratur som kunne inspirere. Men flertallet av kunstnerne som interesserte seg for motivkretsen dro på en eller flere studieturer, og mange oppholdt seg i utlendighet i lengre perioder av gangen.

Motivenes popularitet – inntekter så vel som ny inspirasjon

Den britiske forfatteren William Thackeray skrev fra et besøk i Kairo i 1844:

¹²⁰ Christine Peltre: *Orientalism in Art*, London 1998, s. 270.

¹²¹ Et av Ingres' flittig brukte kildeverk var *Receuil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* fra 1714.

There is a fortune to be made for painters in Cairo. I never saw such a variety of architecture, of life, of picturesqueness, of brilliant colour, of light and shade. There is a picture in every street, and at every bazaar stall.¹²²

Det ble allerede tidlig på 1800-tallet klart for mange kunstnere at de populære orientalske motivene kunne være en sikker inntektskilde. For enkelte var jakten på lettselgelige pittoreske motiver hovedsaken, men mange var nok drevet av både eventyrlyst og oppdagelsestrang. Lyset og fargene var for mange en åpenbaring som ga nye kunstneriske utfordringer. Det gjaldt også for landskapet; flate ørkenstrekninger med lite vegetasjon, badet i sol, som ga nye muligheter for å utforske hvordan det sterke lyset påvirket fargene. Enkelte av de reisende malerne ble så fascinerte av den ”nye” verdenen de møtte at de ble værende, noen i lengre perioder, andre for alltid. Alphonse-Etienne Dinet (1861-1929) bosatte seg i Algerie, konverterte til islam og tok det muslimske navnet Hadji Nasreddine Dini. Han kunne smykke seg med tittelen *hadji* etter sin pilegrimsreise (*hadj*) til Mekka.

Andre kunne ikke komme seg hjem fort nok, til vestlig levemåte og komfort. Vanskelighetene var mange for en maler som ønsket å oppsøke orientalske motiver – varmen, sykdommer, insektene og iblant en fiendtlig holdning fra de lokale innbyggerne. Negative holdninger til kunstnerne kunne ha sin grunn i ren overtro, mange trodde for eksempel at avbildning var en måte å stjele folks sjel. Dette er en holdning som finnes mange steder også i dag. Ikke-muslimere hadde ofte ikke adgang til moskeer og andre religiøse bygninger eller områder, noe som førte til at kunstnerne måtte ut med bestikkløse eller ty til forkledninger. Etersom reisevirksomheten og antallet besøkende økte, ble det lettere å komme til. Selve reisen ble også lettere med tiden, og utover på 1800-tallet vokste det frem en regelrett turisttrafikk, blant annet ved hjelp av den britiske reisearrangøren Thomas Cook. Vanskelighetene for kunstnerne ble ikke mindre av at islam, spesielt sunni-islam, tradisjonelt har en avvisende holdning til figurmaleriet. Faren for at de troende skal dyrke avbildningene gjorde at man ikke ønsket billedfremstillinger av hellige personer. Sunni-islam foretrekker isteden en ornamental kunst, ofte med utgangspunkt i kalligrafi.¹²³

¹²² William M. Thackeray: *Notes on a Journey from Cornhill to Grand Cairo*, London 1846, s. 278-279.

Ettertidens vurdering av orientalistisk billedkunst

Mange av de orientalistiske bildene er holdt i en stil som faller innenfor det vi i dag vil kalle salon-realisme, og kunstnerne fant ofte sine kjøpere ved de store utstillingene ved Royal Academy i London og Salonen i Paris, de dominerende utstillingssteder under store deler av 1800-tallet. Orientalistene var også godt representert i Musée du Luxembourg i Paris, som var et museum for samtidskunst.

Orientalismens popularitet falt raskt etter som nye stilretninger i kunsten vant frem mot slutten av 1800-tallet. Etter en periode i tilnærmet glemsel - i hvert fall fra kunsthistorikernes side, publikum har i større grad visst å sette pris på disse bildene – har man fra slutten av 1900-tallet sett en fornyet interesse for orientalistisk kunst. Dette har resultert i flere store utstillinger, både i Europa, USA og Australia, ny forskning og en rekke bokutgivelser.¹²⁴ Også i Danmark og Sverige har det blitt arrangert utstillinger som tar opp tematikken.¹²⁵

Orientalistisk kunst har funnet et nytt og stort marked i Midtøsten. Det er ikke lenger bare europeere og amerikanere bosatt der som er kunder, men velstående lokale kunstkjøpere. Mange av de handlende ved de store orientalist-auksjonene er bosatt i de arabiske landene og Nord-Afrika, det samme gjelder kundekretsen til gallerier som spesialiserer seg på orientalisme. Mathaf Gallery i London har sitt hovedmarked blant arabiske kunder, men det er en økende interesse blant europeiske og amerikanske kunder.¹²⁶ Det er en interessant, for ikke å si en nesten ironisk utvikling at de bilder som

¹²³ Innen shia-islam finner man ikke den samme strenge tolkningen av billedforbudet, og i det shia-islamske Iran er det for eksempel helt vanlig å finne bilder av hellige personer som profeten Mohammad, hans svigersønn Ali, Jesus og Jesu mor Maria.

¹²⁴ Noen eksempler på viktige utstillinger: München 1972, London 1978, NY 1982, Royal Academy, National Gallery of Art Washington, DC National Gallery of Ireland og Walker Art Gallery Liverpool i 1988. The Art Gallery of New South Wales, desember 1997-februar 1998. Paris 1983, Dublin og Liverpool 1988. Noble Dreams Wicked Pleasures. Orientalism in America 1870-1930, USA 2001-2002. Institut du Monde Arabe, Paris 2003-2004. I kjølvannet av Saids arbeid har det blitt arrangert flere store og viktige utstillinger av den "gjenoppdagede" orientalistiske kunsten, ledsaget av kataloger med tekster som gjerne har Saids teorier som direkte inspirasjon. Lengst i kritikk av orientalismen gikk en utstilling i England i 1992, kalt "Fine Material for a Dream" (Preston, Oldham og Hull).

¹²⁵ Danmark: "Sultan, shah og stormogul", Nationalmuseet, "Den arabiske reise", Moesgård, "I Halvmånens Skær", Davids samling. (Alle i 1996). Sverige: "Främlingen – dröm eller hot", Nationalmuseum.

¹²⁶ Brian Macdermott fra Mathaf Galleri i London intervjuet av Juliet Highet i artikkelen "Orientalist Art" i *The Middle East*, april 2004. http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-21011624_ITM

opprinnelig ble laget for et vestlig publikum, nå kjøpes ”tilbake” til de landene hvor de hentet sine motiver.

Kritikk av orientalismen

Edward Said

Fra 1960-tallet har kritikken av orientalismen vært økende. Den kritiker som har satt sterkest spor etter seg er palestinsk-amerikanske Edward W. Said (1935-2003). Hans bok *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, ble første gang utgitt i 1978 og er å regne som en moderne klassiker. Så innflytelsesrik har denne kritiske studien vært, at det nå i mange miljøer nærmest er umulig å bruke ordet orientalisme uten å sette det i hermetegn. Orientalisme har blitt et skjellsord for de politisk korrekte i akademiske miljøer, og også islamister har – til Saims fortvilelse¹²⁷ – tatt hans arbeid til inntekt for sin sak. Said mener seg mistolket:

If you want to insult someone, you call him "Orientalist." This is one of the negative consequences of the caricatural reading of my book, because I do not say or imply anything like this.¹²⁸

Saims hovedpåstand er at orientalismen har gått i ledtog med imperialismen og bistått den vestlige undertrykkelse av Midt-Østen og Asia, spesielt gjennom kolonitiden og kolonisystemets institusjoner. Dette ble legitimert ved innføringen av egne orientalske institutter og studieretninger ved universiteter og andre læresteder.

The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. Yet none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral part of European *material* civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles.¹²⁹

¹²⁷ Nouri Jarah: "Edward Said discusses 'Orientalism', Arab Intellectuals, Marxism, and Myth in Palestinian History", *Al Jadid Magazine*, nr. 28, 1999.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Edward W. Said: *Orientalism*, London 2003, s. 1.

Slik Said ser det blir Orienten Vestens bilde på ”det andre”. For å styrke sin egen identitet trenger man et motstykke å måle seg i forhold til, og det imperialistiske Europa (og Amerika) fant - og oppfant - motstykket til sitt eget opplyste, moderne og demokratiske samfunn i Orientens tradisjonsbundne religion og kultur, som man mente var preget av overtro, lidderlighet og despotisme. Blander man denne foraktelige holdningen med sensasjonalisme og en motvillig fascinasjon, oppstår orientalismen slik den uttrykker seg i billedkunsten. Kunsten forsterket ifølge Said derfor ofte inntrykket av at kolonisering og overstyring var legitimt.

Forløpere for Said

Litteraturviteren Said er ikke den eneste som har kritisert orientalismen. Allerede under Napoleons felttog kom de egyptiske reaksjonene til orde gjennom Abd al-Rahman al-Jabarti (1756-1825) sin beskrivelse av den franske invasjonen.¹³⁰ Under avkoloniseringen på 1960-tallet vokste det frem en klar kritikk av den tradisjonelle akademiske retningen orientalisme, særlig fra asiater med utdannelse fra Vesten, og Sids arbeid er på mange måter en videreutvikling og oppsummering av deres arbeid. Et av de mest kjente arbeidene er Anouar Abdel-Maleks (f.1924) artikkel *Orientalism in Crisis*, først publisert i 1963.¹³¹ Her fremhever han at de politiske endringene i Asia og Afrika i tiden etter annen verdenskrig, samt fremveksten av sterke nasjonale frihetsbevegelser, har gjort det nødvendig å finne frem til en ny måte å tilnærme seg Orienten. Han beskriver en orientalisme i krise, og ”studieobjekter” som ikke lenger er underlagt orientalistenes kontroll.

I mange muslimske miljøer er også kritikken av orientalismen meget sterk, iblant som en del av en generell mistro til vestlig kultur. Den palestinsk-arabiske historikeren A. L. Tibawi kan her representere de kritikerne som fremhever den kristne verdens tradisjonelle mistro til islam som en del av orientalismens problem. Det blir også problematisk for Tibawi som troende muslim når deltagerne i debatten ikke er i stand til å akseptere at Koranen er guddommelig, og ikke en menneskeskapt blanding av kristne og jødiske elementer.

¹³⁰ På engelsk kjent som *Al-Jabarti's Chronicle*.

¹³¹ Anouar Abdel-Malek: “Orientalism in Crisis” in A. L. Macfie (ed.). *Orientalism, A Reader*, Edinburgh 2000, s. 47-56.

The believing Muslim and the sceptical Orientalist are also poles apart as regards the 'origins' of Islam. Here again the views of the majority of orientalists, English-speaking and otherwise, tend to create ill-feeling among Muslims, and in consequence place serious obstacles in the way of intellectual traffic between the two sides.¹³²

For Tibawi og hans likesinnede blir det derfor nærmest umulig å forholde seg til religionshistorie slik vi er vant til i en vestlig akademisk tradisjon, og fallgruvne blir store. I en kunsthistorisk sammenheng vil det selvfølgelig også være umulig for de fleste troende muslimer å akseptere de erotiserende fremstillingene som mange orientalistiske malere er kjent for. I tillegg vil en del muslimer være negative til billedfremstillinger generelt.

Saids innflytelse på kunsthistorien

Det vil føre for langt her å foreta en utførlig gjennomgang av reaksjonene på Saids arbeid fra de ulike akademiske miljøene. Jeg vil derfor velge ut noen punkter i debatten og presentere enkelte sentrale aktører. Flere kunsthistorikere har brukt Saids modell som et utgangspunkt for kunsthistorisk analyse, blant dem Lynne Thornton, Linda Nochlin, Marcia Pointon og Rana Kabbani. Den mest fremtredende Said-tilhengeren er Linda Nochlin (f. 1931), feministisk kunsthistoriker som er særlig kjent for artikkelen "Why have there been no great female artists?".¹³³ Artikkelen ble første gang publisert i 1971, og var banebrytende for feministisk kunsthistorie. I artikkelen "The Imaginary Orient" fra 1983¹³⁴ kritiserer Nochlin tradisjonelle kunsthistorikere for deres manglende evne til å se kunst i et politisk perspektiv. Ikke bare kunstverkene, men også

the key notion of Orientalism itself – cannot be confronted without a critical analysis of the particular power structure in which these works came into being. For instance, the degree of realism (or lack of it) in individual Orientalist images can hardly be discussed without some attempt to clarify *whose* reality we are talking about.¹³⁵

Orientalistiske kunstverk må i følge Nochlin analyseres med henblikk på at de springer ut av en imperialistisk ideologi. Hun mener at de orientalistiske motivene fremstiller et

¹³² A. L. Tibawi: "English-speaking Orientalists" in A. L. Macfie [ed.]: *Orientalism, A reader*, Edinburgh 2000, s. 63-64.

¹³³ *Art News*, 1971.

¹³⁴ Linda Nochlin: "The Imaginary Orient", i *Art in America*, mai 1983, s. 119-186.

¹³⁵ *Ibid.*, s. 119.

imaginært Orienten ikke bare ved det de faktisk avbilder, men også ved hva de velger å ikke avbilde. Nochlin hevder at man i disse bildene aldri finner spor av vestlig innflytelse eller moderne innretninger, og at tiden synes å stå stille, slik den ifølge henne gjør i alle pittoreske malerier:

Orientalist painting depicts a world of timeless customs and rituals, untouched by the historical processes that were drastically altering Western society at the time.¹³⁶

Kritiske reaksjoner på Saids arbeid

Etter at den første bølgen av positive reaksjoner på Saids teorier hadde lagt seg noe, hevdet det seg flere kritiske røster. Som en reaksjon eller et motsvar til Said har den skotske historikeren John M. Mackenzies arbeid vært viktig, også i kunsthistorisk sammenheng. Mackenzie tar i likhet med Said et tverrfaglig overblikk, men legger mer vekt på kunsten enn det Said selv gjorde. Mackenzie er historiker med imperialismen som sitt speciale, og mener at Vestens tilnærming til Orienten har vært langt mer variert og preget av kulturell utveksling og positiv interesse enn det Said hevder.¹³⁷

For the modern critics of Orientalism, the Orientalists portrayed the decayed and backward civilisations of the East in order to render them more amenable to the economic, cultural and political transformations of imperialism. To display their moral disapprobation, they used an outdated realism and clung to it long after “high art” had moved on. But if Orientalism is read in alternative and more convincing ways, as a series of reactions and lessons to the artist’s own societies, as a means of extending the language of art through the experience of other climates and other artistic and architectural traditions, as movements which need to be set into a much wider chronological context, we arrive at a very different conclusion. The nineteenth-century Orientalists were not culturally radical and technically conservative; they were culturally conservative and technically innovative. Far from offering an artistic programme for imperialism, they were finding in the East ancient verities lost in their own civilisation.¹³⁸

Engelskmannen Robert Irwin (f. 1946), selverklært orientalist og seniorforsker med tilknytning til School of Oriental and African Studies i London, har i sin nylig utgitte bok *For Lust of Knowing – The Orientalists and their Enemies* (2006) gått til sterkt motangrep på Saids teorier. Irwin mener at Said ikke bare skyter langt over mål i sin iver

¹³⁶ Ibid., s. 122.

¹³⁷ John Mackenzie: *Orientalism: History, theory and the arts*, Manchester 1995.

¹³⁸ Ibid., s. 67.

etter å tillegge den akademiske orientalisme imperialistiske og rasistiske motiver, men han søker også at vise at Saids arbeid har preg av hastverksarbeid og skjemmes av feil. Han hevder at debatten i kjølvannet av Saids *Orientalism* bærer preg av å foregå innenfor parametere gitt av Said, og ønsker å bryte denne tendensen ved å presentere andre teoretikere og andre synspunkter. Irwin arbeider med et bind nummer to, kalt *Arts of Orientalism*, som mer spesielt vil omhandle disse forhold i kunsten.

Orientalismedebattens relevans for vurderingen av Bergs kunst

Uansett hvordan man vurderer Edward Saids arbeid, så har det vært avgjørende for å skape en fruktbar debatt og interesse for forskning som kan frembringe ny kunnskap og et mer nyansert syn på orientalismens historie.

Denne avhandlingen ligger i sitt grunnsyn nærmest Mackenzies oppfatning, og fremstillingen av Bergs kunst vil være preget av dette. Jeg deler i all hovedsak også Mackenzies kritiske syn på Linda Nochlins vurdering av orientalistisk kunst. Mackenzie påpeker at Nochlins valg av eksempler blir for begrenset. Hun viser liten vilje til å undersøke annet enn de store Salon-malernes mest spektakulære verk, og inkluderer i liten grad andre kunstnere med andre fremstillingsmåter. Hun virker heller ikke å være åpen for tanken om at kunstnerne kunne ha et nyansert syn på Orienten.

I det store og det hele er det kanskje bare spørsmål om ”øyet som ser”. Betrakterenes egen bakgrunn vil alltid prege forståelsen av et kunstverk. Nochlins beskrivelse av Gérômes malerier med motiver av muslimer i bønn er som følger:

... religious tableaux vivants, in which the worshippers seem as rigid, as rooted in the intricate grounding of tradition and as immobilized as the scrupulously recorded architecture which surround them and echoes their forms. Indeed, taxidermy rather than ethnography seems to be the informing discipline here: these images have something of the sense of specimens stuffed and mounted within settings of irreproachable accuracy and displayed in airless cases. And like the exhibits displayed behind glass in the natural-history museum, these paintings include everything within their boundaries – everything, that is, except a sense of life, the vivifying breath of shared human experience.¹³⁹

Videre mener Nochlin at denne ”religiøse etnografien” har som sin funksjon å maskere konflikt mellom undertrykkerne og de undertrykte. Det Nochlin ikke ser, er at bilder som

¹³⁹ Nochlin, op.cit., s. 126.

dette i andre betraktes øyne kan være vakre og verdige fremstillinger av religiøs praksis. Som et eksempel kan vi se på Jean-Léon Gérômes *La Prière au Caire* fra 1865 (ill. 58). Det er ikke nødvendigvis slik at et publikum med islamsk kulturbakgrunn vil oppfatte bildet som fornedrende. Bønnestundens høytidelige konsentrasjon og stemningen ved morgengry når *muezzinens* stemme gjaller over hustakene er for mange også en ”shared human experience”. Det faktum at ”tiden synes å stå stille”, og at bildene ikke bærer preg av de raske endringene som preget de vestlige samfunn, må ikke alltid være et forsøk på å fremstille Orienten som tilbakeskuende og gammeldags. Like mye gjenspeiler det en søken etter tidløse idealer. John Mackenzie var inne på dette i sitatet ovenfor: ”Far from offering an artistic programme for imperialism, they were finding in the East ancient verities lost in their own civilisation.”¹⁴⁰ Ulf Hamran har skrevet:

Den romantiske historisme kan ... synes paradoksal. I dag har vi vanskelig for å fatte den indre sammenheng mellom på den ene side 1850-årenes voldsomme tekniske og økonomiske utvikling, veksten i industri, kapital, overgangen fra naturalhusholdning til pengehusholdning, befolkningsøkningen og byenes vekst, og en nesten febril dyrkning av fjerne epokers og fjerne strøks formverden som var skapt av og for andre tider og forhold.¹⁴¹

Dersom det er slik at ”det pittoreske” blir til i det øyeblikk det oppstår en visshet om at det man skildrer er i ferd med å gå under, er det også et ønske om å bevare og forstå tilstede. Nochlin ser det ikke slik; kunstnerne ønsket kanskje å gi et inntrykk av det som var, men det pittoreske er alltid forbundet med at man betrakter noen som sitt negative motstykke -”de andre”.

For en kunstner som folkelivsmaleren Adolph Tidemand (1814-1876) var dette ønsket om å konservere bevisst.¹⁴² Tidemand forsto at det han skildret var i ferd med å forsvinne, og han ønsket å gjøre hva han kunne for at ihvertfall noe kunnskap om tidligere tiders levemåte skulle bli bevart. Selvfølgelig gjorde han det på sin personlige

¹⁴⁰ Mackenzie, op.cit., s. 67.

¹⁴¹ Ulf Hamran: ”Det nye Norge bygger. Norsk arkitektur 1814-1870” i *Norsk kunsthistorie*, bind 4, Oslo 1981, s. 71.

¹⁴² Tidemand skrev i 1854: ”Jeg følte mig saameget mere opfordret til at skildre dette kraftige Naturfolks Karakter, Sæder og Skikke, som Ingen før havde bearbejdet dette saa rige Felt; og allerede var mangen ærværdig Skik gaaet af Brug, mangen skjøn Nationaldragt ombyttet med latterlig uskjønne nye Moder. At fastholde, hvad endnu bestaar, at fri fra Forglemmelse, hvad allerede var næsten forsvundet, at skildre for mine Landsmænd som for Udlandet hvad der bor i dette lidet kjendte, fra den øvrige Verden afskaarne Land, blev den Opgave, som jeg stillede mig for min Kunst.” Sitert etter Aagot Noss: ”Tidemand. Tilhøvet

måte, og preget av samtidens konvensjoner, men det er vanskelig å tillegge ham hensikter utover dette. Det samme kan ha vært tilfelle for Berg. Han var en kunstner som ønsket å observere og registrere, og Bergs bilder gir ikke et inntrykk av at kunstneren fordømmer eller overdriver fremstillingen. Bilder som Bergs kan neppe brukes som argument i en politisk diskurs.

Orientalisme i norsk kunst

Også i attenhundretallets norske kunst gjorde orientalismen seg gjeldende, om enn i mindre grad enn i resten av Europa. Det er fristende å gripe til Edward Saids teorier i forsøket på å forklare hvorfor orientalismen aldri fikk særlig feste i norsk billedkunst. Hans forståelse er at orientalismen er en forlengelse av imperialismen og en kolonialistisk maktdemonstrasjon. Norge er et land som ikke deltok i særlig grad hverken i kolonialisering eller imperialistiske oppdagelsesreiser, og vår politiske innflytelse i Orienten var nærmest ikke-eksisterende. Allikevel var orientalismen representert som en moteretning, som et fagfelt for internasjonalt orienterte akademikere ved Det kgl. Frederiks Universitet (Universitetet i Oslo)¹⁴³ og også, som vi skal se, i kunsten.

En sammenligning mellom Norge og de andre skandinaviske landene er påfallende; både Sverige og Danmark hadde mange produktive og velansette orientalistiske malere. Nasjonalgalleriets styre viste at det var godt orientert om tidens smak da de i 1853 bestilte et bilde med orientalsk motiv ("en scene fra Afrika") fra den danske maleren og orientalisten Niels Simonsen (1807-1885). Simonsen hadde vært "kriksreporter" og reiste mye i Algerie, og hans bilder med motiver derfra var svært populære. Så stor var etterspørselen at Nasjonalgalleriet måtte vente i to år på sitt *Karavane overfalt av storm i ørkenen* (ill. 59).¹⁴⁴

Av historiske grunner var den norske kunsten på 1800-tallet i hovedsak nasjonalt orientert, til tross for at de fleste kunstnerne tilbrakte mange år i utlendighet for å studere og praktisere sin kunst. Noen egentlige orientalister i ordets rette forstand, finner vi vel

folkedraktstudier og folkelivsbilete" i "Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande..." Tidemand & Gude, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 2003, s. 61.

¹⁴³ Et eksempel er Christopher Andreas Bloch (1796-1882) som i 1825 ble utnevnt til professor i orientalske språk.

¹⁴⁴ Anne-Berit Skaug: "Niels Simonsen" i *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837-1862*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 1998, s. 366-367.

ikke blant våre hjemlige kunstnere. Det forhindrer ikke at mange hadde orientalistiske perioder eller ”episoder” av kortere varighet. Blant kunstnere som tok opp motivkretsen på 1800-tallet kan i tillegg til Hans Johan Frederik Berg nevnes Peter Nicolai Arbo, Olav Rusti og Nicolai Ulfsten. Av disse er det bare Berg og Ulfsten som har produsert mer enn bare enkelte verk med orientalske motiver. For begge ser interessen for motivkretsen ut til å ha begrenset seg til tiden rundt deres respektive reiser til Egypt i henholdsvis 1849-50 og 1879-80.

Bergs samtidige Adolph Tidemand har i enkelte tidlige bilder, som *Negergutt* fra 1841 (Nasjonalmuseet) (ill. 60) og *Den persiske jøden* fra 1853 (privat eie) vist interesse for ”eksotiske” modeller. Men på samme måte som Berg ser Tidemand ikke noen grunn til å dramatisere. Modellene fremstilles nøkternt, som portretter og eksempler på karakteristiske mennesketyper, slik som vi også ser det i Tidemands bilder av norske bønder.

Bergs venn historiemaleren Peter Nicolai Arbo har enkelte bilder med orientalske motiver i sin produksjon. I Nasjonalmuseets skissebøker finnes *Skisse av araber*, signert ”PNA Paris 64.”¹⁴⁵ I Arbos fortegnelse over egne arbeider heter det under året 1880:

Genrebillede. En beduin Udført ved Hjælp af Girardets Kobberstikk efter en af Figurene i Forgrunden af La Bataille d’Isly af Horace Vernet solgt til Hr. C. Schou. KR. 300.¹⁴⁶

Olav Rustis (1850-1920) maleri *Hvit slavehandel* fra 1875 (privat eie) er et ateliermaleri fra hans tid i München (ill. 61). Bruken av modeller og effekter var typisk for tiden. Rusti står dermed frem som en ”atelierorientalist” på lik linje med for eksempel Ingres. Hans dramatiske motiv har ingenting med det virkelige Orienten å gjøre, men er en atelierfantasi som gir ham muligheten til å utforske et pikant tema. Kontrasten mellom modellenes hvite og svarte hudfarger, og deres henholdsvis kuede og stolte holdning i dette lille dramaet med ombyttede roller forsterker dramatikken. Dette er orientalisme slik vi forbinder det med fransk og engelsk Salon-kunst fra samtiden, og viser at de norske kunstnerne i utlendighet også kunne prøve seg innen genren.

¹⁴⁵ NG.K&H.1348.

¹⁴⁶ Peter Nicolai Arbo: *Fortegnelse over mine samtlige Arbeider paabegyndt 1877*, upublisert manuskript. Kopi i Drammen Museums arkiver.

Den norske 1800-talls kunstner som spesielt forbindes med orientalske motiver er Nicolai Ulfsten (1854-1885). Fra Ulfstens reise til Egypt i 1879-80 er det kjent 13 oljemalerier med egyptiske motiver, og en rekke tegninger og skisser (ill. 62). Ulfsten led av tuberkulose, og reisen ble anbefalt ham av helsemessige grunner. I sin bok om Ulfsten nevner Hild Sørby flere mulige grunner til Ulfstens valg av Egypt som reisemål:

Ønsket om ubegrenset tilgang til det motivet han kanskje fant størst kunstnerisk utfordring i – store sandflater under høy himmel – kan ha vært en viktig drivkraft. En annen ting var at man i Frankrike anbefalte studier i Orienten som viktig for utvikling av fargesans og fargebruk ... Vi kan heller ikke se bort fra at det kan ha betydd noe for Ulfstens valg at ingen norsk maler tidligere hadde gitt seg i kast med motiver fra Egypt. Dermed var det mulighet for å skaffe seg oppmerksomhet gjennom et originalt motivvalg. At motiver fra Orienten var populært blant det nye, kunstkjøpende publikum i Europa, visste han.¹⁴⁷

Dette er i hovedsak de samme forhold som kan ha hatt betydning for Bergs reise til Egypt. Men Ulfsten tilhørte en yngre generasjon, og hans kunst har en annen karakter enn Bergs. Ulfsten arbeidet raskt og presist, gjerne i en begrenset men nyansert koloritt. Flere av hans bilder fra Egypt skiller seg fra tidligere arbeider ved bruken av sterke og rene farger. Hild Sørby har skrevet at møtet med Egypt ga Ulfsten koloristiske utfordringer som utløste helt nye sider av hans talent.¹⁴⁸

Norske holdninger til den islamske verden

Blant det alminnelige publikum i Norge var det på 1800-tallet en tydelig interesse for "det orientalske" på mange plan. Orienten var på mote. Fez var et moteriktig hodeplagg, og Alexander Lange Kielland (1849-1906) var bare en av flere som gjerne lot seg avbilde med fez. Reiseskildringer og annet stoff fra Orienten var vanlig lesestoff, og populære magasiner som for eksempel *Illustreret Nyhedsblad* trykket hyppig artikler om orientalske temaer. Orientalismen hadde også et nedslagsfelt i norsk hjeminnredning og til en viss grad også i arkitekturen.¹⁴⁹ I 1889 ble den åttende internasjonale *Orientalistkongressen* avholdt i Stockholm og Kristiania.¹⁵⁰ Det sier noe om emnets

¹⁴⁷ Hild Sørby: *Nicolai Ulfsten*, Oslo 1997, s. 75.

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 70.

¹⁴⁹ Et eksempel er Oscars gate 15, oppført i maurisk stil for advokatene Homan i 1862-63.

¹⁵⁰ J. de Baye: *Le Congres International des Orientalistes a Stockholm*, Paris 1889.

popularitet i tiden at Orientalistkongressen var kunstnerkarnevalets tema året etter.¹⁵¹ Det kgl Frederiks Universitet/Universitetet i Oslo hadde allerede fra 1822 først en lektorstilling og deretter fra 1825 et professorat i orientalske språk.¹⁵²

Henrik Wergeland viste stor interesse for islam. Da han lå for døden i 1845, skrev han i et brev til sin far:

Mine Begreber om Guds Storhed og egen Lidenhed opfyldte mig med en stærk Trøst. Jeg dør som Deist, som en Allahs oprigtige Dyrker, af Ærbødighed ikke vovende at gjøre mig detaljerede Forestillinger om hvad der venter hisset eller rettere hvorledes det da er indrettet.¹⁵³

Da dette først ble allment kjent gjennom et intervju med Yngvar Ustvedt i 1997¹⁵⁴ resulterte det i en heftig offentlig debatt. Ulike islamske trosforeninger og enkeltpersoner trykket Wergeland til sitt bryst, og det ble hevdet at Wergeland døde som muslim. Ekstra sterkt virket dette da det ikke var en hvilket som helst forfatter det gjaldt, men selveste grunnleggeren av Norges nasjonaldag 17.mai. At han på dødsleiet skal ha konvertert til islam, gjorde et sterkt inntrykk.

Protestene mot denne tolkningen var mange, der blant annet Dagne Groven Myhren¹⁵⁵ pekte på at Wergeland nok hadde sin kristentro i behold, men tillot seg å tilføye den flere nyanser. Han var et nysgjerrig åndsmenneske og et barn av sin tid. Groven Myhren kaller ham en overgangsfigur mellom 1700-tallets opplysningstid og 1800-tallets romantikk. Wergeland var overbevist om at alle troende i realiteten søker den samme gud, og det ble av den grunn ikke viktig for ham hvilke ord man bruker for å beskrive det guddommelige. Det blir derfor feil å tro at hans utsagn innebar at han hadde konvertert. Wergeland var som dikter tiltrukket av islams litteratur og poesi, og søkte inspirasjon fra denne rike tradisjonen. Hans Johan Frederik Berg malte i 1840 et portrett av Wergelands hustru, Sophie Amalie Bekkevold,¹⁵⁶ men hvorvidt Berg var klar over Wergelands interesse for den islamske verden er vel heller tvilsomt.

I 1867 opplevde Norge et møte med Orienten som gjorde sterkt inntrykk på mange. På Verdensutstillingen i Paris hadde Norge, sammen med Sverige, sin utstilling

¹⁵¹ Mentz Schulerud: *Norsk kunstnerliv*, Oslo 1960, s. 283.

¹⁵² Christopher Andreas Holmboe (1796-1882) var lektor fra 1822 til 1825 og professor fra 1825 til 1876. Kilde: Forum for universitetshistorier liste over vitenskapelig ansatte.

¹⁵³ Brev fra Henrik Wergeland til Nicolai Wergeland, 17. mai 1845, Universitetet i Oslo, (dokpro.uio.no).

¹⁵⁴ *Dagbladet*, 16. mai 1997.

¹⁵⁵ *Dagbladet*, 25. mai 1997.

rett i nærheten av ”de orientalske landenes” utstillinger. Elisabeth Oxfeldt omhandler dette møtet i boken *Nordic Orientalism* fra 2005.¹⁵⁷ Oxfeldt problematiserer Saids binære oppfatning av orientalismen, og fremlegger en mer kompleks modell hvor hun beskriver hvordan europeiske land i ”periferien” – i hennes sammenheng Danmark og Norge – forholdt seg til det orientalske for å posisjonere seg selv i forhold til andre europeiske land. Hennes analyse viser hvordan danskene gjennom en innføring av orientalske elementer i kunst og kultur ønsket å identifiseres kulturelt med Frankrike, i opposisjon til Tyskland. Norge var imidlertid i ferd med å definere seg og sin nasjonale kultur i forhold til sine skandinaviske naboer. Etter den nasjonale frigjøringen hadde Norge i hovedsak grepet til sin egen folkekultur for å fremheve sin egenart i forhold til nabolandene Danmark og Sverige. I Norge var orientalismen mindre fremtredende enn i Danmark, og det er i seg selv beskrivende for landets egenart.

Oxfeldt vil vise hvordan romantikernes naive oppfatning av Orienten ble utfordret gjennom økende kontakt med den virkelige Orienten, og hun undersøker hvordan dette påvirket Norge og Danmarks anvendelse av Orienten i forhold til 1800-tallets nasjonsbygging. Hun vil illustrere de komplekse omstendigheter som karakteriserer ikke bare orientalismen, men også 1800-tallets nasjonsbygging, og hun fremhever spesielt dansk orientalisme som et eksempel på at Saids modell i hennes øyne blir for enkel og unyansert. Oxfeldts arbeid er også inspirert av en personlig opplevelse av problematikken rundt dagens muslimske innvandring som har avstedkommet økende debatt om en mulig trussel mot dansk og norsk nasjonal identitet. Hun ønsker å vise at et lands nasjonale identitet er en konstruksjon, som alltid har blitt preget av kontakten med andre land og folk. Oxfeldt er, som Said, litteraturviter og ikke kunsthistoriker. Likevel er hennes arbeid aktuell i forhold til denne avhandlingen, både fordi orientalisme er et tverrfaglig fenomen, men også fordi *Nordic Orientalism* omhandler sider ved 1800-tallets kultur- og samfunnsliv som er viktige for en dypere forståelse av det miljø billedkunsten ble skapt i.

Den europeiske interessen for ”det orientalske” hadde en skyggeside. Helt siden det Osmanske rikets storhetstid hadde Europas frykt for den islamske verden farget holdningene. I Norge var ”tyrkere” en vanlig betegnelse på muslimer, mange kjenner

¹⁵⁶ Brodahl, op.cit., s. 5.

¹⁵⁷ Elisabeth Oxfeldt, *Nordic Orientalism*, København 2005.

også idag uttrykket “sinna som en tyrk”, og den nedsettende betegnelsen “tryntyk” var lenge i vanlig bruk. Dette siste henspiller på oppfatningen av at muslimene hadde store (grise-) neser, at de var urenlige og ulekre på alle vis. En vanlig oppfatning var at “tyrkerne” var kannibaler som reiste rundt i Europa på jakt etter menneskekjøtt, spesielt godt likte de kjøttet fra barn. I dag ville vi kanskje kalle dette for en form for vandrehistorier, som fikk stor utbredelse og aksept blant brede lag av folket. Så sent som i 1869 utviklet dette seg til et stormangrep på Frimurerlogen i Christiania, da man trodde frimurerne solgte menneskekjøtt til omreisende muslimer. Lignende opptøyer skal også ha foregått både i Bergen og Trondheim.¹⁵⁸ Dette populære synet på tyrkeren – muslimen – gjenspeiler seg også hos Henrik Ibsen, i verset fra Peer Gynt:

Der ligger Tyrken, og her staar jeg! –
Dette hedenske Væsen duer s’gu ej.
Der var heldigt, det var kun i Klæderne baaret,
Og ej, som man siger, i Kjødet skaaret. –

Slike skremmebilder kan også paradoksalt nok ha bidratt til en interesse for den islamske verden, for det man så som det fjerne og eksotiske Orienten. Man tiltrekkes gjerne av det farlige og det ukjente, og interessen for fortellingene fra fjerne land som ble trykket i de illustrerte magasinene, viser nettopp dette. Dersom man følger kritikken av orientalismen et stykke på vei, viser dette behovet for å definere “seg selv” i forhold til “den andre”, hvor det er den orientalske verden som får rollen som “den andre”. Kunnskap og kontakt mellom mennesker over landegrensene var da som nå en forutsetning for holdningsendring, og mannskapet om bord i korvetten *Ørnen* oppdaget da også at ”Tryntyryken ikke havde Tryne, og at Hundene gjøede paa Norsk”.¹⁵⁹

7. KOPIVIRKSOMHETEN

I mars 1865 var Berg i London, og i brevet til Peter Nicolai Arbo hvor han går gjennom hva han har drevet med den siste tiden forteller han blant annet at “Onsdag og Torsdag var jeg i National Galleriet for at copiere en Murillo”.¹⁶⁰ Berg hadde satt seg fore å lage

¹⁵⁸ En takk til dokumentarforfatter Torbjørn Ødegaard som i sin kommende bok *Nordiske slaver – afrikanske herrer* redegjør for disse hendelsene, og som har gjort meg oppmerksom på kilder til den norske oppfatningen av den islamske verden i perioden c. 1600-1800.

¹⁵⁹ Asbjørnsen, op.cit., s. 2.

¹⁶⁰ Brevsamling nr. 560, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

en kopisamling av malerkunstens mesterverk, og fra begynnelsen av 1850-årene begynte han å tilbringe stadig mer av sin tid med å kopiere kjente kunstverk fra Europas museer og samlinger. Så flittig var han at kunsthistorie-professor Lorentz Dietrichson kommenterer at “Overalt – hvor man kom – kunde man træffe til at se den flittige Kunstner plantet foran sit Staffeli i de store Samlinger”.¹⁶¹

Igjen var hovedteknikken akvarell, nærmere bestemt den dekkende varianten gouache. Han brukte også pastell og blyant og benytter gjerne flere teknikker i samme bilde for å oppnå ønsket effekt. Bildene er ofte behandlet på en slik måte at overflaten minner om oljemaleri. Formatet er i regelen mindre enn originalen. Som i Bergs øvrige produksjon er disse bildene av en varierende kunstnerisk kvalitet. Ofte treffer han godt, men iblant kan tegningen være svak slik at helhetsinntrykket trekkes noe ned.

Jeg vil her kort presentere to eksempler på Bergs akvarellkopier sammen med gjengivelser av originalverkene. Thomas Gainsboroughs (1727-1788): *Jonathan Buttall (The Blue Boy)*, (1770) befinner seg nå i USA, men var i Westminster Collection i London da Berg kopierte det (ill. 63 og 64).¹⁶² En sammenligning med originalen viser Bergs begrensninger. Hovedinntrykket er at hans bilde neppe kan betraktes som noe annet enn en personlig tolkning av originalen. Bildet virker skjematisk, og fargene virker matte og mangler gløden som kjennetegner Gainsboroughs koloritt. Portrettlikheten er heller ikke overbevisende. Giovanni Bellinis (c. 1431-1516) *Madonna med helgener* i kirken San Zaccaria i Venezia er utført med en mer detaljert og konturbasert malemåte som har trekk til felles med Bergs egen teknikk (ill. 65 og 66). Resultatet er derfor noe mer overbevisende enn i det forrige eksempelet.

Kopisamlingen ble første gang utstilt i Stockholm i 1857. Første utstilling i Norge skal ha vært i 1861, da Berg skal ha vist hele 200 akvareller i “Den lille børssal” i Christiania.¹⁶³ Samme år skal samlingen ha vært vist både i Bergen og Trondheim. I 1862 stilles den på nytt ut både i Bergen igjen og Trondheim.¹⁶⁴ Samlingen skal også ha vært vist flere steder i Tyskland, og Brodahl siterer fra *Leipzig Illustrierte Zeitung* 16.mars 1861:

¹⁶¹ Dietrichson, Lorentz: *Norges kunsts historie i det nittende århundre*, Oslo 1991, s. 115.

¹⁶² Ellis Waterhouse: *Gainsborough*, London 1958, kat. nr. 106.

¹⁶³ Berg stilte antagelig også ut i Christiania i 1858 ifølge hans egne opplysninger i brevet til Arbo.

¹⁶⁴ Brodahl, op.cit., s. 15.

Med en overordentlig dybde og kraft i farven, som ofte med den mest slaaende troskap gjengiver de forskjellige skolers kolorit, og ved det store format hvori billederne er gjengivne, danner utstillingen en av de interessanteste kunsthistoriske samlinger der gives. De store mestre fra kunstens klassiske blomstringstid i Italien, de store nederlændere, Spaniens og Tysklands første kunststørrelser danner her i et ypperlig utvalg av billeder og fremstillinger, der er likesaa betegnende for dem som for deres forskjellige genres eller manerer, i et let overskuelig rum et galleri av meget stor verdi, og man har al grund til at lykønske det musæum, som ved at erhverve sig denne sjeldne samling skaffer sig en samlet oversikt over Europas kostbareste og mest berømte kunstsatter, i en saa fortrinlig og aandrig fremstilling som hr. Bergs.¹⁶⁵

Ved Verdensutstillingen i London 1862 deltok Berg med både kopier og noen andre arbeider.¹⁶⁶ Der skal han også ha stilt ut ved en mønstring av akvareller og tegninger som ble arrangert i London til inntekt for vanskeligstilte fabrikkarbeidere i Manchester. Utstillingen ble anmeldt av pressen i London, og både *The Saturday Review* og *Athenæum* kommenterte Bergs kopier.¹⁶⁷

I 1864 sto Trondheim og Christiania igjen for tur. Deretter Den Skandinaviske utstilling i Stockholm i 1866¹⁶⁸ og Verdensutstillingen i Paris 1867. Samme år stilte han også ut i Trondheim, Gøteborg og Stockholm. I 1868 Christiania, 1869 i Trondheim og i november 1869 ved Kunstakademiet i Düsseldorf. I 1874 vises samlingen for siste gang i Christiania. I følge Brodahl skal Berg selv ha vært spesielt glad for den gode omtale han fikk i Düsseldorf, som jo var et viktig kunstsenter på denne tiden, ikke minst for skandinaver:

Samlingen er beundringsværdig baade med hensyn til opfatningens finhet og sikkerhet, og, hvad kunstinteresse angaar, overtræffer den alle de utstillinger, Düsseldorf i de sidste aar har set.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Brodahl, op.cit., s. 16 og Bergs brev til komiteen for Verdensutstillingen, 18. september 1861. Brevsamling 560, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ “ Dessutom hafva vi här att nämna aqvarellisten Berg, hvars största förtjenst visserligen ligger i hans ofta förträffliga kopior efter äldre mästare, men som också har lemnat intressanta landskap, såsom ”Ingångsport till Porto Venere”(376).” Lorentz Dietrichson i *Skandinaviska Konst-Expositionen i Stockholm 1866*, særtrykk fra *Ny Illustrerad Tidning*, Stockholm 1866, s. 80.

¹⁶⁹ Brodahl, op.cit., s. 16.

**”... at kjøbe en Ager, for deri at kunne plukke Kornblomster.”
Striden om kopisamlingen**

I januar 1874 henvendte Berg seg til Stortinget med et tilbud om kjøp av samlingen, enten ved en engangssum på 4000 spesiedaler, eller i form av en årlig livrente til kunstneren. Berg var på denne tiden ikke frisk, synet skal ha begynt å svikte, og han må ha sett et eventuelt salg som en siste mulighet til å trygge sin alderdom.

I en henvendelse til Kirkedepartementet skriver Berg blant annet:

Denne samling var første gang udstillet i Stockholm i aaret 1857, og blev besøkt av Hans Kongelige Høihed kronprins Carl – senere avdøde kong Carl den Femtende. Han erklærte sig meget tilfreds med den, og gav mig løfte om, at han vilde gjøre alt hvad der stod i hans magt for at den maatte blive kjøpt til Kristiania nationalgalleri eller museum. Han bad mig om at jeg for alting ikke maatte skille kopierne ad, og tilføiet, at hvis jeg kunde komplettere samlingen med nogle kopier efter de bedste billeder av Raphael og Holbein i Dresdener-galleriet, vilde den vinde særdeles meget i interesse og være godt skikket til et akvarel-galleri i Christiania, og det saa meget mere, da de originale mesterverker næsten ikke mere ere at erholde, og derhos ere uhyre kostbare.

Utrustet med den forønskede anbefaling fra Hans Kongelige Høihed igjennem grev Manderstrøm til direktøren for det kongelige akademi og til den norske og svenske generalkonsul Cascet i Dresden, blev det mig tillatt at kopiere nysnævnte berømte mesterværker, saavelsom en hel del andre efter Ferd. Boll, v. Dyck, Rubens og Rembrandt m.fl.¹⁷⁰

Samlingen hadde vokst og vokst, og Berg var overbevist om at det rette stedet for den måtte være Nasjonalgalleriet. Han hadde blitt oppmuntret i dette synet fra mange kanter, selv nevner han kronprins Carls¹⁷¹ anbefaling, men støtten fra filosofiprofessor Marcus Jacob Monrad (1816-1897) og senere professor i kunsthistorie Lorentz Dietrichson (1834-1917) skulle vise seg å bli vel så viktig.

Henvendelsen fra Berg var begynnelsen på en prosess som kunstneren selv ikke fikk se slutten på, da det først var etter Bergs død at 275 bilder endelig ble innkjøpt til Nasjonalgalleriet høsten 1875. Hoveddelen av disse ble så overført til *Samlingen af kunsthistorisk Undervisningsmateriale* ved Universitetet etter at Lorentz Dietrichson i ble utnevnt til professor i kunsthistorie ved Det kongelige Frederiks Universitet/Universitetet i Oslo. Universitetet var det første i Norden som fikk eget

¹⁷⁰ Sitert etter Brodahl, op.cit., s. 14-15. Saken er protokollført i Nasjonalgalleriet, med brevet fra Berg som vedlegg til Departementets skriv til Nasjonalgalleriet om henvendelsen. Departementets brev finnes i arkivene, mens Bergs henvendelse dessverre er fjernet.

læresete i kunsthistorie, opprettet i 1875 som et ekstraordinært professorat for Dietrichson. Undervisningen tok til i vårsemesteret 1876, og Dietrichson tok samtidig fatt på arbeidet med å bygge opp en samling av egnet undervisningsmateriale.

Forslaget om innkjøp av kopisamlingen til Nasjonalgalleriet hadde skapt debatt, og utviklet seg til en skarp strid mellom kunstnere og Nasjonalgalleriets bestyrelse. Bergs eget ønske var å få kopiene utstilt i et galleri eller museum, og at de skulle brukes i undervisningsøyemed. Lorentz Dietrichson støttet ham i dette siste. I et brev fra Dietrichson til Nasjonalgalleriet heter det:

... skjønt han nøie kjendte Berghs samling med de feil, den med hensyn til en ofte inkorrekt, næsten altid noget svag tegning har, ansaa han dog paa grund af den sandhed, hvormed den ofte gjengiver de forskjellige mesteres kolorit som et uvurderligt og uundværligt *forelæsningsmateriale* for en lærer i kunsthistorie ...
¹⁷²

Dietrichson påberoper seg videre støtte fra samtlige av det svenske kunstakademis professorer i sitt syn på saken, og fremhever at de svart-hvite fotografiene og Bergs fargekopier kan utfylle hverandre. Det viktigste for Dietrichson var at kopisamlingen ble bevart for staten til universitetet fikk en samling med kunsthistorisk undervisningsmateriale.

På Dietrichsons side sto også hans venn og tidligere lærer, filosofiprofessor Marcus Jacob Monrad (1816-1897), medlem av Nasjonalgalleriets direksjon fra 1869, og direksjonens formann fra 1872 - 1884. Monrad hadde tidligere arbeidet for å få staten interessert i et innkjøp, og han hadde selv brukt samlingen ved undervisning, antagelig ved sine forelesninger i praktisk estetikk i 1868.¹⁷³ Det skadet sikkert heller ikke Bergs sak at hans gamle venn Peter Nicolai Arbo også ble medlem av direksjonen i 1875. Dietrichson ble ikke med i direksjonen før i 1880.

Men på den andre siden sto malerne. Datidens unge kunstnere var ikke begeistret for planene om innkjøp. Debatten gikk i pressen, med tildels krasse innlegg fra partene. I et protestskriv til Nasjonalgalleriet datert Kristiania juni 1875 levnes ikke hverken

¹⁷¹ Carl XV (1826-1872), Norge og Sveriges konge fra 1859. Konge av Norge som Carl IV.

¹⁷² Lorentz Dietrichson: *Det norske Nationalgaleri, dets tilblivelse og udvikling*, Kristiania 1887, s. 41. Originalbrevet er forsvunnet fra Nasjonalgalleriets arkiver.

¹⁷³ Mai Britt Guleng: *Kunsten og vitenskapen: Kunsthistoriens historie ved Det kongelige Fredriks Universitet inntil 1875*, upubl. magistergradsavh., Universitetet i Oslo, 1995, s. 95 og fotnote 103.

samlingen som helhet, eller Bergs kunstneriske evner generelt, særlig ære. Der heter det blant annet:

Den omhandlede Samling, der er en iherdig Mands Livsproduct kan forsaavidt have Værd, som den er et Bevis paa moralsk Standhaftighed ligeoverfor en selvstillet Opgave, men den Part af dette store samlede Arbeide, der virkelig gaar ind under Betegnelsen "Kunst", og som saadan Kunde være berettiget til Indlemmelse i vor nationale Kunstmuseum, er efter vor Foremning til den Grad forsvindende i numerisk Henseense, at den hele Samlings Erhvervelse, for at komme i Besiddelse af saadanne enkelte Blade, vilde være analog med at kjøbe en Ager, for deri at Kunne plukke Kornblomster. Selv Erhvervelsen kun af saadanne enkelte Blade for Nationalgaleriet, tro vi iogforsig ikke anderledes forsvarbar, end som Erhvervelse af en eiendommelig Livsproductions Exemplarer, hvis Bevarelse i en offentlig Kunstsamling kan være berettiget.

Gjengivelse af Oljemalerier i Akvarel er dog i og for sig efter vor Formening i alle dele et Surogat, som den afdøde Kunstner dog ikke, eller ialfald kun meget sparsomt, har besiddet Genialitet nok til at gjøre fuldt smageligt, og hvis Tilstedeværelse i Galeriet ingenlunde i nogen saa vesentlig Grad vil forøge dettes Værd, at den hele Samlings Indkjøb for de enkelte bedre karakteriserende Nummeres Skyld, staar i nogetsomhelst rimligt Forhold til de Midler, hvilke dertil fordres og som ere bevilgede til Indkjøb af Kunstsager.¹⁷⁴

Brevet er undertegnet av Reinhold Boll, Philip Barlag, Knud Bergslien, Carl Schøyen, Frithjof Smith-Hald, Edvard Skari, Brynjulf Bergslien, Peder Cappelen Thurmann, Wilhelm Krogh, Christian Meyer Ross og Stephan Sinding. I juli samme år føyde flere av kunstnerne med base i München seg til protesten i et kort notat, undertegnet Marcus Grønvold, Eilif Peterssen, Olav Rusten, Otto Sinding og Chr. Bruun.¹⁷⁵

En av de skarpeste kritikerne var maleren Otto Sinding (1842-1909), og det gikk så langt at Sinding under arbeidet med illustrasjonene til folkeeventyret *Gutten og Fanden* ga Fanden professor Monrads ansiktstrekk.¹⁷⁶ Dietrichson skulle i de følgende årene komme i konflikt med de unge kunstnerne; han var kritisk til deres teorier, selv om han kunne sette deres kunst høyt.¹⁷⁷ Motstanden mellom kunstnerne og "det etablerte", representert ved Nasjonalgalleriets bestyrelse, og "ansettendes Professor" Lorentz Dietrichson kommer klart frem i det første protestskrivet:

¹⁷⁴ Nasjonalgalleriets arkiver, journalnr. 2, 1875.

¹⁷⁵ Nasjonalgalleriets arkiver, journalnr. 6, 1875.

¹⁷⁶ Knut Ljøgodt: "Historiemaleren og eventyrtegneren" i *Kunstnerbrødrene*, utstillingskatalog, Modums Blaaafarveværk, 2000, s.104-106.

¹⁷⁷ Mai Britt Guleng: "Kunsthistoriefaget i Norge i Lorentz Dietrichsons professortid" i *Kunst og Kultur*, årg. 79, nr. 2., Oslo 1996, s. 116.

Det er fremholdt at denne i de forskjellige eldre Malerskoler vidtforprenende Kopisamling, i Afsavn af Originalerne, er et ikke alene ønskeligt, men nødvendigt Forelesningsmateriel for den ansettende Professor i Kunsthistorie ved Universitetet, hvorvidt denne Professor maatte være villig til at adoptere denne Anskuelse, faar blive hans Sag; vi for vort Vedkommende foremene, at denne Samling, der foruden at være udført i et fra Originalernes meget afvigende, og efter sin natur forskelligt Materiale, tillige lider af den Mangel at være i formel Henseende yderst inkorrekt, for Tilfældet vilde være et meget svigtende Forelesnings-Grundlag, og at de ypperlige Fotografier, som Nutiden forstaat at fremstille, i Forbindelse med gode Kobberstik, vilde være af langt større Værd, ialfald ligeoverfor enhver Kunstner.

Skulde imidlertid den ved Universitetet ansettendes Professor i Kunsthistorie virkelig være af den Formening, at denne Samling for ham vil være et ønskeligt, et nyttigt, et uomgjængeligt nødvendigt Illustrationsapparat ved de Foredrag, som fremtidigt ville blive at holde, da tro vi at han burde være henvist til at søge den bevirket erhvervet for de til Forøgelse av Universitetets Samlinger bevilgede Midler, og vilde det jo for Tilfældet være en Pligt for Universitetet, at forsyne Professoratet med det fornødne Materiel, men med vor nationale Kunstsamling har de "Bergske Akvareller", efter vor Foremning, som samlet Hele betragtet ingen anden Forbindelse en den, at dens rutinerede Forfærdiger har titel af Kunstner, og i enkelte Tilfælde ogsaa viste sig at være det; dog tør det vel paastaes, at denne Omstændighed ikke kan berettige et Indkjøb efter den der anlagte Maalestok.¹⁷⁸

Bestyrelsen, ved Arbo, Bull og Monrad, kommenterte kunstnernes innspill i saken i et brev til Kirkedepartementet 10. juli 1875. Der bekrefter de å ha mottatt protesten, men mener at

... den nevnte Forestilling ikke i nogen Henseende har kunnet rokke den engang fattede Beslutning, om at den Bergske Samling bør inkjøbes for Nationalgalleriet. At Samlingen skulle kunne tenkes indkjøbt for Universitetets Regning, som antydte i nævnte Forestilling, er vel meget Tvivlsomt, men i hvert Fald er Sagens nuværende Standpunkt saadant, at Samlingen nepppe lader sig erhverve for Staten, med mindre den kjøbes fra National-Galeriet ...¹⁷⁹

Et innkjøp av Bergs samling ville være en stor belastning på Nasjonalgalleriets innkjøpsbudsjett, som årlig var på 1500 spesiedaler. Bergs arvinger hadde satt ned Bergs eget prisforlangende på 4000 spesiedaler til 3000 spesiedaler, men selv dette ville sprengte det årlige budsjettet fullstendig. De unge kunstnerne, hvorav mange selv hadde opplevd avslag på foreslåtte innkjøp av deres egne verk med henvisning til manglende

¹⁷⁸ Nasjonalgalleriets arkiver, journalnr. 2, 1875.

¹⁷⁹ Nasjonalgalleriets kopibok, 1875.

midler, var indignerte over den foreslåtte pengebruken.¹⁸⁰ Nasjonalgalleriets direksjon benyttet anledningen til å søke Kulturdepartementet om en permanent økning av Nasjonalgalleriets budsjett med 100 spesiedaler, nærmest i samme åndedrag som man forhandlet om Bergs samling.¹⁸¹ Til tross for kunstnernes mobilisering, ble så kjøpet besluttet. Budsjettkomitéen konkluderte i sin innstilling på denne måten:

Budgetcomiteen, som hat at afgive Indstilling i den foreliggende Sag, kan vistnok ikke udtale nogen begrundet Dom om Samlingens kunstneriske Værd. Den har derfor troet at burde anføre de oven af competente Mænd udtalte Anskuelser, men den tror heller ikke under disse saa forskjellige Meninger at kunne Indstille paa nogen særskilt Bevilgning til Indkjøbet. Den har derimod troet at burde – som skeet er – indstille paa det foreslaaede, høiere Annuum til Nationalgalleriet. Da Bidraget til dette under ordinære Forhold maa kunne ventes gjentaget, vil, om Bestyrelsen fremdeles finder det af større Interesse for Galleriet at erhverve Bergs Samling eller en Del af denne, dette formentlig kunne ske.¹⁸²

Den 9. august 1875 ga Kirkedepartementet sin godkjennelse, og i bestyrelsens møte 13. september ble departementets innvilgelse meddelt. Arvingenes advokat T. E. B. Heiberg fikk skriftlig beskjed om vedtaket den 18. september.

Man hadde notert seg kunstnernes protester, men fant ikke å ta disse til følge. Det var også enighet om at det rette sted for kopisamlingen egentlig var en samling av kunsthistorisk undervisningsmateriale, men i mangel av dette var det bedre å foreta innkjøpet for på den måten forhindre at samlingen ble oppløst. Økonomisk ble problemet løst med at man istedenfor én stor ekstrabevilgning til innkjøpet hadde kommet frem til en avtale med arvingene om at kjøpesummen på 3000 spesiedaler skulle innbetales i 8 halvårslige (rentefrie) terminer. Samtidig hadde man også fått gjennom en økning i innkjøpsbudsjettet på 100 spesiedaler i året, som det med en viss sans for taktikk hadde blitt argumentert for overfor departementet samtidig med at man debatterte innkjøpet av Bergs samling.

¹⁸⁰ Som for eksempel Otto Sinding som i september 1874 fikk avslag på sin henvendelse om salg av bildet *Slagsmaal i et Julegilde* til en pris av 500 Spd., med henvisning til “mangel paa disponible Midler.” Nasjonalgalleriets forhandlingsprotokoll, 14. september 1874, sak nr. 61.

¹⁸¹ Nasjonalgalleriets forhandlingsprotokoll 1874.

¹⁸² Nasjonalgalleriets innkjøpsprotokoll 1875, gjengitt i prof. Dr. L. Dietrichson: *Det norske Nationalgaleri. Dets tilblivelse og udvikling*, Kristiania 1887.

Striden om innkjøpet av kopisamlingen var kanskje den første åpne konflikten mellom norske kunstnere og kunstinstitusjoner, og blir gjerne betraktet som opptakten til kunstnerstreiken få år senere. Det var ulike kunstsyn som sto mot hverandre, og den tilspissede stemningen tiltok i oppstusset rundt Christiania Kunstforenings refusjon av Olav Rustis *Kone med katt* i 1876. Mange av de samme kunstnerne var involvert, og diskusjonen ble også denne gang i stor grad ført i offentlighetens lys gjennom innlegg i avisene. I 1881 refuserte så Kunstforeningen Gustav Wentzels *I snekkerverkstedet*, deretter fulgte kunstnerstreiken og opprettelsen av Statens Kunstutstilling – Høstutstillingen – som hadde sin egen jury av kunstnere.

Samlingen af kunsthistorisk Undervisningsmateriale

I 1878 ble så *Samlingen af kunsthistorisk Undervisningsmateriale* offisielt opprettet under professor Dietrichsons ledelse, med en egen post på universitetets budsjett, og hoveddelen av den såkalte Bergs kopisamling ble i 1882 formelt overført dit.

Ligeledes samtykkes i, at den Bergske Akvarelsamling med undtagelse af de indtil videre undtagne 12 Billeder selges til Universitetet for en Kjøbesum af Kr. 9000 med en aarlig utbetaling af det kunsthistoriske Museums Annum – under Betingelse af den fornødne Bevilgning.¹⁸³

Etter å ligget gjemt og glemt i mange år, ble et lite utvalg av Bergs kopier utstilt på kunsthistorisk institutt ved universitetet i Oslo våren 2001. Utstillingen presenterte også et utvalg av samlingens plansjeverk, håndtegninger og fotografier.¹⁸⁴ Selv om en betydelig del av samlingen er tapt, omfatter den fremdeles rundt 12 – 13.000 objekter (6-7000 fotografier og cirka 6000 plansjer, originaltegninger, grafikk og annet). Den såkalte *bergske akvarelsamling* bestod av i alt 275 bilder. Ved en optelling i 1912 ble det registrert at 10 av akvarellene manglet.¹⁸⁵ I tillegg befinner 12 bilder seg i Nasjonalgalleriets Kobberstikk og Håndtegningsamling, og et ukjent antall i privat eie. I forbindelse med utstillingen ble samlingen systematisert og ettersett av papirkonservator. Bergs akvareller hadde i Dietrichsons tid blitt oppklebet på papp og sortert etter ulike land, perioder og kunstnere. De har etiketter utført i Carl Wille Schnitlers håndskrift, som

¹⁸³ Nasjonalgalleriets forhandlingsprotokoll, 8. november 1882.

¹⁸⁴ Margrete Syrstad, Ingebjørg Ydstie og Mai Britt Guleng: *Presentasjon av Samlingen af kunsthistorisk Undervisningsmateriale (etablert 1878)*, Universitetet i Oslo/IAKK, 21. februar – 23. mars 2001.

¹⁸⁵ Guleng, *Kunst og Kultur* 1996, op.cit., s. 97, fotnote 111.

i sin stipendiat-tid assisterte Dietrichson og som senere ble hans etterfølger. Samlingen befinner seg i dag i et magasin ved Universitetsbiblioteket i Oslo.

Kom så akvarellsamlingen til nytte, eller var det et bortkastet kjøp? Dietrichson brukte akvarellene i sine meget populære forelesningsrekker over den italienske renessansen, som han holdt for Tegneskolens elever og andre interesserte fra 1883 og i flere år fremover.¹⁸⁶ Monteringen på papp gjorde kopiene enkle å bruke i undervisningen. Dietrichson ser for øvrig ut til å ha hatt et poeng da han fremhevet at akvarellene var et godt supplement til fotografier. I hans materiale finnes fotografier av noen av de samme motivene, men av en dårlig kvalitet.¹⁸⁷ Mai Britt Guleng gir Bergs akvarellsamling æren for at Dietrichson i de årene han foreleste over renessansen, bare trengte å gjøre mindre innkjøp. Dermed ble han i stand til å bruke noe av budsjettet til å hjelpe kolleger med illustrasjonsmateriale, og det ble kjøpt inn billedmateriale til bruk for både arkeologer og teologer.¹⁸⁸

Vurdering av kopivirkosomheten

Berg var nok litt i utakt med sin tid med den store satsingen på kopiering av eldre mestre. Den moderne teknikken var i ferd med å fjerne behovet for kopier, og kanskje var Berg for annen gang et offer for den moderne tid. At synet på kopiering var i ferd med å endres i Bergs levetid, blant annet i takt med fotografiets utbredelse, kan man se av kunstneres reaksjon på innkjøpet av Bergs samling slik den er referert ovenfor:

... der foruden at være udført i et fra Originalernes meget afvigende, og efter sin natur forskelligt Materiale, tillige lider af den Mangel at være i formel Henseende yderst inkorrekt, for Tilfelddet vilde være et meget svigtende Forelesnings-Grundlag, og *at de ypperlige Fotografier, som Nutiden forstaat at fremstille* [min utheving], i Forbindelse med gode Kobberstik, vilde være af langt større Værd...¹⁸⁹

¹⁸⁶ Guleng, *ibid.*, s. 112-113.

¹⁸⁷ I sin kommende doktorgradsavhandling med arbeidstitelen *Lorentz Dietrichson og tilblivelsen av kunsthistorie som universitetsfag i Norge*, kapittel 8 “Verk og avbildning i Dietrichsons kunsthistoriske virke”, diskuterer Mai Britt Guleng hvorvidt de tidlige fotografiene hadde så store teknologiske svakheter at det var vanskelig å få gode fotografier av oljemalerier før 1880. Fotografiene krevde også en grad av visuelle fortolkning, og tilfredstilte dermed ikke kravet til en verifiserbar nøyaktighet i gjengivelsen av kunstverkene. Takk til Mai Britt Guleng som har stilt sitt materiale til rådighet.

¹⁸⁸ *Ibid.*, s. 114.

¹⁸⁹ Nasjonalgalleriets arkiver, journalnr. 2, 1875.

I dag har vi tilnærmet fri tilgang til fotomateriale; svart-hvitt, farger, lysbilder og digitalt materiale, i en teknikk som stadig er i utvikling og som gir oss bedre og bedre kvalitet på gjengivelsene. Det er kanskje derfor vanskelig å forstå Bergs og Dietrichsons fokusering på kopiering, men tidligere var kopiering av andre kunstners arbeid anerkjent både som en måte for kunstnere å skaffe seg kunnskap og som en metode til å formidle verdenskunstens høydepunkter til et publikum som ikke hadde anledning til å reise og se originalene. Slike arbeider kunne også stilles ut som en viktig og likeverdig del av et galleri eller en kunstsamling. En samtidig kommentar til Bergs samling i tysk presse illustrerer denne holdningen:

De i temmelig stor maalestok utførte blade er av hr. Berg utarbeidet i den hensigt at forskaffe hans fædrelands hovedstad Kristiania en kunstsamling, av samme slags som vort museums kobberstiksamling. – Disse i farverne ualmindelige kraftige kopier, som ofte naar oljemaleriet fulde dybde, gir en saa naturtro fremstilling av de store mestres originalitet og eiendommelighet, at man i dem har en fuldkommen tilfredsstillende erstatning for vel utførte kopier i olje.¹⁹⁰

Kunsthistorien som akademisk disiplin var ny, og Norge var svært tidlig ute med sitt professorat i kunsthistorie. En kombinasjon av tidlig etablering av kunsthistorie som egen disiplin og mangelen på egne samlinger grunnet Norges provinsielle forhold må ha gitt både professoren og studentene spesielle utfordringer. Disse forutsetningene kan ha bidratt til å gi Berg ideen til å utføre kopiene, og en formening om hvem som burde kjøpe dem.

Det var et faktum at det kunstinteresserte publikum hadde lite å se på her i Norge. I 1836 hadde Stortinget bevilget penger til opprettelse av en nasjonal kunstsamling. Da Nasjonalgalleriet for første gang stilte ut sin samling i 1842 besto den av 79 malerier, 2 marmorkopier etter antikke forbilder og 90 avstøpninger etter Bertel Thorvaldsens relieffer. I 1865, etter 25 års drift, hadde samlingen vokst til 223 malerier og noe over hundre skulpturer.¹⁹¹ Samlingen endret også karakter, og Marit Lange har i sin innledende artikkel i utstillingskatalogen *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837-1862*, sammenfattet utviklingen slik:

¹⁹⁰ Sitert etter Brodahl, op.cit., s. 15-16.

¹⁹¹ Lange, Marit [red.]: ”Samlinger af gode Kunstværker til Dannelsesmønstre’ Et Nasjonalgalleri blir til – Ideologi og de første innkjøp” i *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837-1862*, utst. kat., Nasjonalgalleriet 1998.

... galleriet (ble) opprettet som en dannelsesinstitusjon, med blikket rettet hovedsakelig mot det anerkjente og dermed forbilledlige, det som kunne tjene til å ”danne seg etter”. Som utviklingen gikk ble galleriet etter hvert mer og mer en institusjon for norsk samtidskunst og dens utenlandske forbilder.¹⁹²

Det er denne utviklingen som gjenspeiler seg i de norske samtidskunstneres kritikk av innkjøpet av Bergs kopisamling. Da professor Monrad ble kritisert for å arbeide for innkjøpet av kopisamlingen ble det påpekt at man burde prioritere innkjøp av norsk malerkunst, da det var dette utenlandske tilreisende gjerne ville se i vårt Nasjonalgalleri. Monrad fremhevet da at samlingen ville være til nytte for dem som ikke hadde mulighet til å besøke utenlandske samlinger, og innvendte at:

Men vort Galeri er dog ikke hovedsagelig for Udlændinger, men for os selv, og at det for os og vor Kunstopfattelse er af vigtighed , at vi dog ogsaa kunne faa en Anelse om Kunsten udenfor vort Fædreland og især, om mulig, om de mest epokegjørende Former i Kunstens historiske udvikling, skal ingen uhildet kunne negte.¹⁹³

Kunsthistoriens fremvekst som egen akademisk disiplin fra begynnelsen av 1800-tallet stilte nye krav til egne læremidler. Dan Karlholm har i sin doktorgradsavhandling *Handböckernas Konsthistoria. Om skapandet av allmän konsthistoria i Tyskland på 1800-tallet* beskrevet hvordan den nye disiplinen fikk sin visuelle gestalt i plansjeverk og kunsthistorisk strukturerte museer.

Det ble utgitt lærebøker i kunsthistorie, og en av de første var Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* fra 1842. Bare tre år etter forelå plansjeverket *Denkmäler der Kunst (zur übersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart)*. Kuglers bok hadde skapt et behov for illustrasjoner, og det første del av *Denkmäler* ble utgitt i 1845, som et direkte billedbilag til *Handbuch der Kunstgeschichte*. Senere kom det flere bind, i alt 4, og den første fullstendige utgave forelå i 1858. Reproduksjonsteknikken var kobberstikk. Karlholm peker på *Denkmälers* begrensninger, spesielt mangelen på farger som også må ha plaget utgiverne: ”... som anviserade et antal oppfriskande färgplanscher som

¹⁹² Ibid., s. 12.

¹⁹³ Johan Jacob Monrad: ”Ogsaa om den bergske Samling af Akvarelkopier”, *Morgenbladet*, 27. januar 1875, nr. 26 B. Sitert etter Mai Britt Guleng: *Kunsten og vitenskapen: Kunsthistoriens historie ved Det kongelige Fredriks Universitet inntil 1875*, upubl. magistergradsavh., Universitetet i Oslo, 1995, s. 96.

komplement til en kommende utgåva.”¹⁹⁴ Dette er det samme forholdet som Dietrichson bruker som argument for et innkjøp av Bergs kopisamling. *Denkmäler* ble meget raskt foreldet, redusert til et minnesmerke og et historisk passert stadium når det gjelder reproduksjonsteknikk.

Den tekniske utviklingen gikk raskt fremover, til fordel for den kunstvitenskapelige undervisningen. I 1867 forelå det et komplett fotogalleri av Rafaels verk – en hypermoderne nyhet.¹⁹⁵ I 1883 lanserte professor i kunsthistorie i Karlsruhe Bruno Meyer en samling lysbilder kalt ”Glasphotogramme” til bruk i den kunstvitenskapelige undervisning. Den nye reproduksjonsteknikken møttes til å begynne med av en viss skepsis fra vitenskapelig hold, men ved århundreskiftet benyttet de fleste kunsthistoriske seminarer i Tyskland lysbilder.¹⁹⁶

Den innflytelsesrike engelske kunstkritikeren John Ruskin (1819-1900) laget selv egne plansjer til sin undervisning. Også Bergs lærer ved Akademiet i København, J.L. Lund, hadde mens han ventet på et professorat samlet på konturtegninger av hovedverk fra eldre italiensk malerkunst med tanke på den forestående undervisning.

Den litt foraktelige holdning som vi ofte har til kopiering i dag har ikke alltid vært enerådende. Kopieringen har vært viktig både for kunstnere, formidlere og publikum. Man hadde ingen problemer med kopier dersom de var gode kopier som ble utført foran det originale kunstverket, selvfølgelig forutsatt at de ikke ble forsøkt solgt som originaler. Vi kan nevne Nasjonalgalleriets innkjøp i 1837 av en eldre kopi (ant. fra 1600-tallet) av Leonardo da Vincis Mona Lisa eller i 1840 av J.C. Dahls lærestykker etter den nederlandske mesteren Ruisdael.¹⁹⁷ Ved de store galleriene førte man vanligvis kontroll med kopieringsvirksomheten. Det måtte en skriftlig søknad til, gjerne med referanser, og disse ble journalført. Da Berg skulle kopiere i Dresden, hadde han som sitatet på s. 64 viser, de beste referanser.¹⁹⁸ Et eksempel fra Nasjonalgalleriets forhandlingsprotokoll, februar 1873 (sak 33.):

¹⁹⁴ Dan Karlholm: *Handböckernas Konsthistoria. Om skapandet av allmän konsthistoria i Tyskland under 1800-tallet* (Doktorgrad Uppsala Universitet 1996), Stockholm 1996, s. 229.

¹⁹⁵ *Ibid.*, s. 232.

¹⁹⁶ *Ibid.*, s. 233.

¹⁹⁷ *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837-1862*, s. 76-78, s. 112-113.

¹⁹⁸ ”Utrustet med den forønskede anbefaling fra Hans Kongelige Høihed igjennem grev Manderstrøm til direktøren for det kongelige akademi og til den norske og svenske generalkonsul Cascet i Dresden, blev det

Andragende fra G.A. Conradi om Tilladelse til at copiere Gudes "Motiv fra Nordmarken", No.218. Indvilget, når Plads forefindes.

Det kom regelmessige henvendelse om tillatelse til å kopiere, og trykket må ha vært ganske stort, når man som i sitatet henviser til at kopisten må vente til det er plass. For å forenkle saksbehandlingen i disse sakene gjorde Nasjonalgalleriet i september 1874 et vedtak om at ikke alle disse sakene måtte opp til behandling i direksjonen, men isteden kunne godkjennes av forstander og konservator, med mindre det gjaldt spesielt store og viktige bilder.¹⁹⁹

Det var ikke bare kunststuderende eller kunstinteresserte dilettanter som kopierte, også veletablerte kunstnere kunne ha behov for å kopiere andres kunstverk. I 1875 kopierte Eilif Peterssen (1852-1928) venetianske mestere i Venezia, som en forberedelse til arbeidet med hans hovedverk som historiemaler, Nasjonalgalleriets *Christian II undertegner dødsdommen mot Torben Oxe*, 1875-1876. Dette var en måte for Peterssen til både å sette seg inn i disse malernes arbeidsteknikk, men sikkert også en måte å komme i riktig sinnstilstand, å sette seg inn i "tidens ånd", om man vil, for derved å bedre bli i stand til å frembringe et moderne historiemaleri med klar referanse til tidligere tiders malerkunst.²⁰⁰

Berg ser ikke ut til å ha hatt ambisjoner på linje med Eilif Peterssens: Å bli i stand til å lage selvstendige kunstverk i en gammelmesterlig ånd. Gjennom kopieringen kunne Berg vise sin høyt utviklede akvarellteknikk, eller nærmere bestemt gouacheteknikk, som lå nær opp til virkningen av et oljemaleri. Hans kopiering er ikke lenger en metode for å lære av de store mestere, men et mål i seg selv. Samtidig kunne han, hvis hans ønske om et statlig innkjøp ble godkjent, bidra til utviklingen av et hjemlig norsk kunstmiljø. Akkurat når han fikk denne ideen er usikkert, men antagelig begynte Berg med kopieringen på begynnelsen av 1850-tallet. Samlingen skal ha blitt utstilt første gang allerede i 1857. Som sitatet fra brevet til Arbo ovenfor viser, var kopieringen en fast innarbeidet rutine i 1865. Tatt i betraktning antallet kopier og inntrykket som skapes ved lesning av samtidige kilder ser det ut til at Berg selv kan ha betraktet

mig tillatt at kopiere nysnevnte berømte mesterværker, saavelsom en hel del andre efter Ferd. Boll, v. Dyck, Rubens og Rembrandt m.fl." Ref. fotnote 162.

¹⁹⁹ Nasjonalgalleriets forhandlingsprotokoll, 14. september 1874, sak nr. 73.

kopieringsvirksomheten som sitt egentlige livsverk. Samlingen ble aldri stilt ut samlet, slik Berg hadde sett det for seg, men den var i bruk ved Universitetet i det minste i noen år, som kunsthistorisk undervisningsmateriale. Imidlertid hadde teknikken overvunnet håndverkstradisjonen, og samlingen ble snart overflødig.

8. TILBAKE TIL NORGE

Nord-Norge

Fra begynnelsen av 1860-årene reiste Berg jevnlig på sommerturer til Nord-Norge. Akvarellene fra tiden tyder på at han ofte reiste fra Bergen, via Trondheim, hvor begge hans søstre var bosatte med sine familier, og videre med dampskip langs kysten til Nord-Norge. Han har på noen av disse reisene også tatt turen innom fødestedet Kopardal, (ill. 67) og blant annet besøkt godseier Isach Jørgen Coldevin på Dønnes. Portretter av Coldevin og hans hustru Anne Cathrine Bech Coldevin, datert 1861, er i dag i Rana Museum (ill. 2).

På det som ser ut til å være Bergs første store reise i Norge i 1861 maler han blant annet Nasjonalmuseets akvarell fra Svolvær (ill. 68). Vi ser den karakteristiske fjellkjeden med "Svolværgeita" til venstre og i forgrunnen rorbuer, brygger og en enslig båt. Hustakene er malt friskt "lakserosa" og husene er strengt og nærmest geometrisk tegnet opp med blyant. Himmelen og skyene er derimot utført med tynn maling, fritt og lite detaljert. Det er en gråaktig himmel med litt blått, utsparte deler av papiret gir lysere effekter i skyene og skaper et godt inntrykk av en skiftende, urolig værtype. En annen akvarell fra turen viser Tromsøya med bykirken som var ferdigbygd, men ennå ikke hadde fått tårn.²⁰¹ Fra reisen er det også kjent et prospekt fra Hammerfest²⁰² i tillegg til flere samiske motiver.

På denne første turen nordover stilte Berg ut flere akvareller i et privat hus i Tromsø, og i *Tromsø bys historie* stiller forfatteren N.A. Ytreberg spørsmålet om ikke dette kan ha vært Tromsøs første kunstutstilling, med landsdelens første maler av

²⁰⁰ Marit Lange: "Eilif Peterssen og Venezia" i *Venetianske mesterverker*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 1999, s. 28-33.

²⁰¹ Gjengitt i N.A. Ytreberg: *Tromsø bys historie*, Tromsø 1946, bind 1, s. 641.

²⁰² Finnes gjengitt i serien *Norske byprospekter*, utgitt av Cappelen Billedkunst.

profesjon.²⁰³ I 1872 stilte Berg igjen ut på det Ytreberg beskriver som hans vanlige sommertur til Tromsø. Ved begge tilfeller stiller han ut i privathus, første gang i ”Ludwigsens hus”, og andre gang hos apoteker Koht, hvor han også bodde. Med på utstillingene var hovedsakelig akvareller med motiver fra Nord-Norge og Nord-Sverige, landskaper, samiske motiver og også noen av kopiene etter gamle mestre.²⁰⁴

Dampskipsfart

Da Berg i 1860-årene begynte å reise i Nord-Norge var det dampskipet som var befordringsmiddelet langs kysten. Det første norske dampskip som gikk i rute nordover var *Prinds Gustaf* i 1838. Før dampskipenes tid var det både vanskelig og farefullt å reise til (eller fra) Nord-Norge. Bergs samtidige, Carl Frederik Diriks (1814-1895), fyrdirektør og amatørkunstner – kjent under navnet ”Fyrdiriks” – beskriver forholdene på denne måten i sin bok *Fyrdiriks tegner og forteller*:

Var nogen Kyst skikket for – man kunde gjerne sige skabt for – Dampskibs-fart, saa var det Nordlands; var der nogen Befolkning, som higede efter at faa sprængt de Baand, som holdt den fast i Hjemmet, saa var det Nordlands og Finmarkens. Nu kunde man da beregne den Tid, der vilde medgaa til en Reise, og ikke som tidligere, efterat have begivet sig, maaske kun nogle faa Mile fra Hjemmet, at maatte vente Dage, ja Uger inden man for Modvind og Storm kunde naa tilbage. Og nu kunde ogsaa Fruentimmer og Børn komme til at flakke ud; nu behøvede de ikke, af Frygt for de stygge Baadreiser, at holde sig hjemme, og ikke som tidligere, naar de *maatte* ud, sidde i Skotten med vaade Klæder, med Angst i Hjertet og Søsyege i Halsen.²⁰⁵

Diriks pennetegninger gir et levende og humoristisk bilde av folkelivet ombord i dampskipene (ill. 69). Bildene var svært populære, og Diriks solgte sine arbeider i mapper. I sine bøker forteller han med samme humor om sine mange reiser langs Norges kyst, som i dette sitatet fra 1875:

Fra det med Fiskere og deres Kister aldeles overfyldte Dampskib ’Finmarken’ – saa overfyldt, at der paa Mellemdækket fra Agter til For var levnet kun et af Kister dannet smalt Smug, der ved udstikkende Fisker-Arme, Been, Hoveder og Agterender var næsten upassabelt – traadte jeg iforgaars Morges Kl. 2 i land i Rørvig ...²⁰⁶

²⁰³ Ytreberg, op.cit., s. 646.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Carl Frederik Diriks: *Fyrdiriks tegner og fortæller*, Kristiania 1924, s. 84

²⁰⁶ Ibid., s. 203

Diriks skriftlige skildringer og Bergs akvareller fra livet ombord kan sammen gi oss et godt bilde av hvordan reisene ombord på dampskipene kan ha artet seg for Berg og hans medpassasjerer. Berg benytter de lange reisetimene til å forevige sine medpassasjerer og livet ombord i flere akvareller, som i likhet med Diriks' tegninger skal ha vært svært populære i samtiden. 10 av disse akvarellene er i dag i Nasjonalmuseet. Tre ble utstilt på Nordnorsk Kunstmuseum i 2002.²⁰⁷ Motivene er hentet fra dampskipene *Håkon Jarl* og *Harald Haarfagre*, begge tilhørende Nordenfjeldske Dampskibsselskab. *Håkon Jarl* (bygget i 1857) var et av verdens første propellskip – et dampskip som ble drevet av en propellskrue istedenfor skovler. Skipet gikk inn i den nyåpnede ruten mellom Hamburg og Trondheim, som senere ble utvidet til Tromsø og Hammerfest, og var en forløper for Hurtigruta.²⁰⁸

Akvarellene viser folkelivet på dekk. Menn, kvinner og barn i alle aldre (i blant også en hund), som ligger, sitter og står rundt omkring på dekk. Det røykes, prates og soves. Selv om Bergs akvareller ikke har den samme løsslupne humor som karakteriserer Fyrdiriks' arbeider, så nærmer enkelte skildringer seg karikaturen, som den omfangsrrike skjeggete og rødmissede herren til høyre i bildet fra *Håkon Jarl* (ill. 70). Artig er også kvinnen som sitter støttet opp mot en skorsten i ill. 71. Hun holder et hvitt lommetørkle for munnen, og et vannglass er innen rekkevidde. Det ser ut til at sjøsyken her har festet sitt grep. Hennes påkledning, og måten hun er støttet opp og breidd over på, viser at det her er en kvinne fra de bedrestilte lag av folket som er bragt opp fra salongen for å få litt luft på dekk. Fra dekket på *Harald Haarfagre* ser vi en sovende familie (ill. 72). De er sympatisk skildret – godt innhyllet i klær og tepper sover de tett sammen, og faren holder det svøpte spedbarnet trygt i armene sine. Ved siden av ham sees en koffert med en merkelapp med påskriften ”Tromsö”.

Enkelte akvareller med motiver fra dampskipsfarten langs norskekysten har blitt solgt på auksjon med den feilaktige tittelen *Utvandrere*.²⁰⁹ Men det dreier seg altså her ikke om Amerikafarere, isteden er dette en kulturhistorisk interessant skildring av en mer

²⁰⁷ Utstillingen *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge*. Se også min artikkel til utstillingens katalog, s. 43-44.

²⁰⁸ Opplysningene om skipsfarten langs nordlandskysten fra Norsk Sjøfartsmuseums bibliotek.

²⁰⁹ For eksempel Ulvings Sommerauksjon i Tønsberg tirsdag 5. august 1986, kat. nr. 154.

hjemlig reisevirksomhet som hadde stor betydning for utviklingen av reiselivet i Norge og gjorde kontakten mellom landsdelene meget enklere.

Samiske motiver

...Hr. Berg synes at have havt mange bestillinger paa de fra hans Udstillinger og Mapper vel bekjendte akvareller fra Lappernes eiendommelige Liv og Huusholdning.²¹⁰

Som sitatet fra *Illustreret Nyhedsblad* i 1863 vitner om, skal Berg ha opplevd en god etterspørsel etter sine akvareller med samiske motiver. Flere av akvarellene i Nasjonalmuseet har en nummerering som trolig er utført av kunstneren selv, og som kan tyde på at de enten stammer fra, eller var tiltenkt, en slik mappe.

Da Berg fra begynnelsen av 1860-årene begynte å reise til Norge igjen, ser det ut til at han raskt finner veien til Nord-Norge og Finnmark, allerede sommeren 1861 reiste han via Bergen langs kysten helt til Hammerfest. Slik innledet han det som skulle bli et vanlig mønster i de siste tyve årene av hans liv – han reiste til Nord-Norge om sommeren og oppholdt seg sør i Europa på høsten og vinteren. Der arbeidet han videre med den norske motivkretsen på grunnlag av skisser fra sommerturene. Under reisen foreviget han livet ombord på dampskipene og malte landskapsmotiver fra de steder båten la til land, men det virkelige målet for reisene var Nord-Norge og de samiske områdene.

Det var et godt marked for disse bildene, som sitatet ovenfor vitner om, både blant nordmenn og utlendinger på reise i Nord-Norge. Disse siste var en viktig kundekrets. De britiske "lakselordene" på fiskeferie i Nord-Norge var en pengesterk kjøpergruppe, og de var fortrolige med akvareller fra sitt hjemlige kunstmiljø. Fra sine opphold i England må Berg ha hatt god kunnskap om det engelske publikums sans for akvareller med pittoreske motiver. I brevet til Arbo skriver Berg:

... at jeg ikke hellere tog liige dertil igjen i Stædet for her til London; men jeg havde jo loved at fuldføre nogle Skizzer fra Norge, for DHr Sportmanns[?], som jeg der oppe traf sammen med ...²¹¹

Som suvenirer fra en reise til det eksotiske nord må akvarellene ha vært uovertrufne. Fra midten av 1800-tallet var det en stadig økende turisttrafikk til Nord-Norge, og samene var

²¹⁰ *Illustreret Nyhedsblad*, nr. 20, 17. mai 1863.

²¹¹ Brevsamling 560, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

en turistattraksjon. På det store markedet på Lyngseidet var det vanlig å treffe turister som kom for å se samer, og samene ble i sin tur ganske rutinerte i sin mottakelse av de skuelystne; de solgte samiske suvenirer og lot seg gjerne avbilde mot betaling. Også andre steder var det leirer og markeder som turister fant frem til, blant annet i Tromsdalen.²¹²

Berg-samlingen i Nasjonalmuseet omfatter 27 akvareller med samiske motiver. Flere av dem er fint utførte portretter, andre er gruppebilder. Enkelte viser byggeskikker og redskaper. To av bildene gir oss også en mulighet til å studere aspekter ved Bergs arbeidsmetode. I gruppebildet *Samer ved båt på hjell* (ill. 73) kan vi gjenkjenne det mer intime *Barn bades inne i en lavvo*, 1870 (ill. 74). Her er det vel sannsynlig at det større, skissepregede badebildet i ettertid er brukt i et mer gjennomarbeidet gruppebilde. Dette støtter antagelsen om at Berg ikke nødvendigvis gjorde ferdig sine bilder foran motivet, men brukte skisser utført på stedet for å komponere bilder som han senere ville tilby for salg. Dette bekreftes i hans brev til Arbo i 1865:

Jeg har malet en Aquarelle, som forestiller en Scene fra Lappelivet i Finmarken, Lapperne der malker deres Rene, jeg vil forsøge at faae det udstillet i det Kongl Accademie; men jeg ha kuns lidet Haab om at samme vil blive antaget.²¹³

Er flere kjente akvareller med dette motivet, eksemplet som vises her bærer preg av å være en skisse eller et ikke helt ferdigstilt bilde (ill. 73).

I *Samer ved båt på hjell* ser man trekk som er karakteristiske for flere av gruppebildene, hvor Berg tydelig arbeidet med å få variasjon i gruppen. Her er det stående, sittende og liggende figurer, kvinner og menn i alle aldre, barn og gamle. I noen av bildene spises og drikkes det, eller det utføres forskjellig arbeid. Bergs erfaring som portrettmaler kommer tydelig frem i flere av bildene, helst der han avbilder enkeltpersoner eller små grupper, som i *Same og samekone* fra 1867 (ill. 76).

På bakgrunn av opplysninger som Berg selv har skrevet på bildene, og ut fra draktene som er avbildet, lar det seg gjøre å si noe om hvor han har hentet sine motiver. Særlig er luene karakteristiske, og stedsbestemte. I *Same og samekone* har den unge

²¹² Fyrdiriks fungerte iblant som guide for turister: "Vi bega os strax op i Tromsødalen for at bese den derværende Finne-leir, og kom om Aftenen tilbage til Byen, hvor jeg bestræbte mig for at skaffe det Engelske Ægtepar Logis for Natten." Diriks, op. cit., s. 217-218.

²¹³ Brevsamling 560, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

mannen en typisk lue fra Troms med liten rød topp, mens kvinnen bærer en hornlue som var typisk for Finnmark. Det kan se ut til at Berg i hovedsak har besøkt områder i nåværende Gratangen og Ibestad kommuner. I *Samer ved båt på hjell* minner de staselige fjellene i bakgrunnen om Lyngsalpene. Flere av akvarellene i Nasjonalgalleriet har motiver fra Tromsdalen, Grafjord og Havnvik.

Mange av Bergs samiske bilder har etnologisk interesse. I tillegg til drakter ser vi også andre typiske trekk ved den samiske levemåten i annen halvdel av 1800-tallet. *Samekone i gamle* (ill. 77) viser en eldre kvinne som sitter og røker pipe inne i en gamle hvor det er hengt opp en mengde ting i tak og på vegger. Mellom melkeboller og annet husgeråd henger en partert reinskrott til tørk. Det var vanlig å henge kjøtt opp til tørk i gammen der man bodde, røykutviklingen fra ildstedet sørget for at kjøttet samtidig ble røkt. I andre akvareller vises byggeskikker, oppbevaringsmåter, stillaser, våpen og dyrefeller, som for eksempel i ill. 78. Hvor historisk og etnografisk korrekt fremstillingen av samisk dagligliv egentlig er krever antagelig en nærmere analyse utover denne avhandlingen. Basert på det jeg har sett av eldre fotografier og samtaler med fagfolk på området²¹⁴ virker Bergs bilder ganske etterrettelige. Akvarellene bør være av stor interesse for samiske historikere og slektsforskere, siden modellenes navn ofte er notert.

Som i akvarellene fra folkelivet i Egypt er det her en tilsynelatende fordomsfri kunstner vi møter. Berg ser ut til å ha stor glede av sin observerende virksomhet, og det tørre og litt stive som kan prege kunstnerens teknikk mykes opp av detaljrikdommen. Vanligvis både daterer og stedsbestemmer han sine arbeider. I tillegg tar han ofte med modellenes navn, og iblant også deres alder. Slik står mange av modellene frem som personer og ikke bare som fargerike fremstillinger av anonyme og typeaktige "Lapper". Et eksempel er den sjarmerende akvarellen av en eldre sjøsamer, påtegnet "Lars Olsen Forsamarken 73 Aar Havnvik 16 August 1871" (ill. 79 og forsiden). En sammenligning mellom denne og akvarellen av en eldre egypter med langpipe utført i Egypt i 1850 belyser flere sider ved Bergs kunst. Denne akvarellen er påtegnet "Cairo 1850" (ill. 33 og forsiden). Akvarellteknikken er i hovedsak den samme, motivet er på forhånd tegnet opp med blyant før fargene ble påført. Penselføringen virker kanskje noe friere i det eldre bildet, men det har ingen påfallende virkning på hovedinntrykket som skapes. Mennene

²¹⁴ En spesiell takk til Dikka Storm ved Tromsø Museum og Leif Pareli fra Norsk Folkemuseum.

er avbildet i sitt karakteristiske miljø. Sjøsamene har båter og vann i bakgrunnen, i bildet fra Egypt ser vi pyramidene i det fjerne. Det er lagt noe mer vekt på bakgrunnen i det samiske motivet, men begge bilder er konsentrert om hovedfiguren. Begge akvarellene bærer preg av å være portretter av modellene. At det samiske bildet har påført modellens navn og alder forsterker dette inntrykket.

For datidens kunstpublikum var de samiske motivene antagelig like eksotiske som de egyptiske. Samer hadde neppe denne virkningen på nordlendingen Berg, men han må ha vært klar over at det var slik de fremsto for hans kundekrets av turister og velhavende nordmenn som var nysgjerrige på samenes ”eiendommelige Liv og Huusholdning”. Vi må se hans virke i lys av interessen for det norske folkeliv på 1800-tallet. Nasjonalromantikkens ”oppdagelse” av den tradisjonelle folkekultur var et fenomen som sterkt preget vår kunst, eksemplifisert ved kunstnere som Adolph Tidemand. Også samiske drakter og skikker var gjenstand for interesse. Draktakvarellene til for eksempel Johannes Flintoe og Joachim Frich (1810-1858) (som bygget på Flintoe) omfatter samiske drakter. Den franske kunstneren François Auguste Biard (1798-1882) har utført en rekke bilder med samiske motiver basert på skisser og studier (ill. 80) fra hans deltakelse i en ekspedisjon til nordområdene i 1840, vanligvis omtalt som Recherche-ekspedisjonen.²¹⁵ Det var stor interesse for motivkretsen i Frankrike, og Biards bilder ble godt mottatt av samtidens kunstpublikum.

Sommeren 1872 dro Berg igjen med dampskip langs kysten på det som antagelig var hans siste sommertur til Nord-Norge. I 1873 reiste han hjem til Norge for godt. Han døde i Christiania 28. april 1874 og ble begravet på Vår Frelsers gravlund 2. mai.

²¹⁵ Anne Aaserud: “François Auguste Biard. En fransk hoffmalers reise til Nordkalotten” i *Voyage Pittoresque. Reiseskildringer fra nord*, utst. kat., Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø 2005, s. 29-47.

Konklusjon

Jeg har hatt to hovedmål med denne avhandlingen: Det ene er å gi mer presis kunnskap om en mindre kjent, men egenartet kunstner. Det andre er å plassere ham kunsthistorisk i forhold til hans samtid, med et spesielt fokus på en gruppe akvareller med orientalske motiver.

Under arbeidet har jeg dannet meg et bilde av en egenartet kunstnerpersonlighet. Handelsmannssønnen fra Nesna i Nordland ble foreldreløs, og vokste opp hos steforeldre før han som ung mann fikk kontorjobb hos en av regionens mest innflytelsesrike embetsmenn, inntil han forlot Nordland for å gi seg ut på først en kort kunstutdannelse og deretter et krevende reiseprogram. Berg vokste opp i en tid der det ikke lenger var like selvsagt at sønn fulgte far i yrkesvalget. Det ble mulig for flere å fri seg fra oppvekstmiljøets forventinger og selv velge sin egen karriere. For Berg kan det selvsagt ha vært utslagsgivende at han tidlig ble foreldreløs, og tilknytningen til steforeldrene ikke var så sterk at han som eneste sønn var nødt til å ta over driften av handelsstedet. Oppveksten på et handelssted kan vel også ha bidratt til å nøre opp under utferdstrangen. Vi har sett hvordan handelsstedet ble besøkt av tilreisende fra utlandet med interesse for kunst og kulturliv.

Jeg konkluderer med at Berg som kunstner på mange måter forblir knyttet til det tidlige 1800-tallets kunsttradisjoner. Han ser i liten grad ut til å ta inn over seg de nyere retninger i kunsten, og hans malerstil forblir i hovedsak lik hele livet. At han i 1860-årene skal ha studert engelske akvarellteknikk, og at hans akvareller ser ut til å bli noe løsere og friskere i teknikken mot slutten av hans liv, endrer ikke hovedinntrykket i vesentlig grad. Han tilhører en mellomgenerasjon i norsk kunsthistorie.

Berg står frem som en slags ”handelsreisende i kunst”. Han produserte småbilder for salg, jevnt og trutt, og må ha finansiert sine mange reiser med salg av egne arbeider. Akvarellene ble ofte til under reisene, og Bergs arbeidsmåte har slik jeg ser det tilknytning til *voyage pittoresque*-tradisjonen. Han startet sin karriere med portretter og prospekter i olje, men da reisevirksomheten tok til for alvor, så blir reiseskildringene utført i akvarell. Det er som en billedreportasje fra kunstnerens reiser; vi har ingen reiseskildring i ord, men vi har synsinntrykkene festet til akvarellpapiret. Særlig tydelig blir dette i de tilfeller der det foreligger flere bilder fra samme reise. De er i liten grad en

fortolkning av det kunstneren ser, men er preget av en objektiv og rapporterende fremstillingsmåte som gjenspeiler det tidlige 1800-tallets etnografiske interesse. I Bergs bilder er det en lavmælt og registrerende nysgjerrighet som kommer til uttrykk, omformet i kunstnerens billedspråk. Hans kunst er ikke litterær, og innbyr ikke til dyptpløyende ikonologiske analyser.

Det er flere sider ved Bergs arbeider som plasserer ham i en tradisjon tilhørende den første del av 1800-tallet. Hans virke som prospekt- og portrettmaler er allerede nevnt. Det som for mange står å forbinde med Bergs navn, nemlig ”Den bergske kopisamling”, hans store samling av kopier etter kjente kunstverk, fremstår også som lite nyskapende. I en tid som så en rivende utvikling av den nye fotografiteknikken, insisterte Berg på å fortsette kopivirksomheten. Kopisamlingen har fått såvidt stor plass i avhandlingen med den begrunnelse at det ikke bare er historien om Bergs selvpålagte livsoppgave, men også en del av vårt fags historie.

Det har ikke vært et mål med denne avhandlingen å løfte Berg frem som en av de store glemte i norsk kunsthistorie. Det Berg har å bidra med, er kunnskap om sider ved norsk kunstliv på 1800-tallet som kan utdype og nyansere vårt bilde av perioden. Spesielt gjelder dette kjennskapet til at en norsk kunstner allerede så tidlig som i 1849 besøkte Egypt og malte bilder med motiver derfra. Berg befant seg i en interessant mellomstilling - samtidig som han ikke helt klarte å følge med i tiden når det gjaldt utviklingen av sin egen kunst, så klarte han fint å etterkomme samtidens interesse for det pittoreske og eksotiske gjennom sine motiver fra Egypt og Nord-Norge. Det er kanskje også symptomatisk for Bergs ”annerledeshet” at han i revolusjonsåret 1848 befant seg på reise i Middelhavet og Nord-Afrika, nettopp som mange av de andre norske kunstnerne vendte hjem til Norge for en tid, og deltok i den nasjonalromantiske begeistring som kulminerte i festforestillingene ved Christiania Theater våren 1849.

Så til spørsmålet om Berg virkelig kan kalles en orientalist. Det er selvfølgelig i stor grad et spørsmål om definisjonen av begrepet orientalisme. Som tidligere nevnt kan orientalisme i kunsthistorisk forstand innebære at all kunst med motiver fra Orienten – uansett tidsperiode og stil – kan kalles orientalistisk. Hos de fleste kunsthistorikere vil nok en mer akseptert forståelse av begrepet være kunst med orientalske motiver, hovedsakelig fra 1800-tallet, holdt i en naturalistisk og romantisk stil med en overvekt av

motiver av dramatisk og sensuell art. Som vi har sett, er Bergs kunst lite preget av denne typen motiver, det er en mer nøktern fremstilling som preger hans arbeider, selv om interessen for det fremmedartede – kall det gjerne det eksotiske - i høyeste grad er tilstede.

Dersom jeg velger å støtte meg til denne mer tradisjonelle forståelsen av det kunsthistoriske begrepet orientalisme, kan Berg neppe kalles en orientalistisk kunstner. Det er også en annen faktor som bidrar til en slik konklusjon. Berg hadde ikke etter det vi vet i dag gjort noe forsøk på å fremstille scener fra et imaginært Orienten før han faktisk befant seg i Egypt, konfrontert med det ”ekte” Orienten. Så vidt vi kjenner til har ikke Berg laget andre bilder med orientalske motiver utover dem han utførte i Egypt, og det er ikke kjent at han i særlig grad arbeidet videre med motivkretsen etter at reisen var over, utover å ferdigstille enkelte allerede påbegynte arbeider. Interessen for motivene utgjør derfor bare en orientalistisk episode i Bergs kunstnerskap. At Berg hadde forståelse for at motiver av eksotisk art var interessante både for kunstneren og det kunstkjøpende publikum, viser at han var orientert om kunstmiljøet i sin samtid. Hans kunstnerskap er preget av en generell interesse for folkeliv og typer, i tillegg til en topografisk interesse. Dette gjelder uansett hvor han hentet sine motiver fra, noe som hans samiske motiver tydeliggjør. Berg overdriver ikke, og han romantiserer heller ikke sine modeller. En sammenligning mellom de egyptiske og samiske motivene viser en klar likhet i motivoppfatning, og det er den samme nøkternt observerende og registrerende holdningen som preger bildene.

Hvis vi imidlertid følger Lynne Thorntons definisjon av orientalisme; at det ikke fantes noen egentlig orientalistisk skole, og det er temaet og ikke stilen som definerer orientalismen, så er Berg å regne som orientalist. Denne vide definisjonen av orientalisme deles for øvrig også av Edward Said:

Anyone who teaches, writes about, or researches the Orient - and this applies whether the person is an anthropologist, sociologist, historian, or philologist - either in its specific or its general aspects, is an Orientalist, and what he or she does is Orientalism.²¹⁶

²¹⁶ Said, op.cit., s. 2.

Både Birgitte von Folsach og John M. MacKenzie opererer med en inndeling av orientalismen i flere distinkte kategorier. Hos von Folsach dreier det seg om tre hovedgrupper:

... de, der kom til uttrykk hos forskere og kunstnere, der giver en nøgtern og analyserende skildring af det de oplevde og så, dernæst de, der giver sig hen i en romantisk fabulerende skildring og endelig de, der placerer sig midt imellem disse to – virkeligheden set gennem et romantisk-kunstnerisk temperament.²¹⁷

Berg vil her komme i den første gruppen, sammen med blant andre Martinus Rørbye. Felles for denne gruppen er at de alle har reist i Midt-Østen.

MacKenzie deler orientalistisk kunst inn i fem hovedfaser. Den første er 1700-tallets imaginære fremstillinger skapt av kunstnere som sjelden hadde sett Orienten i virkeligheten. Den andre fasen er todelt: Topografisk og arkeologisk "realisme" og en energisk romantisisme som er mer opptatt av atmosfære enn nøyaktighet. Tredje fase karakteriseres av realisme, detaljert gjengivelse og påstått etnografisk presisjon. Den fjerde fasen, som utvikler seg på 1800-tallets siste del, gjenspeiler nye tematiske valg. Orienten blir fremstilt som mindre glamorøs, mer variert og mer reflekterende, kanskje preget av et ønske om felles forståelse. Det er også en sterk innflytelse fra østlig kunst å spore i vestlig kunsthåndverk og design. Den femte fasen er mer teknisk enn egentlig tematisk. Kunstnerne blir nå influert av orientalsk kunst, og avantgarden finner direkte inspirasjon i den islamske kunstens geometri og intrikate mønstre.²¹⁸ Dersom Berg skal plasseres i MacKenzies faser, så må det være et sted i skjæringspunktet mellom den andre og tredje fasen. MacKenzie oppgir kunstnere som David Roberts, Horace Vernet, Jean-Léon Gérôme og John Frederick Lewis som eksempler, kunstnere som også har vært brukt som sammenligningsgrunnlag i denne avhandlingen.

Orientalismen i kunsten består av så mye mer enn den tradisjonelle – og overfladiske – oppfatning av orientalistisk kunst som erotiske, dramatiske og spektakulære fremstillinger i stort format, utført av franske og britiske 1800-talls kunstnere. Orientalismen hadde mange og varierte aspekter, og gjenspeilet på den måten virkeligheten på en langt bedre måte enn det kritikerne fremhever. Man kan diskutere det hensiktsmessige i å dele kunst inn i faser, perioder og kategorier, men i dette tilfellet kan

²¹⁷ von Folsach, op.cit., s. 28.

²¹⁸ MacKenzie, op.cit., s. 49-51.

en tentativ inndeling av kunsten med orientalske motiver bidra til å synliggjøre bredden i fremstillingsmåtene.

Når det gjelder Bergs kunst, så er den etter mitt syn en nøktern og analyserende skildring av det han så og opplevde i Egypt, preget av en detaljert realisme og et forsøk på etnografisk presisjon. Min konklusjon er at Bergs akvareller fra Egypt plasserer seg kunsthistorisk i en europeisk tradisjon, og at han er en av norsk kunsts første orientaler.

Orientalismen i billedkunsten på 1800-tallet har i liten grad vært gjenstand for interesse i det norske kunsthistoriske miljøet. Norsk kunst fikk tidlig fokus på det nasjonale, og norske kunstneres reisevirksomhet begrenset seg vanligvis til de store kunstsentra i Europa, med hovedvekt på Tyskland, Italia og Frankrike. Norges posisjon i Europa var perifer, både geografisk og politisk, og den tunge arven fra imperialismen og oppgjørene i kjølvannet av kolonitiden er noe vi har engasjert oss lite i. At Norge faktisk har en fortid som kolonimakt gjennom Danmark-Norges besittelser i Karibien,²¹⁹ India²²⁰ og Nord-områdene²²¹, ser i liten grad ut til å prege vår selvforståelse. Funnet av det havarerte dansk-norske slaveskipet *Fredensborg* utenfor Tromøya i 1974 ga ny kunnskap om denne delen av vår historie.²²² På tross av Norges begrensede internasjonale rolle, så har Norge selvfølgelig gjennom historien identifisert seg med resten av Europa, som en representant for den vestlige kristenheten og i synet på ”den hvite rase” som overlegen andre folkeslag. Dette er det liten grunn til å undres over, og man må se disse holdninger i et historisk perspektiv. Det er ikke vanskelig å være enig med Malcolm Warner når han sier at ”Orientalism tells us something about the Near East, but far more about the state of mind of nineteenth-century Europe”.²²³

Etter mitt syn må ikke forargelsen over kunstens tidvise samvirke med imperialistiske krefter få lov til å overskygge gleden over kunstverk med orientalske motiver, eller hindre oss i å forske videre på deres rolle i kunsthistorien. Kunstnerne

²¹⁹ Øyene St. Croix, St. Thomas og St. Jan i Karibien.

²²⁰ Trankebar, Serampore og Nikobarøyene.

²²¹ Gjennom unionen med Norge fikk Danmark også kontroll over de gamle norske besittelsene Grønland, Færøyene, Orknøyene, Shetland og Island.

²²² Leif Salvesen: *Slaveskipet Fredensborg og den dansk-norske slavehandel på 1700-tallet*, Oslo 1996. Det er anslått av det ble eksportert i underkant av 100.000 slaver fra dansk-norske slavefort på Gullkysten (dagens Ghana), av disse ble omkring 85.000 fraktet på skip som seilte under Dannebrog.

²²³ Malcolm Warner: ”The Question of Faith: Orientalism, Christianity and Islam” i *The Orientalists: Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and the Near East*, utstillingskatalog, Royal Academy of Art, London 1984, s. 39.

kunne i mange tilfeller være redskap som bidro til en politisk undertrykkelse av Orienten, men den orientalistiske kunsten har også bidratt til øket kunnskap om og interesse for andre land og folkeslag. Behovet for en nyansering er til stede, og det lar seg enkelt vise at interessen for orientalske motiver hos kunstnerne på 1800-tallet hadde motiver som var langt mer varierte enn det den ensidige fokuseringen på de erotiserende og dramatiserte fremstillingene kan gi inntrykk av.

Kanskje kan denne avhandlingen bidra til en økt forståelse av at orientalismen har hatt en betydning for det norske kunst- og kulturlivet. Kunstnere har til alle tider vært en del av sin samtid, så også orientalistene, og historisk kunnskap og innsikt i forutsetningene for deres kunst gir oss en riktigere forståelse av deres kunstverk. I dag er de klassiske orientalske studiene i rask forandring bort fra den tradisjonelle retning hvor man studerte språk, religion og historiske hendelser og fenomener i et historisk Orienten. Tverrvitenskapelighet har blitt mer vanlig, tendensen går i retning sammenlignende studier og studier av møtet mellom Orienten og Europa eller Øst og Vest. Bergs kunst illustrerer et slikt møte.

Under arbeidet med en hovedfagsavhandling gjør man seg naturlig nok refleksjoner over ens eget metodevalg. Materialets art har gjort at arbeidet med avhandlingen har vært preget av en empirisk innstilling og en historisk-biografisk arbeidsmåte. Det var et hovedmål å samle, systematisere og gjøre tilgjengelig de kilder som finnes til denne forholdsvis ukjente kunstnerens liv og verk. Mitt utgangspunkt var en samling kunstverk, men liten kunnskap om kunstneren. Det fantes ingen brevsamling, ingen dagbøker, ikke engang en skissebok. Sekundærkildene så også ut til å være meget begrenset. Hvorfor valgte jeg i en slik situasjon en historisk-biografisk tilnærmingmetode? Hvorfor ikke bare ta utgangspunkt i kunsten? Det er et betimelig spørsmål som jeg skal forsøke å svare på, med støtte i noen punkter hentet fra Knut Olav Åmås' betraktninger over biografiens teori og metode i hans metode-del i boken *Mitt liv var draum*, en biografi over dikteren Olav H. Hauge.

Bergs kunst er som sagt beskrivende, registrerende og i svært liten grad litterær. Hans akvareller inviterer ikke til ikonologiske analyser og tolkninger. Biografisjangeren er supplerende, utdypende og kontekstualiserende, og det var etter mitt syn nødvendig å sette Bergs kunstneriske arbeid inn i en sammenheng. Åmås skriver at en

kunstnerbiografi er en idehistorisk biografi: En biografi som legger vekt på de intellektuelle forutsetningene til kunstneren, som ser rammene rundt og som også tar innover seg den måten arbeidet har blitt mottatt og ser etter konsekvensen av verket i kultur og samfunn.²²⁴ Materialets art, spesielt kunstnerens valg av motiver, inviterer til en kulturhistorisk tilnærming. Bergs nøkterne fremstillingsmåte gjorde at det ble nødvendig å se akvarellene i forhold til hans samtid, og ikke bare som isolerte kunstverk. Ifølge Åmås bør ambisjonen bak en god biografi være å vise frem flere dimensjoner og å se det kunstneriske arbeidet som en integrert del av kunstnerens liv, eller som det han kaller et samlet livsprosjekt.

Den biografiske metode har kommet i bakgrunnen i akademien, og jeg er enig med Åmås når han beskriver dette som en overreaksjon mot den historisk-biografiske metoden slik den tidvis er blitt utøvd.²²⁵ Hvordan kan man så få en ny forståelse av metodens mulige hensiktsmessighet? Åmås viser til litteraturviteren Nils Axel Nissen og hans ”...vekt på biografi som ei *tolking* som har potensial til å kasta lys over historiske fenomen på fleire måtar som gjev opphav til meir forskning.” Biografien bør ikke være *tolkningsgrepet* i en avhandling eller en bok, men isteden danne *tolkingshorisonten*:

Omgrepet ”tolkingshorisont” må forstås i ei vid tyding, som den relevante sosiale og kulturelle sammenhengen rundt forfatteren og forfatterskapen, skiftende gjennom tid.²²⁶

Jeg har i denne avhandlingen ønsket å gi en fremstilling av Hans Johan Frederik Bergs kunst på bakgrunn av det vi idag vet om både hans liv og hans kunst. Det har vært et poeng for meg å søke etter synsvinkler både fra hans egen tid og fra vår samtid. Kilder fra attenhundretallet kan si oss noe om hvordan Berg ble vurdert i sin egen levetid. På samme måte vil debatten rundt orientalismen gi oss en moderne innfallsvinkel til hvordan vi kan betrakte i hvertfall deler av hans produksjon. Målet har vært å skissere en tolkingshorisont for Bergs kunst, og jeg håper at Bergs ”livsprosjekt” vil tre klarere frem etter dette.

²²⁴ Knut Olav Åmås: *Mitt liv var draum: ein biografi om Olav H. Hauge*, Oslo 2004, s. 548.

²²⁵ *Ibid.*, s. 551.

²²⁶ *Ibid.*, s. 557.

LITTERATUR

Anvendt litteratur:

Ackermann, Gerald M.: *The life and work of Jean-Léon Gérôme – with a catalogue raisonne*, London 1986.

Anker, C. J. og Huitfeldt-Kaas, H. J.: *Katalog over malede Portræter i Norge*, Kristiania 1886.

Arbo, Peter Nicolai: *Fortegnelse over mine samtlige Arbeider paabegyndt 1877*, upublisert manuskript, kopi i Drammen Museums arkiver.

Asbjørnsen, Peter Christian: *Juletræet for 1852. Nogle norske Folkesagn i Erindringer fra en Reise til Ægypten*, Christiania 1852.

Balke, Peder: *Livserindringer*, upublisert manuskript, Nasjonalgalleriet.

Baye, J. De: *Le Congres International des Orientalistes a Stockholm*, Paris 1889.

Bendiner, Kenneth Paul: "Orientalism" i *The Dictionary of art*, bd. 23, s. 502-505, London 1996.

Binyon, Laurence [ed.]: *Pre-Raphaelitism. Lectures on architecture and painting by John Ruskin*, London 1906.

Bjerke, Øivind Storm: *Matthias Stoltenberg 1799-1871*, upubl. magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo 1983.

Brodahl, Joh. E.: *Akvarelmaler H. J. F. Berg, et Hundredearsminde*, Trondhjem 1915.

Brooke, Sir Arthur de Capell: *Travels through Sweden, Norway and Finmark, to the North Cape, in the summer of 1820*, London 1831 (2nd ed.).

Coldevin, Axel: *Dønna bygdehistorie*, 1980.

David Roberts, utstillingskatalog, Barbican Art Gallery, London 1986.

Dietrichson, Lorentz: "Skandinaviska Konst-Expositionen i Stockholm 1866," særtrykk fra *Ny Illustrerad Tidning*, Stockholm 1866.

Dietrichson, Lorentz: *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker. Et bidrag til den norske Kunsts Historie*, bind 1, Christiania 1878.

Dietrichson, Lorentz: *Det norske Nationalgaleri. Dets tilblivelse og udvikling*, Kristiania 1887.

- Dietrichson, Lorentz: *Norges kunsts historie i det nittende århundre*, red. Nils Messel, Oslo 1991.
- Diriks, C. F.: *Fyrdirks tegner og fortæller*, Kristiania 1924.
- Edwardsen, Erik Henning: *Gammelt nytt i våre tidligste ukeblader. Aktstykker om folketro og sagn i Illustrert Nyhedsblad og Norsk Folkeblad*, NFLs skrifter nr. 143, Oslo 1997.
- Edwardsen, Erik Henning: *Asbjørnsens kvinnehistorier*, Norsk Folkeminnelag 2001.
- Edwardsen, Erik Henning: *Norske xylografer*, upublisert manuskript.
- Edwards, Amelia B: *A thousand miles up the Nile*, Philadelphia 1888.
- En Face. Kunsthistorisk tidsskrift*, Institutt for arkeologi, kunsthistorie og konservering, nr.1 2003, Universitetet i Oslo.
- Esposito, John L. [ed.]: *The Oxford dictionary of islam*, Oxford 2003.
- Falahat, Ann: "Hans Johan Fredrik Berg (1813-1874) Norges første akvarellist" i *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge*, s. 33-49, utstillingskatalog, Nordnorsk Kunstmuseum Tromsø 2002.
- Folsach, Birgitte von: *I Halvmånens Skær. Eksempler på skildringer af Den Nære Orient i dansk kunst og litteratur omkring 1800-1875*, København 1996.
- Gjefsen, Truls: *Peter Christen Asbjørnsen – diger og folkesæl*, Oslo 2001.
- Grimelund, Josef Jervell og Flønes, Olav: *Trondhjems Kunstforening 1845-1945*, Trondheim 1955.
- Guleng, Mai Britt: *Kunsten og vitenskapen: Kunsthistoriens historie ved Det kongelige Fredriks Universitet inntil 1875*, upubl. magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo 1995.
- Guleng, Mai Britt: "Kunsthistoriefaget i Norge i Lorentz Dietrichsons professortid" i *Kunst og Kultur* årgang 79, 1996, s. 106-125.
- Guleng, Mai Britt: Utkast til doktorgradsavhandling - kapittel 8: *Lorentz Dietrichson og tilblivelsen av kunsthistorie som universitetsfag i Norge*, upublisert manuskript.
- Greenacre, Francis og Stoddard, Sheena: *W. J. Müller 1812-1845*, Bristol 1991.
- Heiestad, Sigurd: *Bildet i boken. Fra illustrasjonskunstens barndom i Norge*, Oslo 1945.
- Helliesen, Sidsel [red.]: *Fra prospekt til visjon – Engelske akvareller fra Sandby til Turner*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 1995.

Haverkamp, Frode Ernst og Lange, Marit Ingeborg [red.] ”Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...” *Tidemand & Gude*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 2003.

Høvik, Astrid: *Anton Christian Houen. Reisedagbok 1841-1858. Arendalsborger – europeer - mesén*, [Saltrød] Forsythia 1993.

Helsted, Dyveke, Henschen, Eva, Jørnæs, Bjarne og Melander, Torben: *Martinus Rørbye. 1803-1848*, utstillingskatalog, Thorvaldsens Museum, København 1981.

Highet, Juliet: ”Orientalist Art. (Mosaic)” i *The Middle East*, april 2004.
http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-21011624_ITM
Lest desember 2006.

Irwin, Robert: *For lust of knowing. The orientalists and their enemies*, London 2006.

Jarah, Nouri: ”Edward Said discusses ’Orientalism’, Arab Intellectuals, Marxism, and Myth in Palestinian History” i *Al Jadid Magazine*, bind 5, nr. 28, 1999.
Intervju med Edward Said, lest i engelsk oversettelse 23.10.2003 på
<http://leb.net/~aljadid/EdwardSaidDiscussesOrientalismArabIntellectualsRevivingMarxism.html>

Johnsen, Nils Jørgen: *Døler og troll. Fra norsk illustrasjonskunsts historie*, Foreningen for norsk bokkunst, Oslo 1935.

Just, Carl og Berggrav, Øivind Seip: *Fabritius & sønner. Institusjonen Scheibler: I Gutenbergs tjeneste gjennom 125 år*, Oslo 1969.

Karlholm, Dan: *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av allmän konsthistoria i Tyskland under 1800-tallet* (doktorgrad Uppsala Universitet 1996), Stockholm 1996.

Lange, Marit: ”Maleriet fra 1800 til 1840” i *Norsk kunst fra reformasjonen til i dag*, teksthfte til lysbildeserie, Statens Filmsentral 1987.

Lange, Marit [red.]: *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837-1862*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 1998.

Lange, Marit: ”Eilif Peterssen og Venezia” i *Venetianske mesterverker*, s. 28-33, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 1999.

Lange, Marit Ingeborg og Ljøgodt, Knut [red.]: ”Svermeri og virkelighet. München i norsk maleri”, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 2002.

Laumann, Svein: ”Akvarellmaleren fra Helgeland, Hans Johan Fredrik Berg” i *Årbok for Helgeland 1998/99*, s. 8-20, Helgeland Historielag 1998.

Liestøl, Knut: *P. Chr. Asbjørnsen. Mannen og livsverket*, Oslo 1984.

- Ljøgodt, Knut: "Historiemaleren og eventyrtegneren" i *Kunstnerbrødrene*, utstillingskatalog, Modums Blaafarveværk 2000.
- Macfie, A. L. (ed.): *Orientalism, A reader*, Edinburgh 2000.
- Mackenzie, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*, Manchester 1995.
- Magne Malmanger: "Maleriet 1814-1870. Fra klassisme til tidlig realisme" i *Norges Kunsthistorie*, bind 4, s. 126-292, Oslo 1981.
- Mørstad, Erik: "Kunstneren som motiv: 1878-1900" i *Portrett i Norge*, s. 14-37, Oslo 2004.
- Nissen sr., Harald: "Fredrik Christopher Trampe" i *Norsk biografisk leksikon*, bind 9, s.231-232, Oslo 2005.
- Nochlin, Linda: "The Imaginary Orient", i *Art in America*, mai 1983, s. 119-186.
- Noss, Aagot: "Tidemand. Tilhøvet folkedraktstudier og folkelivsbilete" i "Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande..." *Tidemand & Gude*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 2003.
- Oxfeldt, Elisabeth: *Nordic Orientalism. Paris and the cosmopolitan imagination 1800-1900*, København 2005.
- Parmann, Øistein: *Tegneskolen gjennom 150 år (1818-1968)*, Statens håndverks- og industriskole, Oslo 1970.
- Peltre, Christine: *Orientalism in art*, Paris 1998.
- Presentasjon av Samlingen af Kunsthistorisk Undervisningsmateriale* (etablert 1878), Universitetet i Oslo/IAKK 2001.
- Said, Edward W.: *Orientalism*, London 1995.
- Salvesen, Leif: *Slaveskipet Fredensborg og den dansk-norske slavehandel på 1700-tallet*, Oslo 1996.
- Schulerud, Mentz: *Norsk kunstnerliv*, Oslo 1960.
- Schnitler, Carl W.: "Hans Johan Fredrik Berg", *Norsk biografisk leksikon*, bind 1, s. 442-443, Oslo 1922.
- Segal, Ronald: *Islam's black slaves*, London 2003.

Skaug, Anne-Berit: "Niels Simonsen" i *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837-1862*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 1998, s. 366-367.

Simensen, Jarle: *Afrikas historie*, Oslo 1996.

The Spooner Collection of British Watercolours, utstillingskatalog, The Courtauld Institute of Art, London 2005.

Stevens, Mary Anne [ed.]: *The Orientalists: Delacroix to Matisse: European painters in North Africa and the Near East*, utstillingskatalog, Royal Academy of Arts, London 1984.

Syrstad, Margrete, Ydstie, Ingebjørg og Guleng, Mai Britt: *Presentasjon av Samlingen af kunsthistorisk Undervisningsmateriale (etablert 1878)*, Universitetet i Oslo / IAKK, 2001.

Sørby, Hild: *Nicolai Ulfsten*, Oslo 1997.

Sørensen, Bodil: "Sophus Larpent – kunstsamler" i *Kunst og Kultur* årgang 79, 1996, s. 194-259.

Sørensen, Bodil: "Johan Gørbitz. Norges første internasjonale maler" i *Landet der sitroner gror*, s. 30-41, utstillingskatalog, Nordnorsk Kunstmuseum Tromsø 2005.

Thackeray, William M.: *Notes on a Journey from Cornhill to Grand Cairo*, London 1846.

Thomsen, Ingrid Reed: "David Arnesen" i *Norsk kunstnerleksikon*, bind 1, s. 81, Oslo 1982.

Thomsen, Ingrid Reed: "Hans Johan Frederik Berg" i *Norsk kunstnerleksikon*, bind 1, s. 182-183, Oslo 1982.

Thornton, Lynne: *The Orientalists: Painter-Travellers 1828-1908*, Paris 1983.

Treuherz, Julian: "Pre-Raphaelitism" i *The Dictionary of art*, bind 25, s. 554-556, London 1996.

Waterhouse, Ellis: *Gainsborough*, London 1958.

Wichstrøm, Anne: *Kvinneliv – kunstnerliv. Kvinnelige malere i Norge før 1900*, Oslo 1997.

Warner, Malcolm: "The Question of Faith: Orientalism, Christianity and Islam" i *The Orientalists: Delacroix to Matisse. European painters in North Africa and the Near East*, utstillingskatalog, Royal Academy of Art, London 1984.

Williams, John A.: "Islamic architecture c. 1250 – c. 1500: Egypt and Syria", *Dictionary of art*, bd. 16, s. 207-213, London 1996.

Willoch, Sigurd: *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936*, Oslo 1936.

Willoch, Sigurd: *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år*, Oslo 1937.

Ytreberg, N.A.: *Tromsø bys historie*, Tromsø 1946.

Ødegaard, Torbjørn: *Nordiske slaver - Afrikanske herrer*, upublisert manuskript.

Åmås, Knut Olav: *Mitt liv var draum: ein biografi om Olav H. Hauge*, Oslo 2004.

Aaserud, Anne: "François Auguste Biard. En fransk hoffmalers reise til Nordkalotten" i *Voyage Pittoresque. Reiseskildringer fra nord*, s. 29-47, utstillingskatalog, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø 2005.

Aaserud, Anne [red.]: *Landet der sitroner gror*, utstillingskatalog, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø 2005.

Aaserud, Anne [red.]: *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge*, utstillingskatalog, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø 2002.

Bakgrunns litteratur

Europa und der Orient: 800-1900, utstillingskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1989.

Bendiner, Kenneth Paul: *The Portrayal of the Middle East in British painting 1835-1860*, (Ph.D.dissertation), Columbia University 1979.

Erden, Y. Hakan: *Slavery in the Ottoman empire and its demise 1800-1909*, 1996.

Goldbæk, Henning: *En beduin ved navn Gustave: Tre essays om orientalismen i Baudelaires og Flauberts tidsalder*, København 1993.

Hübinette, Thomas: "O-ordet nede för räkning" i *Tidsskriftet Känguru. Humanistiska Föreningens Tidsskrift*, nr. 31, 2003.

<http://kanguru.humf.su.se/tidigare/kanguru31/O-ordet.htm>

Lest første gang 23.10.2003

Karlsson, Eva-Lena og Öjmyr, Hans [red.]: *Främlingen, dröm eller hot*, utstillingskatalog, Nationalmuseum, Stockholm 1996.

Marczoch, Ludwig: *Orientalismus in Europa vom 17.-19. Jahrhundert in der Architektur und Innenraumgestaltung*, Münster 1992.

Pointon, Marcia: *The Bonington Circle: English watercolour and Anglo-French landscape 1790-1855*, Brighton 1985.

Portrett i Norge, Norsk Folkemuseum, Oslo 2004.

Mitchell, Timothy: "Orientalism and the exhibitionary order" i *The art of art history: A Critical Anthology*, Oxford 1998.

Sharafuddin, Mohammed: *Islam and romantic Orientalism: literary encounters with the Orient*, London 1994.

Smith, Greg and Fenwick, Simon: *The business of watercolour: a guide to the archives of the Royal Watercolour Society*, Ashgate 1997.

Thornton, Lynne: *Women as portrayed in orientalist painting*, Paris 1994.

Wergeland, Henrik: Samlede skrifter,
Dokumentasjonsprosjektet, Universitetet i Oslo

Ådahl, Karin: *Orientalismen i svensk konst: islamiska föremål, förebilder och influenser i konst og konsthantverk*, Wiken 1989.

Rethinking Nordic Colonialism: A postcolonial exhibition project in five acts, Nordic Institute for Contemporary Art, 2006.

Andre kilder

Dokumentasjonsarkivet, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.

Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket i Oslo.

Riksarkivet, Oslo og Trondheim

Arkivet og biblioteket ved Norsk Sjøfartsmuseum, Oslo

Forum for universitetshistorie: Vitenskapelig ansatte ved Det kgl Frederiks Universitet/Universitetet i Oslo.

Illustreret Nyhedsblad

Morgenbladet

APPENDIKS A

HANS JOHAN FREDERIK BERG (1813-1874) ET LIVSLØP

- 1813 Født på handelsstedet Kopardal på Løkta i Nordland julaften.
- 1819 Mor dør.
- 1820 Far gifter seg på nytt.
- 1825 Far dør.
- 1830 Kontorist hos amtmann i Nordland Grev Adam Trampe på Løp i Bodø.
- 1833 Følger Trampe til Trondheim (T. blir amtmann for Trondheim).
- 1835 Tegneskolen i Christiania.
- 1836-37 Kunstakademiet i København.
- 1838 Portrettmaler i Christiania.
- 1843 Reiser fra Norge.
- 1844 Paris (sept.).
- 1845 Rivieraen.
- 1846 Italia, Roma.
- 1847 Roma i februar, Napoli, Pompeii, Sicilia, Palermo i juni/juli.
- 1848 Malta juli.
- 1849 De joniske øyer, Korfu i mai, Balkan om sommeren? Konstantinopel om høsten? November 1849 til mai 1850 i Egypt.
- 1850 Egypt, Kairo, Alexandria i april, mai, Italia i august.
- 1851 Italia. Venezia.
- 1852 Trieste september, Venezia.
- 1853 Nice, Genova, La Spezia.
- 1854 Firenze, høsten i Genova og Livorno.
- 1855 Gjennom Sveits til Paris, Paris fra sept. til våren.
- 1856 Sommeren Capri og Malta, la Spezia, Lerici, sept. i Genova, julen i Nice.
- 1857 Liguria, Carrara. Kopisamlingen stilles ut i Stockholm.
- 1858 Stockholm i mars. Småland. Midt-Sverige. Tur til Stjørdalen (Trondheim).
- 1859 Gotland, Visby.
- 1860 Sverige, Berlin i desember, Italia (Genova).
- 1861 Hamburg, Berlin februar. Deretter Norge på sommeren. Bergen juni, langs kysten til Hammerfest i juli. Svolvær og Tromsø i august. Trondheim i september. Christiania på høsten – stiller ut akvareller i Børsen. Stiller også ut i Bergen og Trondheim. Stockholm om vinteren, november. Leipzig til jul, stiller ut akvareller. Malta?
- 1862 Norge, Trondheim, Bergen i september. Vefsn, Harstad, Tromsødalen. England - stiller ut på Verdensutstillingen i London. Stiller ut kopisamlingen i både Bergen og Trondheim. Braunschweig, Paris?
- 1863 London i februar, Trondheim, Tromsø, Tromsødalen.
- 1864 Rivieraen, Nice, Genova. Paris. Braunschweig? Norgestur på høsten. Stiller ut i Christiania, Børsens lokaler og i Trondheim. Innkjøpt til Kunstforeningen i Christiania.
- 1865 London (brev fra Brompton Rd. i mars). Stiller ut i London (The General Exhibition of Watercolours). Bergen i juni. Hammerfest i juli. Balestrand i september.

- 1866 Norge, Sverige (august?) Stiller ut på den skandinaviske utstillingen i Stockholm. Tyskland, Paris.
- 1867 Gøteborg, Ålesund.
- 1868 Norge (Tromsødalen i juli), Havnvik juli. Stiller ut i Christiania. Kristiansand november. Paris, Le Havre.
- 1869 Paris, Norge, Tromsødalen august. Hammerfest i juli? Düsseldorf, hvor han stiller ut på Kunstakademiet i november.
- 1870 Düsseldorf om vinteren. Norge om sommeren, kystreise til Hammerfest (Håkon jarl), Namsund i juli. Havnvik juli. Tromsø.
- 1871 Norge om sommeren. Nord-Norge i juli. London.
- 1872 London og Paris om vinteren. Syd-Frankrike, Nizza våren. Norge om sommeren (august). Dampskipsbilder (Harald Hårfagre, Nordland). Grafjorden i august. Nice september.
- 1873 "Forlater Syden for godt". Reiser til Norge via Venezia, Milano og Hamburg.
- 1874 Kopisamlingen vises samlet for siste gang i Cristiania. Berg dør i Christiania 28 april etter et kort sykeleie. Begravet på Vår Frelsers gravlund 2. mai.



APPENDIKS B

Brev fra H.J.F. Berg til P.N. Arbo, 1865

London den 14de Marts 1865,
Brompton Road No 106. S.W.

Min kjere
Her Arbo!

Tak for de venlige Hilsener jeg imodtog fra Dem med Pastor Grafstrøm. Det var mig meget kjært at erfare at De befinder vel, at De er og forbliver fremdeles i Paris, og at mine efterladte Sager fremdeles er under Deres gode Beskyttelse.

Snart seer vi vel en Ende paa denne ubehagelige Vinter, den har været mere end almindelig mørk og kold i denne taagefulde Bye, ja gandske det modsatte af den jeg passerede forrige Vinter i Nizza, og mangen Gang har jeg ogsaa bebreidet mig selv, at jeg ikke hellere tog liige dertil igjen i Stædet for her til London; men jeg havde jo lovet at fuldføre nogle Skizzer fra Norge, for DHr Sportmanns[?], som jeg der oppe traf sammen med, ligesom ogsaa paa samme Tid at forsøge at komme mere efter den engelske Manner i Aquarellmalen, men den er drevet hen til den høieste Fuldkommenhed, og saa gandske forskjellig fra det Princip jeg hidtil har gaaet frem i, saa jeg begynder næsten at tvivle om, at jeg aldrig rigtig vil komme efter den.- Det er især den saakaldte Prie Rafalliet Stiil, som er den mest yndede. De kjender den vel ogsaa selv, heele Maleriet maa være behandlet som et stort Miniatur, og hvori de bruger en Mængde Dækfarver.- Her er flere Udstillinger i denne Tid, saavel Olje, som Aquarelle, en gandske Udstilling af Aquarellmalerier, som kaldes The general Exhibition of Watercolours Drawing den aabnedes den 10de Febr, og over 1000 Billeder bleve forkastede, jeg var dog saa heldig at faae et antaget saa meget at jeg fik Friebillet, og kan besøge den flittigt, thi[?] ** ** ogsaa meget. Ved Tilbagekomsten sidste Høst fra Nordlandene, over Christiania, vilde jeg forsøge endnu engang een Udstilling, jeg havde een allerede i 1861, som De vel kan erindre; men traf en meget uheldig Tid; der havde nettop været paa Børsen forinden, et stor Frugt, Blomster og Smør, Ost etc Udstilling, hvortil Adgangen kuns var 8 s per person, jeg derimod forlangte 24 s, og hos mig var Intet at lugte eller at stikke Fingeren i at smage paa, og desuden havde de jo allerede seet den for 3 aar siden, og det er jo alt for ofte hvert 3die Aar at betale 24 s for at see Vattermaling. Nei deraf har vi havt nok, jeg havde kuns meget faae – hellerikke var Kunstforeningen meget besøgt, der var ogsaa meget faa gode Malerier; derimod var der i Bergen mange flere smukke Malerier i deres Kunstforening.- Medens jeg opholdt mig i Christiania malede jeg et par grupper i Aquarelle af Børn og solgte 3 Billeder til Kunstforeningen, mine øvrige Resourcer har jeg havt igjennem Englænderne, som let kjøber i Norge, men naar de engang har kastet Fiskerdragten (skiftet Hue) og er kommet tilbage til London i deres gamle Folder, saa er DHr ikke mere tilgjængelige, de er meget ambitionerede [?] og reserverede hvis[?] her venter[?] at finde den nordiske[?] Gjæstfrihed, da bliver man høist skuffet.-

De arbeider vel flittig til Udstillingen? Hvad er Sujettet? Jeg haaber De underretter mig snart derom og om hvorledes vores Venner fra Norge – Malerne i Paris – har det. Jeg har malet en Aquarelle, som forestiller en Scene fra Lappelivet i Finmarken, Lapperne der malker deres Rene, jeg vil forsøge at faae det udstillet i det Kongl Accademie; men jeg ha kuns lidet Haab om at samme vil blive antaget.- Torsdag og Fredag er jeg i National Galleriet for at copiere en Murillo. Tax er her, men i meget fortvivlede Omstændigheder.- Formodentlig har Pastor Grafstrøm fortalt Dem om ham, han kjender bedre hans Forfatning end jeg, thi jeg troer han har faaet flere Gange Understød af Kirken her ligesom af Ministeren.-

2 skandinaviske Malere her gjør megen lukke, disse ere DHr. Lundgreen fra Stockholm og W. Melby fra Kjøbenhavn, den sidste har ogsaa nu begyndt at male i Aquarell, har 3 a 4 Søestykker i Generalexhibitio, hvoraf 2 strax blev solgt.- Et stort Marinemalerie har han ogsaa udstillet in the British Institution, som strax blev kjøbt af den berømte Dyremaler Landseer.

Veed De om Grønland endnu er i Barbizon, eller er han reist til Nizza?

Lev bestandig vel, ønskes oprigtigen

af Deres meget forbundne

Hils Askevold)

og hengivne

og Benetter)

H J F Berg

Avskrift: Eilert Bjørkvik

APPENDIKS C
KATALOG OVER EGYPTISKE MOTIVER I NASJONALMUSEET

Gateparti, Cairo, (1858)

Akvarell, 285 x 224 mm

Påskrevet n.t.v.: HJF Berg / 18[5?]8

NG.K&H.A.K.01187

Leir ved Nilen nær Bulak, 1850

Akvarell, 140 x 200 mm

Påskrevet n.t.v.: Caire Búlak / [...] jan: 1850 // HJF Berg.

NG.K&H.A.K.01193

Tre algirere, (ant. 1850)

Akvarell, 445 x 302 mm

Påskrevet n.t.v.: Africaines d'Alger – n.t.h.: Alexandrie 22 April 1850. Arabée [...] Alger

NG.K&H.B.01424

Tre kvinner, Alexandria, 1850

Akvarell, 354 x 255 mm

Påskrevet n.t.h: Alexandrie 1850.

NG.K&H.B.01426

Egypter

Akvarell, 363 x 263 mm

Usignert

NG.K&H.B.01427

Egypter med langpipe, 1850

Akvarell, 355 x 255 mm

Påskrevet n.t.v.: Cairo 1850. / HJF Berg

NG.K&H.B.01429

Kaffe-forretning, Cairo

Akvarell, 228 x 172 mm

Påskrevet n.t.v.: Caffé- / [...] Caire

NG.K&H.B.01430

Sittende araber, 1850

Akvarell, 197 x 146 mm

Påskrevet n.t.v.: Alexandrie / 6 Mai 1850

NG.K&H.B.01431

Fire kameler, 1849

Akvarell, 130 x 200 mm

Påskrevet n.t.v.: Cairo [...] / 1849 // [Verso:] Cairo Marts 1850 – Depart pour le Syrie

NG.K&H.B.01433

Sultan Hassans moské, Cairo, 1850
Akwarell, 243 x 175 mm
Påskrevet n.t.v.: Sultan=Hassan / Caire 1850.
NG.K&H.B.01434

Tyrkisk moské
Akwarell, 285 x 223 mm
Påskrevet: [Verso:] Tyrkisk Moské
NG.K&H.B.01435

Sfinx og pyramide, Giza
Akwarell, 151 x 230 mm
Påskrevet n.t.v.: [...]
NG.K&H.B.01437

Fra Karnak, 1849
Akwarell, 233 x 320 mm
Påskrevet n.t.v.: Karnak / 1849
NG.K&H.B.01441

Tempelruiner, Edfu
Akwarell, 150 x 244 mm
Påskrevet: [Verso:] Edfou – haute Egypte
NG.K&H.B.01442

Cairo, ørken og to mennesker, 1849
Akwarell, 254 x 354 mm
Påskrevet n.t.v : Caire 7 1849
NG.K&H.B.01448

Nubiske kvinner, 1849
Akwarell, 203 x 285 mm
Påskrevet n.t.v.: Femmes Nubiennes / haut Egupte / Decembre 1849
NG.K&H.B.01453

Gate med esler og kjøpmenn, 1856
Akwarell, 312 x 415 mm
Påskrevet n.t.h.: HJF Berg 1856
NG.K&H.B.01454

Mann, 1849
Akwarell, 207 x 143 mm
Påskrevet n.t.v.: Ved Nil-Floden, den 20 November 1849
NG.K&H.B.01455

Egypter i båt, 1849
Akwarell, 226 x 143 mm
Påskrevet n.t.v.: [] / le 26 Novbr. 1849
NG.K&H.B.01456

Fra slavemarkedet, 1850
Akwarell, 273 x 269 mm
Påskrevet n.t.v.: Cairo April 1850 / aux marché des esclaves
NG.K&H.B.01459

Båt og vanningsredskaper ved Nilen
Akwarell, 145 x 232 mm
Usignert
NG.K&H.B.01463

Amerikansk båt på Nilen
Akwarell, 143 x 233 mm
Påskrevet: [Verso:] Haute Egypte / près de [...]
NG.K&H.B.01464

Kvinnestudie, Alexandria (ant. 1850)
Akwarell, 288 x 225 mm
Påskrevet n.t.h: Alexandre/ - femme fallah –
NG.K&H.B.04037

Araber fra Alger, 1850
Akwarell, 429 x 284 mm
Påskrevet n.t.v.: Alexandrie 22 April 1850 Arabe a' Alger
NG.K&H.A.K.01428

Fra Kairos omegn
Akwarell, 253 x 354 mm
Usignert
NG.K&H.A.K.01446

Kvinne og ung pike med kurver, 1849
Akwarell, 313 x 236 mm
Påskrevet n.t.v.: Cotrie [?] haut Egupte Decbr 1849
[Verso:] Sur le borde du Nile, Haute Egypte
NG.K&H.A.K.01458

Kuppelbygg med vaskefontene
Akwarell, 374 x 270 mm
[Verso:] Berg H.J.F. Ægyptisk motiv
NG.K&H.A.K.01450

Blind mann, to barn og en hund, 1849
Akwarell, 250 x 159 mm
Påskrevet n.t.v.: Sioiet [?] 22 Decbr. 1849
NG.K&H.A.K.01457

Lastebåt på Nilen), 1849
Akwarell, 141 x 230 mm
Påskrevet n.t.h.: Haut Egupte 1849 HJF Berg
NG.K&H.A.K.01461

Dahhabiya trekkes til land
Akwarell, 145 x 232 mm
Usignert
NG.K&H.A.K.01462

Vannbøfler ved Nilen, 1850
Akwarell, 140 x 228 mm
Påskrevet n.t.v.: haut Egypte 1850
NG.K&H.A.K.01460

Fra Kairo, 1850
Akwarell, 270 x 373 mm
Påskrevet n.t.h.: Cairo 1850. HJFBerg
NG.K&H.A.K.01444

Tempelruiner
Akwarell, 240 x 313 mm
Påskrevet n.t.v.: Templet Erbi Thebes [...] Decbr. 18 [...] haut Egypte
NG.K&H.A.K.01443

Kalifmoskeene, 1849
Akwarell, 249 x 455 mm
Påskrevet n.t.v.: Caire 1849 / [Verso:] Cairo Mosque des Kalifes
NG.K&H.A.K.01447

Moske med ruin i forgrunnen, 1849
Akwarell, 235 x 327 mm
Påskrevet n.t.h.: Cairo 1849
NG.K&H.A.K.01445

Luxor, 1849
Akwarell, 140 x 228 mm
Påskrevet n.t.v.: Luxor 5 Dcbr [?] 1849
NG.K&H.A.K.01440

Tempelruin med to mennesker

Akvarell, 155 x 252 mm

Påskrevet n.t.v.: Memnon

NG.K&H.A.K.01439

Tredemølle, 1850

Akvarell, 254 x 355 mm

Påskrevet n.t.v.: Caire Febr. 1850 / [Verso:] Sycamore

NG.K&H.A.K.01432

Kalifgravene med saueflokk i forgrunnen, 1849

Akvarell, 270 x 375 mm

Påskrevet n.t.v.: Cairo 1849 / [Verso:] Les Mosques des Califes pres de Caire

NG.K&H.A.K.01449

Memnon tempelet

Akvarell, 117 x 149 mm

Påskrevet n.t.v.: Le Temple de Memnon

NG.K&H.A.K.01438

Landsbyscene, 1849

Akvarell, 158 x 245 mm

Påskrevet n.t.h.: Benne=Hassan Decbr.1849

NG.K&H.A.K.01451

LISTE OVER ILLUSTRASJONER

1.

H.J.F. Berg

Henriette Suhr (f. København 1801 – d. København 1867)

Miniatyr

Privat eie (Norsk Portrettarkiv S000981)

2.

H.J.F. Berg

Anna Coldevin, 1861

Olje på lerret

Rana Museum

3.

H.J.F. Berg

John Friedrich Daniel Mack (1800-1875)

Olje på plate

Utydelig signert

Perspektivet Museum, Tromsø

Foto: Mari Hildung

4.

H.J.F. Berg

Nanna Sabine Klerck Mack (1813-1876)

Olje på plate

Utydelig signert

Perspektivet Museum, Tromsø

Foto: Mari Hildung

5.

H.J.F. Berg

Marianne Krogh, (1820- eller 1830-årene)

Blandingsteknikk på papir, ca. 2 x 2 cm.

Signert n.t.v.: H Berg

Påskrevet: Mariane Krogh

Privat eie

6.

H.J.F. Berg

Portrett av en ung kvinne, 1845

Miniatyr, 7,3 x 5,5 cm.

Signert t.h.: HJF Berg

Privat eie (Sotheby's London 2004)

7.

Johan Gørbitz (1782-1853)

Kvinneportrett, 1847

Olje på blikk, 35,5 x 25,5 cm.

Signert ø.t.h.: J. Gørbitz. 1847

Nasjonalmuseet, NGM 1434

8.

H.J.F. Berg

Thomas Fearnley jr., 1866

Akvarell, 170 x 125 mm.

Påskrevet: London 26 Juine 1866

Påklebet lapp: Monsieur Thomas Fearnley fils du celebre Peintre

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.07919

9.

H.J.F. Berg

Anders Askevold, 1866

Akvarell, 167 x 111 mm.

Påskrevet t.h.: Paris de 15 Aout /1866

Norsk Folkemuseum, NF.01181

10.

Peter N. Arbo (1831-1892)

Akvarellmaleren Hans Johan Frederik Berg, 1869

Olje på lerret, 64 x 54 cm.

Signert n.t.h.: P.N. Arbo Paris 1869.

Nasjonalmuseet, NGM 298

11.

Peter N. Arbo (1831-1892)

Hans Johan Frederik Berg og Carl Hoff (1838-1890) i Paris, 1864

Blyant på papir

Påskrevet n.t.v.: H.J.F. Berg, artiste peintre / Paris 4 Juni 1864

Påskrevet n.t.h.: Carl Hoff aus Mannheim / Paris 64

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01466

12.

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

The Marriage of St. George and the Princess Sabra, 1857

Akvarell, 340 x 340 mm.

Tate Gallery, London

13.

H.J.F. Berg
Fjordlandskap
Akvarell
Privat eie

14.

H.J.F. Berg
By ved Middelhavet
Akvarell
Privat eie

15.

H.J.F. Berg
Mannsfigur, Korfu, 1849
Akvarell, 115 x 155 mm.
Påskrevet: Corfu / 1849
Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.06124

16.

H.J.F. Berg
Jørgen Knudtzon, 1850
Påskrevet n.t.h.: Cairo 15/1 1850
Akvarell
Privat eie (Norsk Portrettarkiv K000259)

17.

H.J.F. Berg
Amerikansk båt på Nilen
Akvarell, 143 x 233 mm.
Påskrevet: [Verso:] Haute Egypte / près de [...]
Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01464

18.

H.J.F. Berg
Asbjørnsen og Berg i Egypt, (1860-årene)
Akvarell, ca. 50 x 100 mm.
Signert n.t.h.: Memorie dell Tempo Passate HJF Berg
Privat eie

19.

H.J.F. Berg
Peter Chr. Asbjørnsen, 1862
Akvarell
Påskrevet t.v.: Trondhjem / le 9 Septbr / 1862.
Norsk Folkemuseum, NF.0831

20.

Ant. Harald Nissen (1823-1862)

Fellahkvinder

Xylografi

Fra Peter Chr. Asbjørnsen:

Nogle norske Folkesagn i Erindringer fra

en Reise til Ægypten. Juletræet for 1852, Christiania 1852, s. 41

21.

H.J.F. Berg

Tre kvinner, Alexandria, 1850

Akvarell, 354 x 255 mm.

Påskrevet n.t.h: Alexandrie 1850.

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01426

22.

H.J.F. Berg

Ombord på et orlogsfartøy, 1848

Akvarell, 306 x 244 mm.

Påskrevet: H J F Berg / 1848

Nasjonalmuseet, NG.K&H.A.K.1194

23.

Harald Nissen (1823-1862)

Ombord på korvetten Ørnen

Xylografi

Fra Peter Chr. Asbjørnsen:

Nogle norske Folkesagn i Erindringer fra

en Reise til Ægypten. Juletræet for 1852, Christiania 1852, s. 4

24.

Abbas I

Ukjent kunstner

25.

Ant. Harald Nissen (1823-1862)

Abbas I

Xylografi

Fra Peter Chr. Asbjørnsen:

Nogle norske Folkesagn i Erindringer fra

en Reise til Ægypten. Juletræet for 1852, Christiania 1852, s. 74

26.

H.J.F. Berg

Tre kvinner, Alexandria, 1850

Akvarell, 354 x 255 mm.

Påskrevet n.t.h: Alexandrie 1850.

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01426

27.

H.J.F. Berg

Kvinnestudie, Alexandria (ant. 1850)

Akvarell, 288 x 225 mm.

Påskrevet n.t.h: Alexandre/ - femme fallah –

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.04037

28.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)

Odalisque avec esclave /Odalisque with Slave, 1842

Olje på lerret, 76 x 105,4 cm.

Walters Art Gallery, Baltimore

29.

Félix-Auguste Clément (1826-1888)

Kvinner som selger vann og appelsiner langs veien til Heliopolis, 1872

Olje på lerret

Ukjent sted

30.

H.J.F. Berg

Mann, 1849

Akvarell, 207 x 143 mm.

Påskrevet n.t.v.: Ved Nil-Floden, den 20 November 1849

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01455

31.

H.J.F. Berg

Tre algirere, (ant. 1850)

Akvarell, 445 x 302 mm

Påskrevet n.t.v.: Africaines d'Alger – n.t.h.: Alexandrie 22 April 1850. Arabée [...] Alger

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01424

32.

H.J.F. Berg

Egypter

Akvarell, 363 x 263 mm

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01427

33.

H.J.F. Berg

Egypter med langpipe, 1850

Akvarell, 355 x 255 mm.

Påskrevet n.t.v.: Cairo 1850. / HJF Berg

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01429

34.

Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

Marché d'esclaves, 1866

(The Slave Market / For Sale)

Olje på lerret, 84,8 x 63,5 cm.

Signert n.t.h.

Sterling and Francine Clarke Institute, Massachusetts

35.

William James Müller (1812-1845)

Slavemarket, Cairo, 1838-39

Blyant, akvarell og gouache, 250 x 326 mm.

University of Manchester, Whitworth Art Gallery

36.

H.J.F. Berg

Fra slavemarkedet, 1850

Akvarell, 273 x 269 mm.

Påskrevet n.t.v.: Cairo April 1850 / aux marché des esclaves

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01459

37.

H.J.F. Berg

Sultan Hassans moské, Cairo, 1850

Akvarell, 243 x 175 mm.

Påskrevet n.t.v.: Sultan=Hassan / Caire 1850.

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01434

38.

David Roberts (1796-1864)

Congregational mosque, complex of Hasan, Cairo, court, 1356-9

Fra: David Roberts: *Egypt and Nubia*, London 1849.

39.

Richard Dadd (1817-1886)

Tombs of the Caliphs, 1843

Akvarell

Victoria and Albert Museum, London

40.

H.J.F. Berg

Fra Kairos omegn

Akvarell, 253 x 354 mm.

Nasjonalmuseet, NG.K&H.A.K.01446

41.

H.J.F. Berg

Gate med esler og kjøpmenn, 1856

Akvarell, 312 x 415 mm.

Påskrevet n.t.h.: HJF Berg 1856

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01454

42.

Frederick Goodall (1822-1904)

The Opium Bazaar, Cairo, 1863

Olje på plate, 41,5 x 62 cm.

Signert n.t.v.: F. Goodall. 1863

Privat eie (Sotheby's London, 13 June 2006, The Orientalist Sale)

43.

H.J.F. Berg

Gateparti, Cairo, (1858)

Akvarell, 285 x 224 mm.

Påskrevet n.t.v.: HJF Berg / 18[5?]8

Nasjonalmuseet, NG.K&H.A.K.01187

44.

David Roberts (1796-1864)

A Street in Cairo, 1846

Olje på lerret, 76 x 63,5 cm.

Royal Holloway College, London University

45.

H.J.F. Berg

Kirkeruiner, Visby på Gotland, 1859

Akvarell, 155 x 235 mm.

Påskrevet n.t.v.: Visby / Gotland

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.06125

46.

H.J.F. Berg

Tempelruiner, Edfu

Akvarell, 150 x 244 mm.

Påskrevet: [Verso:] Edfou – haute Egypte

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01442

47.

John Frederick Lewis (1805-1876)

Edfu, 1860

Olje på lerret, 30 x 76 cm.

Tate Gallery, London

48.

H.J.F. Berg

Sfinx og pyramide, Giza

Akvarell, 151 x 230 mm

Påskrevet n.t.v.: [...]

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01437

49.

H.J.F. Berg

Fra Karnak, 1849

Akvarell, 233 x 320 mm

Påskrevet n.t.v.: Karnak / 1849

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01441

50.

H.J.F. Berg

Båt og vanningsredskaper ved Nilen

Akvarell, 145 x 232 mm.

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01463

51.

H.J.F. Berg

Nubiske kvinner, 1849

Akvarell, 203 x 285 mm.

Påskrevet n.t.v.: Femmes Nubiennes / haut Egupte / Decembre 1849

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01453

52.

H.J.F. Berg

Leir ved Nilen nær Bulak, 1850

Akvarell, 140 x 200 mm.

Påskrevet n.t.v.: Caire Búlak / [...] jan: 1850 // HJF Berg.

Nasjonalmuseet, NG.K&H.A.K.01193

53.

H.J.F. Berg

Rialto-broen, Venezia, 1851

Akvarell, 213 x 288 mm.

Påskrevet n.t.h.: Venise / 1851 // HJF Berg

Nasjonalmuseet, NG.K&H.A.K.1191

54.

H.J.F. Berg

Parti fra havnen i Venezia

Akvarell, 139 x 313 mm.

Nasjonalmuseet, NG.K&H.A.K.1346

55.

Martinus Rørbye (1803-1848)

Hvilende tyrker, 1845

Olje på lerret, 49,5 x 60,5 cm.

Privat eie

56.

Antoine Jean Gros (1771-1835)

Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, 1804

Olje på lerret, 532 x 724 cm.

Louvre, Paris

57.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)

Le bain turc, 1862

Olje på lerret, 108 x 110 cm.

Louvre, Paris

58.

Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

La Prière au Caire (Prayer on the Rooftops of Cairo), 1865

Olje på plate, 50 x 81 cm.

Signert n.t.v.

Hamburger Kunsthalle

59.

Niels Simonsen (1807-1885)

En karavane overfalt av storm i ørkenen, 1855

Olje på lerret, 135 x 188 cm.

Signert n.t.h.: N. Simonsen. 1855.

Nasjonalmuseet, NGM 207

60.

Adolph Tidemand (1814-1876)

Negergutt, 1841

Olje på lerret oppklebet på papp, 37 x 37 cm.

Signert n.t.h.: A Tidemand

Verso: A. Tidemand 1841

Nasjonalmuseet, NGM 1419

61.

Olav Rusti (1850-1920)

Hvit slavehandel, 1875

Olje på lerret, 150 x 98,5 cm.

Signert n.t.v.: Olav Rusten 75

Privat eie

62.

Nicolai Ulfsten (1854-1885)

Fra Nord-Afrika, (1879-80)

Olje på treplate, 29,5 x 50,5 cm.

Signert n.t.h.: N. Ulfsten

Nasjonalmuseet, NGM 3566

63.

Thomas Gainsborough (1727-1788)

Jonathan Buttall (The Blue Boy), (1770)

Olje på lerret, 70 x 48 cm.

H.E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino

64.

H.J.F. Berg etter Thomas Gainsborough:

Jonathan Buttall (The Blue Boy)

Gouache, 605 x 323 mm.

(Kopiert i Westminster Collection, London)

Universitetet i Oslo

65.

Giovanni Bellini (1428-1516)

Madonna in trono con il bambino e santi

Olje på plate overført til lerret, 500 x 235 cm.

Signert: IOANNES BELLINVS / MCCCCCV

San Zaccaria, Venezia

66.

H.J.F. Berg etter Giovanni Bellini:

Madonna med helgener

Gouache, 580 x 477 mm.

(Kopiert i San Zaccaria, Venezia)

Universitetet i Oslo

67.

H.J.F. Berg

Handelsstedet Kopardal, (1861)

Akvarell

Dønna Bibliotek

68.

H.J.F. Berg

Fra Svolveær, 1861

Akvarell, 177 x 253 mm.

Påskrevet n.t.v.: Svolveær / le 20 August / 1861.

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.07931

69.

C.F. Diriks (1814-1895)

Dækspassagerer på Nordlands Dampskibet

70.

H.J.F. Berg

Ombord på Håkon Jarl, 1870

Akvarell, 130 x 225 mm.

Påskrevet n.t.h.: Håkon Jarl – 29/8 - 1870 HJF Berg

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01466

71.

H.J.F.Berg

Passasjer ved skorsten, 1872

Akvarell, 138 x 220 mm.

Påskrevet n.t.v.: Nordland / - 1872 -

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01471

72.

H.J.F.Berg

Sovende passasjerer, Harald Hårfagre, 1872

Akvarell, 149 x 226 mm.

Påskrevet n.t.v.: Harald Haarfager / 15/8

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.01472

73.

H.J.F. Berg

Samer ved båt på hjell

Akvarell, 240 x 522 mm.

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.06140

74.

H.J.F. Berg

Barn bades inne i en lavvo, 1870

Akvarell, 360 x 513 mm.

Påskrevet n.t.h.: Tromsø / 9 August // 1870

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.06159

75.

H.J.F.Berg

Samer som melker reinsdyr, 1868

Akvarell, 108 x 252 mm.

Påskrevet nede: Tromsdahlen / 14 Juli 1868

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.06147

76.

H.J.F. Berg

Same og samekone, 1867

Akvarell, 510 x 360 mm.

Påskrevet n.t.v.: HJF Berg / Tromsö

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.06152

77.

H.J.F. Berg

Samekone i gamme, 1870

Akvarell, 253 x 480 mm.

Påskrevet n.t.h.: Tromsø / [...] 1870 // No. 28.

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.06162

78.

H.J.F. Berg

Samegamme

Akvarell, 294 x 455 mm.

Påskrevet: [Verso:] Fra Tromsödalen

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.06145

79.

H.J.F. Berg

Sjøsamen Lars Olsen, 1871

Akvarell, 464 x 298 mm.

Påskrevet n.t.v.: Lars Olsen / Forsamarken 73 Aar // Havnvik 16 August 1871

Nasjonalmuseet, NG.K&H.B.06150

80.

François Biard (1798-1882)

Studie av same, 1839

Olje på papir oppklebet på lerret

38,5 x 30 cm.

Fridtjof Nansens Institutt, Oslo