

# Nikolai Astrup for nye øyne

En analyse av utstillingen *Nikolai Astrup:  
Painting Norway*

Jenny Sandmo Ellefsen



*Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier*

**Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk**

**Det humanistiske fakultet**

**UNIVERSITETET I OSLO**

**HØST 2018**

Veileder: Øystein Sjøstad

# **Nikolai Astrup for nye øyne**

**En analyse av utstillingen Nikolai Astrup: Painting Norway**

Jenny Sandmo Ellefsen

Høsten 2018

© Jenny Sandmo Ellefsen

2018

Nikolai Astrup for nye øyne:

en analyse av utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*

Jenny Sandmo Ellefsen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Våren 2016 ble utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* vist ved Dulwich Picture Gallery i London. Dette var første gang Nikolai Astrup ble vist på en soloutstilling utenfor Norden, og initiativtaker var Sparebankstiftelsen DNB. Stiftelsen hadde noen år tidligere kjøpt inn en betydelig samling av Astrups verk, og mente tiden var moden for å lansere og aktualisere kunstneren for et internasjonalt publikum.

I denne oppgaven ønsker jeg å finne ut hvilke argumenter som fremmes for at nettopp Nikolai Astrup er relevant for innpass i en internasjonal kunstkanon. Problemstillingen formuleres i spørsmålet: hva slags kunsthistorisk kontekst argumenterer utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* for at Nikolai Astrup skal tolkes i? Problemstillingen besvares gjennom en utstillingsanalyse som fokuserer på hvordan utstillingen, gjennom visuelle og tekstlige argumenter, forsøker å påvirke publikums oppfatning av en kunstner de ikke har kjennskap til fra tidligere. Først foretas en analyse av utstillingens visuelle utforming, oppheng og regi. Deretter studeres de skriftlige paratekstene og argumentene som fremmes i disse. Til slutt ses utstillingen i sammenheng med andre utstillinger i samme sjanger, anmeldelser, og det studeres hvorvidt utstillingen endrer karakter i møte med det norske og det tyske publikum.

Analysens konklusjoner er at utstillingen i hovedsak benytter seg av Astrups internasjonale inspirasjonskilder, i form av samtidige, europeiske kunstnere, for å karakterisere og kontekstualisere hans arbeider. Astrup framstilles som en internasjonalt bevisst og nyskapende kunstner. Men dette reflekterer ikke nødvendigvis rådende verdier i dagens europeiske, eller britiske, kunstsyn, da det i denne studien også avdekkes hvordan selve utstillingsformatet påvirker hvordan en slik utstilling finner form: Museets profil, soloutstillingens format, nedslagsfeltets allerede eksisterende fortolkningsgrunnlag, og forventninger skapt av rådende oppfatninger om nordisk kunst og kultur, er faktorer som begrenser hvordan kunsten vises, men som også kan åpne for nye fortolkningsmuligheter.

Studien konkluderer med å argumentere for at vi, gjennom å studere hvordan kunst formidles gjennom utstillinger, kan skape økt forståelse for hva vi ser på som gode kvaliteter ved kunst, og hvorvidt disse verdigrunnlagene endres når en kunstner skal lanseres internasjonalt.



# Forord

En stor takk til min veileder Øystein Sjøstad for konstruktive tilbakemeldinger, oppmuntring, og for å ha stilt meg de vanskelige og riktige spørsmålene underveis i arbeidet.

Jeg vil også takke Anders Bjørnsen i Sparebankstiftelsen DNB, som har stilt opp på intervju, hjulpet meg med å få tak i verksliste og veggtekster, og gitt raske svar på alle spørsmål jeg har hatt underveis. En stor takk rettes også til kurator MaryAnne Stevens, som tok seg tid til å møte meg og svare på spørsmålene mine.

Takk til mine medstudenter på master i kunsthistorie for gode kaffepauser, diskusjoner, og moralsk støtte, og til Kjersti og Eivind for å ha vært tålmodige venner og gode lyttere når arbeidet med masteroppgaven har vært tungt.

Denne oppgaven ble til av en brennende interesse for kunst som jeg har hatt med meg siden barndommen. Derfor vil jeg til slutt takke min familie for å ha gitt meg en oppvekst med kunstglede, og for å ha lært meg å føle meg hjemme på museum. Spesielt vil jeg takke min mor Birgitte Ellefsen, som midt oppe i arbeidet med sin doktorgrad, har tatt seg tid til å lese og gi meg tilbakemeldinger på denne.



# Innhold

Sammendrag .....	i
Forord .....	iii
1. Innledning .....	1
Problemstilling .....	2
Utstillingen, institusjonene og aktørene .....	4
Utstillingens bakgrunn .....	5
Nikolai Astrup: litt forskningshistorikk .....	7
Øystein Loge: <i>Gartneren under regnbuen</i> .....	7
Tove Kårstad Haugsbø: <i>Fortida gjennom notida</i> .....	9
Nikolai Astrup: Tresnitt .....	10
Nikolai Astrup: Tilhørighet og identitet .....	10
Oppgavens oppbygning .....	11
2. Teori og metode .....	13
Teoretisk grunnlag for utstillingsanalyse .....	13
Utstillingsanalyse og retorikk .....	13
Utstillingsanalyse og semiotikk .....	14
Utstillingsanalyse og teorien om estetisk praksis .....	15
Modernisme og romantikk .....	15
Kunsthistorie og historisk narrativ .....	16
Romantikk .....	17
Modernisme .....	18
Teoretiske begreper .....	19
Kunstinstitusjonen .....	20
Formidleren .....	20
Kontekst .....	21
Metode .....	22
Beskrivelse av utstillingsanalyse .....	22
Utfordringer med utstillingsanalyse som metode .....	24
3. Nikolai Astrup: <i>Painting Norway</i> , rom for rom .....	27
Utstillingsrom og oppheng .....	27
Opphengets form: malerier .....	28
Opphengets form: tresnitt .....	30
Utstillingsregi .....	30
Rammer .....	31



<i>Forest Folk</i> .....	32
Oppsummering .....	33
4. Analyse av utstillingens argumenter .....	35
Utstillingens skriftlige paratekster .....	35
Pressemelding og markedsføring .....	35
Veggtekster.....	36
Etiketter .....	36
Katalog .....	36
Nettside og pressemelding .....	37
Kunstnere Astrup knyttes til.....	38
Tilknytning til norske kunstnere .....	39
Norske kunstnere i katalogen .....	40
Tilknytning til internasjonale kunstnere.....	42
Internasjonal inspirasjon i katalogen.....	44
Innflytelse eller tidsånd .....	45
Jølsterprosjektet: mentalt og nasjonalt .....	46
Hjemstavnskunst og idealisering.....	47
Nostalgi eller terapi .....	48
Den radikale Astrup .....	50
Radikalitet og tresnitt .....	51
Astruptunet som kunstprosjekt.....	52
Mytologi og nasjonalromantikk .....	54
Oppsummering .....	55
5. Syntese. <i>Painting Norway</i> i sammenheng.....	57
Andre utstillinger av relevans .....	57
Vilhelm Hammershøi .....	58
Peder Balke .....	60
Harald Sohlberg.....	64
Astrup-utstillinger behandlet i <i>Fortida gjennom notida</i> .....	65
Utstillingsanmeldelser .....	66
Nordic noir .....	67
Skyggen av Edvard Munch .....	68
Nasjon og tilhørighet.....	69
Forskjeller mellom engelsk, norsk og tysk utstilling .....	71
Utvalg av kunstverk .....	71
Gallerirommet som paratekst .....	72
Delvis og fullstendig white cube .....	72

Astrup som landarkunstner .....	75
Norske anmeldelser .....	75
6. Konklusjon .....	77
Kunsthistorisk kontekst .....	77
Kuratoriske utfordringer .....	78
Modernisme og romantikk .....	79
Astrup og andre utstillinger .....	80
Med nye øyne .....	81
Litteraturliste .....	83
Vedlegg 1: Liste over verk .....	89
Vedlegg 2: Illustrasjoner .....	95



# 1. Innledning

Denne oppgaven handler om den internasjonale lanseringen av kunstneren Nikolai Astrup gjennom utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*. Denne utstillingen, som ble vist for et engelsk, tysk og norsk publikum i 2016-2017, var en viktig begivenhet for den norske kunstverdenen. Dette var første gang Nikolai Astrup ble vist på soloutstilling utenfor Norden, og utstillingen var en del av et større lanseringsprosjekt med mål om å gjøre kunstneren verdenskjent. I min analyse vil jeg fokusere på hva slags fortellinger som benyttes av utstillingen for å lansere kunstneren, i lys av kontekstuelle forskjeller mellom et norsk og et engelsk publikum. Mitt hovedfokus vil være utstillingen ved Dulwich Picture Gallery i London, våren 2016, der utstillingen debuterte før den deretter ble vist i Norge og Tyskland.

Mitt valg av tema og problemstilling springer ut av en sterk interesse for kunstutstillinger og kunstformidling, samt for hvordan vi velger å presentere norske kunstnere for et utenlandsk publikum. Kunstutstillingen er vår fremste arena for å møte kunst, men likevel har kunstutstillingenes betydning for kunsten blitt lite problematisert i de emner og den pensumlitteraturen jeg har blitt introdusert for i min utdanning som kunsthistoriker.

Kunstutstillinger blir gjerne omtalt som viktige begivenheter for debuterende kunstnere, eller om det er første gang et verk stilles ut. Men jeg er også interessert i å se på kunstutstillinger som et verktøy for å lansere eller aktualisere kunst som allerede har en historie. Gjennom kunstutstillinger kan man løfte opp og aktualisere kunstnere som tidligere har blitt sett på som irrelevante, eller gi kunstnere bredere nedslagsfelt gjennom utstillinger som treffer mange. I tilfellet med *Nikolai Astrup: Painting Norway*, handler dette om en kunstner som har blitt ansett som nasjonalt viktig, men ikke har blitt ansett for å ha internasjonal relevans. I tillegg til å vise frem kvalitetene ved Astrup, trenger utstillingen derfor å begrunne hvorfor Astrup er interessant utenfor Norge, eller med andre ord, hvorfor han fortjener en plass også i en europeisk kunstkanon. Gjennom min analyse av utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*, håper jeg å sette fokus på hvordan utstillingen gjennom kunstverkenes presentasjon forsøker å forme persepsjonen og mottakelsen av en kunstner.

Det er flere årsaker til mitt valg av undersøkelsesmateriale. Utgangspunktet for prosjektet mitt var en interesse for å undersøke hvordan flere norske kunstnere ble presentert for et internasjonalt publikum som ikke kjente disse fra før. Astrup-utstillingen var et passende eksempel, da Astrup ikke har vært vist utenfor Norden tidligere. Astrup levde dessuten i et

brytningspunkt i kunsthistorien. Han var en figurativ landskapsmaler på det tidlige 1900-tallet, mens det modernistiske maleriet vokste frem i Europa. Dette gir et interessant utgangspunkt for hvilke historier som muliggjøres om kunstneren. Utstillingen ble også sett på som en suksess, og omtalt som en mulig modell for lansering av flere norske kunstnere.<sup>1</sup>

Rent praktiske hensyn spilte også inn, da denne utstillingen fortsatt ble vist ved Henie Onstad Kunstsenter under mitt forarbeid med prosjektbeskrivelsen, og jeg hadde mulighet til å studere denne versjonen av utstillingen i detalj.

## **Problemstilling**

Problemstillingen min formuleres som følgende:

### **Hva slags kunsthistorisk kontekst argumenterer utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* for at Nikolai Astrup skal tolkes i?**

Med denne problemstillingen ønsker jeg å tilrettelegge for undersøkelse og drøfting av utstillingens formidling av Astrup. Her vil jeg både undersøke formidlingen, hvilke kunstinstitusjonelle konvensjoner som spiller inn på hva slags formidling som muliggjøres, og hvordan argumentene blir mottatt. Formålet med dette er todelt: jeg er interessert i å studere hvordan en utstilling kan brukes som formidlingsarena for kunst, samtidig som jeg ønsker å undersøke hvilke argumenter som vektlegges som verdifulle for å gi Astrup en plass i en internasjonal kunstkanon. Da Astrup ikke er vist utenfor Norden tidligere, og utstillingen derfor er utarbeidet som en introduksjon til kunstneren for det nye publikummet, mener jeg utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* er godt egnet for en analyse ut fra denne problemstillingen.

Det formuleres også fire underproblemstillinger, som fungerer som konkretiserende og belysende for hovedproblemstillingen, og utdyper hvordan denne relateres til undersøkelsesmaterialet. Jeg vil i det følgende redegjøre for disse.

*Hvilke kuratoriske utfordringer oppstår med å formidle en nordisk kunstner til et internasjonalt publikum?* For å redegjøre for argumentene, må jeg også undersøke premissene disse argumentene opererer innenfor. Det er nødvendig med en redegjørelse av hvordan utstillingens sjanger, utstillingsarena, og publikums forkunnskaper, setter presedens for argumentene som presenteres. Jeg arbeider ut fra en hypotese om at publikum vil ha et annet

---

<sup>1</sup> Strøm-Olsen, Nicolai. «De tre døde kunstnerne som skulle til utlandet for å få seg anerkjennelse», *KUNSTforum*, <http://kunstforum.as/2016/03/de-tre-dode-kunstnerne-som-skulle-til-utlandet-for-a-fa-seg-annerkjennelse/>, nedlastet 23.10.18

utgangspunkt for fortolkning da de ikke har kjennskap til den norske kulturkonteksten som Astrups kunstnerskap tradisjonelt fortolkes i. Fungerer verkene som de er, eller kreves det en «oversettelse» av konteksten? At utstillingen er en soloutstilling, og ikke en utstilling av flere kunstnere, gir også egne utfordringer som jeg ønsker å drøfte i analysen.

*Hvordan forholder utstillingen seg til begrepene modernisme og romantikk?* Astrup levde samtidig med den europeiske modernismens fremvekst, samtidig som han karakteriseres som nyromantiker og en nasjonal kunstner i norsk forskningslitteratur. Under forarbeidet med denne oppgaven leste jeg meg opp på pressemeldinger og anmeldelser om *Nikolai Astrup: Painting Norway*, og utstillingen om Peder Balke på National Gallery i 2014-2015, da jeg i begynnelsen av prosjektet også planla å analysere denne.<sup>2</sup> I denne innledende lesningen fant jeg en trend i omtalene: et fokus på hvorvidt kunstneren var nyskapende eller tradisjonell i sitt uttrykk. I noen av disse brukes begrepene *modernisme* og *romantikk*, gjerne som en dikotomi. Blant annet skriver Jonathan Jones i en forhåndsomtale av *Nikola Astrup: Painting Norway* at:

In fact, this artist – whose style has a rough-hewn, woodcut-like quality (as, of course, do his woodcuts) – is not very “modern” at all. He is a traditional landscape artist with a veneer of expressionist distortion. (...) Astrup shows that Balke’s romanticism was very much alive in 20th-century Norway.<sup>3</sup>

Etter denne innledende lesningen av utstillingens resepsjon oppfattet jeg det som viktig å forstå hvordan utstillingen forholdt seg til disse begrepene for å få en bedre forståelse av den plassen disse argumentene har fått i anmeldelsene. Hvordan, eller hvorvidt, *Nikolai Astrup: Painting Norway* forholder seg til disse begrepene, er også et spørsmål som kan si noe om hvilke kunstneriske verdier utstillingens formidlere har ansett som viktige eller relevante for det internasjonale publikummet.

*Er de formidlingsmessige utfordringene og løsningene som avdekkes unike for denne utstillingen?* I løpet av de siste ti årene har det blitt vist en rekke utstillinger om nordisk kunst fra sent 1800-tall og tidlig 1900-tall internasjonalt.<sup>4</sup> Noen av disse kan ha hatt

---

<sup>2</sup> Under arbeidet med oppgaven kom jeg fram til at det egnet seg best å fokusere på én av utstillingene, da dette gir mulighet til å gå mer i dybden. Jeg mener likevel at noen av funnene jeg gjorde under arbeidet med Balke-utstillingen er interessante for denne oppgaven, og vil presentere disse i denne oppgavens kapittel 5.

<sup>3</sup> Jones, Jonathan. «Nikolai Astrup – The lost artist of Norway», *The Guardian*, 30.12.2015. <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/dec/30/nikolai-astrup-lost-artist-norway-edvard-munch>, nedlastet 28.03.18

<sup>4</sup> Jeg vil ta for meg noen av disse i kapittel 5: Syntese.

påvirkningskraft på hvordan anmelderne har lest *Nikolai Astrup: Painting Norway*. Jeg ønsker å studere hvorvidt denne utstillingen er unik i sine formidlingsgrep, eller om den deler formidlingsgrep med andre utstillinger. Da denne utstillingen blir sett på som en suksess, og en mulig modell for videre internasjonal lansering av norsk kunst, ser jeg et behov for å studere nærmere forholdet mellom denne utstillingen, og andre utstillinger vist i London der en nordisk kunstner lanseres, i løpet av de siste ti årene.

*Hvilke verdier ved kunstneren vektlegges i utstillingen, og hvilke verdier vektlegger utstillingens anmeldere?* Min utstillingsanalyse vil ha et fokus på hvilke kvaliteter ved Astrups kunstnerskap som utstillingen fremhever, med fokus på hvorvidt Astrup plasseres inn i en kunsthistorisk retning. Gjennom å studere utstillingens anmeldelser kan jeg også danne et bilde av utstillingens resepsjon, og hvilke av disse argumentene anmelderne sier seg enige eller uenige i. Å vise frem en kunstner som er tidligere ukjent for utstillingens publikum på en omfattende soloutstilling, er et prosjekt som bringer med seg utfordringer. En gjennomgang av utstillingens anmeldelser kan derfor besvare hvorvidt disse utfordringene løses overbevisende, men også gi et inntrykk av hvilke forventninger utstillingens publikum bringer med seg.<sup>5</sup>

Med denne problemstillingen, og gjennom underproblemstillingene, ønsker jeg å problematisere temaet plassering av en kunstner i en retning eller kunstnerisk kontekst i møte med et nytt publikum, noe jeg gjennom min undersøkelse av Astrup-utstillingen og andre liknende utstillinger oppfatter som et gjennomgående og presserende tema. Selv om dette har blitt diskutert både i forbindelse med *Nikolai Astrup: Painting Norway*, og andre utstillinger der norske kunstnere lanseres for et internasjonalt publikum, har det ikke vært skrevet utfyllende om tematikken tidligere.<sup>6</sup>

## **Utstillingen, institusjonene og aktørene**

Utstillingen om Nikolai Astrup ble vist i tre forskjellige land i årene 2016 og 2017.

Utstillingen debuterte på Dulwich Picture Gallery i London, under navnet *Nikolai Astrup: Painting Norway*, og ble vist der mellom 5.2.2016 og 15.5.2016. Deretter ble utstillingen vist på Henie Onstad Kunstsenter (HOK) i Bærum mellom 10.06.2016 og 11.09.2016, før den til

---

<sup>5</sup> Anmelderne er selvsagt kun representative som anmeldere, og vil ikke leses som en generell representasjon av utstillingens publikum.

<sup>6</sup> Bl.a. har den varierende presentasjonen av Astrups kunstnerskap blitt tatt opp i Tove Kårsta Haugsbø doktoravhandling om Astrup. Se kapitlet «Astrup på utstilling. Kritikk og resepsjon av separatutstillingene», i Haugsbø, Tove Kårstad. *Fortida gjennom notida. Nikolai Astrups kunst i nye perspektiv* (Bergen: UiB, 2015). 117-191. Den internasjonale lanseringen av Peder Balke har også fordret diskusjon om hvorvidt kunstneren kan beskrives som en tidlig modernist. Dette vil jeg adressere grundigere i denne oppgavens kapittel 5: Syntese.

slutt ble vist på Kunsthalle Emden i Emden fra 2.10.2016 til 22.1.2016. Min analyse fokuserer på Dulwich Picture Gallery, der utstillingen debuterte. Men de andre to utstillingene vil også bli drøftet, da jeg vil bringe disse inn i min analyse i kapittel 5.

De utstilte kunstverkene var i hovedsak innlånt fra Sparebankstiftelsen DNB sin Astrupsamling. Mesteparten av denne samlingen ble kjøpt inn fra Jon Christian Brynildsen i 2005. Til vanlig er mange av verkene disponert av, og vist på KODE Bergen. Sparebankstiftelsen DNB har siden 2010 arbeidet målrettet for å øke Astrups renommé både nasjonalt og internasjonalt, og utstillingene inngår som del av dette programmet.<sup>7</sup> I tillegg til verk fra Sparebankstiftelsens samling, inneholdt Astrup-utstillingen som ble vist på Dulwich, Kunsthalle Emden og HOK mange verk fra private samlinger. Et fåtall verk ble dessuten lånt inn fra andre museer.<sup>8</sup> Alle de tre utstillingene var kuratert av MaryAnne Stevens.

## Utstillingens bakgrunn

I 2005 kjøpte Sparebankstiftelsen DNB en omfattende samling av Nikolai Astrups kunstverk fra skipsreder Jon Christian Brynildsen, og startet deretter et omfattende arbeid for å finansiere og drifte formidling av Astrups verk. Astrupsamlingen ble disponert av KODE Bergen, som fikk opprettet en egen Astrup-fløy med bevilgninger fra Sparebankstiftelsen samt (andre museer). Det ble også bevilget penger til en doktorgrad om Astrup, samt et eget forskningssenter dedikert til å «gi Astrup hans fortjente status i kunsthistorien».<sup>9</sup> I tillegg til den nasjonale formidlingen ble det også igangsatt et omfattende prosjekt med formål om å lansere Nikolai Astrup internasjonalt, under ledelse av Anders Bjørnsen, avdelingsdirektør ved Sparebankstiftelsen DNBS kunstavdeling. Denne lanseringen skjedde i form av en omfattende utstilling som debuterte ved Dulwich Picture Gallery i London i 2016. Utstillingen ble senere vist på Henie Onstad Kunstsenter i Bærum, og Kunsthalle Emden i Emden, Tyskland. I tillegg til utstillingen ble flere bøker om Astrup oversatt til engelsk, samt en utstillingskatalog. Det er altså her snakk om en kunstsamling som forvaltes av en institusjon med mulighet til å sette inn store ressurser for å formidle en spesifikk kunstner. Da Nikolai Astrup har vært praktisk talt ukjent utenfor Norge, har Sparebankstiftelsen DNB hatt mulighet til å påvirke og forme et helhetlig bilde av Nikolai Astrup som presenteres for et internasjonalt publikum.

---

<sup>7</sup> Carey, Frances, Ian A.C. Dejardin, og MaryAnne Stevens. *Nikolai Astrup: Norske Landskap*. (London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2016). 7

<sup>8</sup> En verksliste for utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* er gjengitt i denne oppgavens vedlegg 1.

<sup>9</sup> Astrup-senteret, «Nikolai Astrup forskningssenter for kunst og landskap». *Astrup-senteret*, <https://nikolai-astrup.no/nikolai-astrup-forskningssenter-for-kunst-og-landskap/>, nedlastet 27.03.18



Utstillingen ble kuratert av MaryAnne Stevens, tidligere seniorkurator ved Royal Academy of Arts. Som del av denne oppgavens kildegrunnlag har jeg gjennomført intervjuer med både Bjørnsen og Stevens for å få innblikk i deres samarbeid og tanker om prosjektet. Ifølge Bjørnsen var MaryAnne Stevens førstevalget som kurator for utstillingen. Hun hadde tidligere vært medkurator for et liknende lanseringsprosjekt, nemlig den danske kunstneren Vilhelm Hammershøi, som levde i samme tidsperiode som Astrup. Hammershøi ble lansert for et britisk publikum gjennom utstillingen *Vilhelm Hammershøi: The Poetry of Silence* ved Royal Academy of Arts i 2008. I tillegg til å være en respektert stemme i kunstverdenen og en kurator med mange suksessfulle prosjekter bak seg, kunne hun bidra med et nytt og internasjonalt perspektiv på Astrup, en kvalitet Bjørnsen mente var essensiell for at prosjektet skulle lykkes.<sup>10</sup> Stevens stilte krav til at det måtte foreligge et forskningsgrunnlag for internasjonal formidling av Astrup, og det var på hennes initiativ at Øystein Loges biografi om Astrup ble utgitt på engelsk<sup>11</sup>, og at det ble bevilget midler til ny forskning på Astrups kunstnerskap.<sup>12</sup> I tillegg ble det satt sammen en fokusgruppe bestående av kunsthistorikere og mulige samarbeidspartnere fra ulike museer for å bestemme hvorvidt, og hvordan, man kunne lansere Astrup internasjonalt. Flere muligheter for en slik lansering ble diskutert, blant annet forslag om at Astrup skulle vises sammen med Edvard Munch eller i en kontekstuell ramme av flere andre norske kunstnere fra hundreårskiftet. Til slutt falt imidlertid beslutningen om at Astrup skulle være utstillingens eneste fokus.<sup>13</sup>

Mye av den nyere forskningen og litteraturen om Astrup har altså kommet til gjennom støtte fra Sparebankstiftelsen DNB, som også finansierer Astrupsenteret og engelskspråklige publiseringer om Astrup. Foreløpig har Sparebankstiftelsen investert i alle fasetter av Astrups «ansikt utad» i kunstverdenen utenfor Norge siden 2005, og det er verdt å se på hvordan de forvalter samlingen i møte med et større publikum. Det uttalte målet til Astrupsenteret, samarbeidet mellom KODE og Sparebankstiftelsen DNB, er å «gi Astrup hans fortjente status i kunsthistorien».<sup>14</sup> Men hva slags status fortjener Astrup? Norske forskere er ikke enige om hva slags kunstner vi skal beskrive Astrup som. Ved å se på utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*, og hvordan den forholder seg til dette spørsmålet, kan vi se hva slags

---

<sup>10</sup> Anders Bjørnsen (avdelingsdirektør for kunst- og instrumentalsamling, Sparebankstiftelsen DNB), i samtale med forfatteren, mars 2017.

<sup>11</sup> Loge, Øystein. *Nikolai Astrup: Bethrothed to Nature* (Det Norske Samlaget, 2010).

<sup>12</sup> Anders Bjørnsen (avdelingsdirektør for kunst- og instrumentalsamling, Sparebankstiftelsen DNB), i samtale med forfatteren, mars 2017.

<sup>13</sup> MaryAnne Stevens (kurator ved utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*) i samtale med forfatteren, 11.10.2017

<sup>14</sup> Astrup-senteret, «Nikolai Astrup forskningssenter for kunst og landskap».

kvaliteter ved Astrup utstillingens initiativtakere, kuratorer og visningsinstitusjoner har funnet verdt å vise frem, og hva man har gått ut fra at appellerer til et bredt publikum.

*Nikolai Astrup: Painting Norway* ble åpnet av dronning Sonja den 4. februar 2016.

Lanseringen av den nye norske kunstneren fikk mye medieomtale, fra artikler og anmeldelser i aviser som *The Guardian* og *The Telegraph*, til lengre reportasjer i kunstmagasiner, og til og med en rikelig illustrert artikkel om Astruptunet i interiørmagasinet *The World of Interiors*.<sup>15</sup>

Utstillingen ga gode besøkstall på de tre involverte museene, med over 140 000 besøkende på utstillingene sammenlagt.<sup>16</sup> I norsk presse stilte flere seg håpefulle til at utstillingen ville føre

til mer internasjonal interesse for norsk kunst. Nicolai Strøm-Olsen omtalte utstillingen i *Kunstforum* som «en av de mest vellykkede utstillinger av norsk historisk kunst som

noensinne har blitt vist internasjonalt», og attribuerte suksessen til vellykket kommunikasjon med pressen og til at utstillingen ble vist på en mindre institusjon og dermed gjort til museets

sentrale formidlingsprosjekt.<sup>17</sup> «Er norsk kunst i ferd med å bli en del av den europeiske

kanonen?», spurte Strøm-Olsen, men diskuterte ikke implikasjonene som spørsmålet

innebærer.<sup>18</sup> For om Nikolai Astrup blir kanonisert inn i en europeisk kunstkanon, hvor

plasseres han, og hva sier dette om hvilke kvaliteter hos en kunstner vi anser som en verdifull aktør i den norske kunstverdenen?

## **Nikolai Astrup: litt forskningshistorikk**

I arbeidet med denne oppgaven har jeg lest flere publikasjoner om Nikolai Astrup, for å skaffe meg oversikt over hva som er gjort av forskning på kunstneren tidligere, men også for å danne meg et forståelsesgrunnlag for formidlingen som er gjort i utstillingen. I det følgende vil jeg redegjøre for de publikasjonene jeg har ansett som viktigst i dette arbeidet.

### **Øystein Loge: *Gartneren under regnbuen***

Øystein Loge leverte sin magisteravhandling om Nikolai Astrup i 1985. Denne ble året etter publisert i bokform med tittelen *Gartneren under regnbuen*, og ble senere trykt i ytterligere tre utgaver.<sup>19</sup> Før Loges forskning på Astrup forelå, hadde litteraturen om Astrup enten vært konsentrert om biografiske erindringer om kunstneren, eller om spesifikke perioder og teknikker. *Gartneren under regnbuen* var dermed det første omfattende forskningsarbeidet på

---

<sup>15</sup> Haugsbø, Tove Kårstad. «Call of the Wild». *The World of Interiors*, februar 2016.

<sup>16</sup> Astrup-senteret, «Eit stort år for Astrup», *nikolai-astrup.no*, <https://nikolai-astrup.no/stortaarforastrup/>, nedlastet 27.03.18

<sup>17</sup> Strøm-Olsen, «De tre døde kunstnerne som skulle til utlandet for å få seg anerkjennelse».

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Loge, Øystein. *Gartneren under regnbuen: hjemstavnskunstneren Nikolai Astrup* (Oslo: Dreyer, 1986).

Astrup, og har også blitt stående som det definitive verket, da det mellom midten av 1980-tallet og frem til 2010 med unntak av noen utstillingskataloger ikke ble publisert vesentlig om kunstneren.<sup>20</sup> Loge går gjennom Astrups malerier noenlunde kronologisk. Det er i hovedsak maleren Astrup Loge tar for seg, og ikke grafikerer; tresnittene er kun kommentert i et kort appendiks.<sup>21</sup> Astrups stilistiske trekk, og hva slags internasjonale bevegelser i samtidens kunst han hentet inspirasjon fra, er også behandlet i kapitlet «Hjemstedslengsel og hjemstavnskunst».<sup>22</sup>

*Gartneren under regnbuen* fungerer som en biografi om Astrup, men Loge fortolker også verkene. Han lanserer i denne boka begrepet «hjemstavnskunstner», som han beskriver som en reaksjon på fremmedgjøringen skapt av industrialiseringen og det moderne samfunnet som mange kunstnere, deriblant Astrup, må ha møtt under sine studier i storbyer som Paris. Loge knytter ideen om at kunstneren måtte returnere til sine røtter til den tyske filosofen Julius Langbehn, som var opptatt av regionalisme og opprinnelse, og som virket samtidig med Astrup.<sup>23</sup> Astrup forholdt seg riktignok til inntrykk fra samtidig japansk og fransk kunst, så han var ikke immun mot påvirkning fra verden utenfor. Men ifølge Loge rekontekstualiserte Astrup det han lærte fra denne kunsten, og brukte det til å utvikle en type maleri som uttrykte hans eget hjemsted og hans egne opplevelser.<sup>24</sup>

Loge tar også for seg noen av Astrups utstillinger i *Gartneren under regnbuen*. Her har Loge i hovedsak fokusert på hvordan utstillingene påvirket Astrup i hans karriere, og han har brukt verkslistene til å datere kunstverkene, da Astrup sjelden daterte disse selv. Billedlister fra hans utstillinger i 1905, 1908 og 1911 er altså essensielle kilder for å bestemme en kronologi i Astrups kunstnerskap.<sup>25</sup> Da Loge i hovedsak forholder seg til Astrups liv, tar han ikke opp utstillinger som ble vist etter 1928. Loge tar også kort for seg hva betydningsfulle smakssettere, som Jappe Nilssen og Christian Krohg, skrev om utstillingene, samt hva slags betydning de hadde for Astrups liv og virke.<sup>26</sup>

---

<sup>20</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 61-62

<sup>21</sup> Loge, *Gartneren under regnbuen*, 261

<sup>22</sup> Ibid. 36-57

<sup>23</sup> Ibid. 36-40

<sup>24</sup> Ibid. 44-45

<sup>25</sup> Ibid. 280

<sup>26</sup> Ibid. 241-243

## Tove Kårstad Haugsbø: *Fortida gjennom notida*

Tove Kårstad Haugsbø leverte sin doktorgrad *Fortida gjennom notida* ved Universitetet i Bergen i 2015.<sup>27</sup> I denne avhandlingen presenterer Haugsbø alternativer til Loges fortolkning av Astrups kunstnerskap, og problematiserer det hun mener er en dominerende nasjonal kunsthistorisk forståelse av Astrup. Hun bruker Mieke Bals fortolkning av barokk kunst som modell for egen tolkning, med mål om å skape en ny forståelse av Astrup som også tar i bruk vårt eget samtidsståsted.<sup>28</sup>

Haugsbøs avhandling har relevans både som kunnskapsgrunnlag og som studieobjekt for denne oppgaven. Finansieringen av denne doktorgraden var som nevnt en del av prosjektet med å klargjøre Astrup for lansering, da kurator MaryAnne Stevens ønsket nyere forskning på Astrup for å aktualisere ham for et internasjonalt publikum.<sup>29</sup> Haugsbø har også et essay på trykk i katalogen for *Nikolai Astrup: Painting Norway*, og bidro også til markedsføringen av utstillingen ved en artikkel om Astruptunet i tidsskriftet *The World of Interiors*.<sup>30</sup>

Kapittel 2 i *Fortida gjennom notida* er særlig relevant. Her tar Haugsbø for seg alle separatutstillinger av Astrups kunst frem til 2011. Hun kommenterer billedutvalg, kataloger, og gir en oppsummering av mottakelsen, med fokus på hvorvidt Astrup blir presentert, og tolket, som en nasjonal kunstner. Konklusjonen hennes er at de fleste utstillingene har presentert Astrup med fokus på hans nasjonale og regionale identitet, men at dette er en tendens som kan være i endring.<sup>31</sup> Haugsbø går også, i likhet med Loge, gjennom Astrups stiltrekk og internasjonale inspirasjonskilder, men med et større fokus på hans utenlandsreiser, og med interesse for mer enn oljemaleriene. Her får også tresnittene, fotografiene og Astruptunet på Sandalstrand (som et landart-prosjekt) oppmerksomhet. Dette kapitlet er spesielt relevant når jeg skal se Astrup-utstillingen i sammenheng, og jeg vil drøfte hennes funn opp mot mine egne mot slutten av denne oppgaven.

---

<sup>27</sup> Haugsbø, Tove Kårstad. *Fortida gjennom notida* (Bergen: Universitetet i Bergen, 2015).

<sup>28</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 51

<sup>29</sup> Dette har jeg fått bekreftet gjennom intervjuer med Anders Bjørnsen (avdelingsdirektør for kunst- og instrumentalsamling, Sparebankstiftelsen DNB), i mars 2017, og med MaryAnne Stevens (kurator for *Nikolai Astrup: Painting Norway*) i oktober 2017.

<sup>30</sup> Haugsbø, Tove Kårstad. «Astruptunet». Carey, Dejardin, Stevens (red.) *Nikolai Astrup: Painting Norway*. 61-72

Haugsbø, Tove Kårstad. «Call of The Wild».

<sup>31</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 231-232

## Nikolai Astrup: Tresnitt

I 2010 ble boka *Nikolai Astrup: Tresnitt* publisert med støtte fra Sparebankstiftelsen DNB. En engelsk oversettelse av boka ble gitt ut samtidig. Dette var en del av prosjektet om å tilgjengeliggjøre Astrup for internasjonal forskning, og var dermed også en del av den internasjonale lanseringen av kunstneren.<sup>32</sup> Boka inneholder essays av Øystein Loge, Oda Gjessing Lindhave og Kari Greve, samt en katalog over Astrups tresnitt. Dette er den første katalogen over Astrups tresnitt siden 1956, og inneholder flere trykk som ikke var med i den forrige katalogen.<sup>33</sup> Katalogen inneholder også korte tekster som forteller om de individuelle tresnittene, og sitater fra Astrup selv er også inkludert. Fokuset i *Tresnitt* er i hovedsak på det tekniske. I alle tre essayene presenteres Astrup som en innovativ grafiker. Gjessing sammenlikner verkene til Astrup med Edvard Munchs grafiske verk.<sup>34</sup> Greve beskriver Astrup som en selvlært pioner, som best uttrykker sin originalitet gjennom tresnittene, til tross for at hans arbeidsmetode var svært komplisert.<sup>35</sup>

## Nikolai Astrup: Tilhørighet og identitet

Vandretstillingen *Nikolai Astrup: Tilhørighet og identitet* fra 2005 sammenfalt med jubileet for Norges frigjøring fra unionen med Sverige i 1905. I forbindelse med denne utstillingen ble det utgitt en antologi med essays om Astrup, redigert av Einar Wexelsen, Gunnar Danbolt og Øystein Loge.<sup>36</sup> Denne essaysamlingen står for en mer tverrfaglig tilnærming til Astrups kunst, da perspektiver på filosofi, musikk, litteratur og arkitektur også er inkludert i denne. Forfatterne er spesielt opptatt av å diskutere den nasjonale karakteren i Astrups kunst. Dette begrunnes i forordet med at det er en pågående kulturdebatt i Norge, samt at utstillingen sammenfaller med jubileumsåret for 1905.<sup>37</sup> Spesielt Danbolt og Loge diskuterer hvilke kvaliteter ved Astrups kunst som kan leses som nasjonal, og typisk norsk. Dette er en problemstilling som er relevant for min oppgave, da nasjonal identitet i kunst kan påvirke hva slags retning kunsten blir lest inn i. Tekstene kan også belyse problematikken som oppstår rundt oversettelse av kulturell fortolkningskontekst.

---

<sup>32</sup> Anders Bjørnsen (avdelingsdirektør for kunst- og instrumentalsamling, Sparebankstiftelsen DNB), i samtale med forfatteren, mars 2017.

<sup>33</sup> Loge, Øystein, Oda Wildhagen Gjessing, og Kari Greve. *Nikolai Astrup: Woodcuts* (Oslo: Labyrinth Press, 2010). 65

<sup>34</sup> Gjessing, "Nikolai Astrup and Edvard Munch". Loge, Gjessing, Greve (red.) *Woodcuts*, 29

<sup>35</sup> Greve, «Nikolai Astrup's Woodcuts», *Woodcuts*, Loge, Gjessing, Greve (red.) *Woodcuts* 39-40

<sup>36</sup> Wexelsen, Einar, Gunnar Danbolt, og Øystein Loge (red.). *Nikolai Astrup: Tilhørighet og identitet* (Oslo: Labyrinth Press, 2005)

<sup>37</sup> Wexelsen, Danbolt, Loge (red.). *Nikolai Astrup – tilhørighet og identitet*, 9

## Oppgavens oppbygning

Jeg vil starte med å gjøre rede for oppgavens teoretiske grunnlag, definere og problematisere de mest sentrale teoretiske begrepene, og forklare hva slags metode jeg har benyttet i min analyse av utstillingen (kapittel 2).

I kapittel 3, 4 og 5 vil jeg gjennomføre en utstillingsanalyse etter Dag Solhjells metode. Jeg starter med en analyse av utstillingsopphendet og regien som blir presentert i kapittel 3. I kapittel 4 analyserer jeg argumentene som fremmes i utstillingens skriftlige paratekster, nærmere bestemt veggtekstene, etikettene, og supplerende stoff som utstillingskatalogen og pressemeldinger. I kapittel 5 vil jeg trekke inn eksterne faktorer som utstillingen må forstås i lys av, og som kan hjelpe oss å belyse argumentene som fremføres. Her vil jeg sammenlikne utstillingen på Dulwich med de tilsvarende utstillingene ved HOK og Kunsthalle Emden, for å se hvordan hensyn til de ulike museene og publikumsgruppene kan ha påvirket regien og argumentene som fremmes. Jeg vil også studere resepsjonen av utstillingen ved å analysere anmeldelsene. Jeg er særlig interessert i å undersøke hvordan anmelderne har tolket utstillingens argumenter, og hvorvidt argumentene har vært overbevisende. I dette kapitlet vil jeg også sette utstillingen i sammenheng med andre store internasjonale utstillinger om norske og nordiske kunstnere fra samme tidsperiode, med hovedfokus på utstillingen om Peder Balke ved National Gallery to år tidligere. Dette kan gi antydninger om hvorvidt min problemstilling kan ha relevans for et bredere område. Om min problemstilling og de svarene jeg kommer frem til er relevante for andre utstillinger enn *Painting Norway*, kan dette tyde på et behov for mer forskning på feltet.



## 2. Teori og metode

Jeg har formulert problemstillingen min i spørsmålet «hva slags kunsthistorisk kontekst argumenterer utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* for at Nikolai Astrup skal tolkes i?». For å besvare dette spørsmålet, er det behov for en metode som egner seg til å analysere formidlingen av verkene først og fremst, og ikke verkene i seg selv. Valget mitt falt på Dag Solhjells metode for utstillingsanalyse. Jeg vil i dette kapitlet presentere denne metodens teoretiske grunnlag og fremgangsmåte, og redegjøre for hvordan metoden skal brukes for å på best mulig måte besvare min problemstilling.

### Teoretisk grunnlag for utstillingsanalyse

Dag Solhjells metode for utstillingsanalyse blir forklart i boka *Formidler og formidlet*.<sup>38</sup> Kunsthistorisk metode er gjerne rettet mot å fortolke kunstverk. Da jeg i denne oppgaven er interessert i å studere *formidlingen* av kunstverkene, og hvordan verkene sammenstilles i en fortelling, behøver jeg et teoretisk rammeverk som fanger opp denne bredden. Solhjells metode er egnet for dette, og *Formidler og formidlet* går gjennom både hvordan en utstillingsanalyse kan gjennomføres i praksis, samtidig som det også gjøres rede for hva slags teoretisk grunnlag forfatteren har basert seg på. Den transparente redegjørelsen for metodens innflytelseskilder er også en grunn mitt valg av metode. Ifølge Solhjell finnes de beste teoretiske standpunktene for å utvikle en metode for utstillingsanalyse i retorikken, semiotikken, og teorien om estetisk praksis.<sup>39</sup>

### Utstillingsanalyse og retorikk

Solhjell hevder at kunstformidling ikke består i å vise frem formidlingens retorikk, men heller i å tilskrive kunstverkene en egen retorikk. Retorikken som tilskrives kunstverkene skal både fremheve verkenes kvalitet og legitimere formidleren, for eksempel institusjonen som viser frem kunstverkene.<sup>40</sup> Et retorisk perspektiv på kunstformidling må derfor være bevisst at formidlingen presenterer en fortolkning, men ikke en fasit, på kunstverkene, og at denne fortolkningen også har andre mål enn å kun vise frem kunstneren. Hvis vi overfører denne tenkningen til oppgavens studieobjekt, nemlig utstillingen om Astrup, vil det si at kunstformidlingen i tillegg til å presentere Astrups verk og fortolkninger av disse, også må

---

<sup>38</sup> Solhjell, Dag. *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis* (Oslo: Universitetsforlaget, 2001)

<sup>39</sup> Ibid. 43

<sup>40</sup> Ibid. 55



rettferdiggjøre hvorfor det vies en hel utstilling til et kunstnerskap fra tidlig 1900-tall som tidligere har vært ukjent utenfor Norge. I retorikken brukes gjerne begrepene *ethos*, *logos* og *pathos*, om talens bevismidler. En retoriker skal appellere til tilhørerens følelser og fornuft, samt legitimere retorikerens egne karakter. Ifølge Solhjell har også kunstformidlingen disse tre funksjonene. Den skal presentere kunsten på både et intellektuelt og underholdende grunnlag, og formidleren (her museet, kurator og eiere av samlingen) må forstås som en seriøs aktør for at betrakteren skal akseptere argumentene.

Da jeg i denne oppgaven skal utføre en analyse av argumentene om kunstverkene, og ikke verkene i seg selv, er et retorisk perspektiv særlig nyttig. Å se på hva slags legitimitet formidleren tilfører kunstverkene, og vise versa, er essensiell i Solhjells modell for utstillingsanalyse, og et egnet grep for den som vil studere hva slags intensjoner en kunstner presenteres og legitimeres med, slik denne oppgaven tar mål om å gjøre.

## Utstillingsanalyse og semiotikk

Et annet teoretisk perspektiv som Solhjell henter inspirasjon fra i utviklingen av en metode for utstillingsanalyse, er semiotikk. Semiotikk er teorien om hvordan mening skapes gjennom systemer av tegn. Læren ble definert av den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure, som beskrev tegn ut fra den binære modellen signifikant/signifikat: signifikant er ordlyd eller materiale, mens signifikat står for begrep eller mening. Ifølge Saussure var forbindelsen mellom de to bestanddelene av tegnet arbitrære. Den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce videreutviklet semiotikken gjennom å argumentere for skarpere fokus på hvilken måte tegnet relaterte til begrepet det viser til. Han lanserte en triadisk modell med tre ulike definisjoner for tegn: ikon, indeks og symbol.<sup>41</sup>

I semiotisk verksanalyse er ikke formålet nødvendigvis å tolke kunstverkets mening, men heller å se på hvordan betydning i verket blir produsert. Semiotikk er et interdisiplinært felt, da teorien legger til grunn at *all* mening produseres gjennom tegn.<sup>42</sup> Et semiotisk perspektiv på en utstilling kan derfor åpne for at man ser både kunsten som vises, utstillingens arkitektoniske utforming, veggtekster og markedsføring som meningsproduserende tegn innenfor samme system. Inspirert av semiotikken skaper Solhjell en overhengende kategori for meningsproduserende tegn i en utstilling gjennom lansering av begrepet *paratekster*, som alle fortolkes innenfor samme system. Det semiotiske perspektivet, og Solhjells begrep om

---

<sup>41</sup> Hatt, Michael og Klonk, Charlotte. *Art history. A critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006). 202

<sup>42</sup> Ibid. 201

paratekster, er et teoretisk grunnlag som muliggjør analyse av hvordan mening blir produsert i oppgavens studieobjekt.

## Utstillingsanalyse og teorien om estetisk praksis

Solhjell viser til teorien om estetisk praksis som et tredje teoretisk perspektiv som kan bidra til utvikling av kunstformidlingsanalyse. Teorien om estetisk praksis er ifølge Solhjell en «teori om hva som gjør noe til kunst».<sup>43</sup> Teorien ble formulert i Gunnar Danbolt, Kjell S.

Johannessen og Tore Nordenstams bok *Den estetiske praksis*.<sup>44</sup> Forfatterne henter begrepet *praksis* fra den østerrikske filosofen Ludvig Wittgenstein, og forklarer at målet med teorien er å undersøke hvilke regler, eller hvilken praksis, som kunsten må følge for å kunne defineres som kunst.<sup>45</sup> Hvordan kunstens betrakter interagerer med kunsten, hvordan kunsten vises, museets scenografi etc. tar også plass i en lesning gjennom estetisk praksis.<sup>46</sup>

For denne oppgaven er teorien om estetisk praksis mindre viktig, da jeg anser Nikolai Astrups malerier for å være nokså tradisjonelle utstillingsobjekter som ikke krever noen undersøkelse av hvorvidt de følger reglene for kunst. Min oppgave legger til grunn at Astrups malerier er kunst, og at publikum går inn i utstillingen med denne oppfatningen. Solhjells omtale av denne teorien kan imidlertid bevisstgjøre om hvordan formidlingen tilrettelegger for publikums opplevelse av kunsten, og hvordan denne tilretteleggingen brukes som et retorisk virkemiddel for å plassere verkene, og Astrup, i en større kunsthistorisk kontekst.

## Modernisme og romantikk

I en av denne oppgavens underproblemstillinger, stilles spørsmålet om, og hvorvidt, utstillingen presenterer Astrup som modernist og romantiker. Spørsmålet vokste frem i forbindelse med innsamlingen av kildematerialet, da jeg fant at dette var et spørsmål som dukket opp i flere av anmeldelsene, både av Astrup-utstillingen og det liknende utstillingsprosjektet om Peder Balke.<sup>47</sup> I dette delkapitlet vil jeg formulere noen utfordringer som oppstår når man skal forklare kunstverk og kunstnere som representanter for kunsthistoriske retninger, og jeg vil gi en kort presentasjon av disse to aktuelle retningene.

---

<sup>43</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 76

<sup>44</sup> Danbolt, Gunnar; Kjell S. Johannessen, Tore Nordenstam. *Den estetiske praksis* (Bergen: Universitetsforlaget, 1979). Litteratursøk antyder at teorien har liten utbredelse utover denne publikasjonen

<sup>45</sup> Johannessen, Kjell S. «Kunst, språk og handling». Red. Danbolt, Johannessen, Nordenstam, *Den estetiske praksis*. 77

<sup>46</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 80

<sup>47</sup> *The Guardian's* Jonathan Jones var en av anmelderne som tok opp denne problemstillingen i sin omtale av Nikolai Astrup – *Painting Norway*. Se Jones, «Nikolai Astrup – The lost artist of Norway», *The Guardian*, 30.12.2015.

## Kunsthistorie og historisk narrativ

For å kontekstualisere og forklare kunstverk, bruker vi ofte begrepet om kunsthistoriske retninger. En bred rammefortelling om kunsthistorie fokuserer gjerne på endringer som skjer i hva slags motiver, teknikker og stilistiske trekk som er populære gjennom ulike tidsperioder, og ofte i ulike steder av verden. For å forklare slike endringer, ser vi gjerne til historiske årsaker utenfor kunstverdenen, men også innenfor kunstverdenen, som for eksempel innflytelsesrike kunstverk og mestere.<sup>48</sup>

Kunsthistoriske -ismer er begreper vi bruker om perioder, stilretninger og kunstnergrupperinger i kunsthistorien. Å snakke om kunsthistorisk retning kan fortelle noe om det bakenforliggende idégrunnlaget for verket, og den historiske og kunsthistoriske konteksten. Gjennom retninger plasserer vi kunstverk i den større rammefortellingen om utviklingen av vestlig kunst. Å knytte en kunstner eller et verk til en kunsthistorisk retning er ikke nødvendigvis avhengig av at kunstneren levde på et sted der denne retningen var dominerende under en viss periode, men grepet kan brukes for å påpeke at idéer, motiver eller stilistiske trekk fra en bestemt retning er gjeldende hos kunstneren eller verket. Når jeg vil undersøke hvorvidt utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* presenterer Astrup som modernist og/eller romantiker, er det slike argumenter jeg ønsker å se på.

Samtidig kan man hevde at et overdrevet fokus på å identifisere og definere verk som del av kunsthistoriske retninger, kan resultere i unyanserte fortolkninger av de verkene og kunstnerskapene man ønsker å analysere. Denne problemstillingen er særlig aktuell for dem som skal lansere og promotere historiske kunstnere, Nikolai Astrup inkludert. I april 2017 ble symposiet «Peder Balke: Painter of Northern Light» avholdt på Scandinavia House i New York, i samarbeid med Metropolitan Museum of Art, i forbindelse med Balke-utstillingen på museet samme år. Her diskuterte et panel bestående av både norske og internasjonale deltakere blant annet hvilken kunstretning Peder Balke kunne plasseres i.<sup>49</sup> Knut Ljøgdott, tidligere direktør ved nordnorsk kunstmuseum og pådriver for Balke-lanseringen, besvarte dette spørsmålet med

«but I think this is partly a result of a sort of traditional progressive view of art history that, you know, we start with classicism, then romanticism, then realism,

---

<sup>48</sup> Carrier, David. «Art History». Nelson, Robert S. og Richard Shiff (red.). *Critical terms for Art History* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 176

<sup>49</sup> Scandinavia House. «Peder Balke Symposium Q&A» (04.2017). Youtube-video. Pub. 05.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=qIwkoimQ3A0>

impressionism, post-impressionist, different modernist movements, and if it doesn't fit in, it's hard to give an artist a place in art history. (...) And since the seventies we have had a sort of revised art history, and tried to find new themes, new artists, but still we cannot quite free ourselves from this notion that it has to fit in in this line.»<sup>50</sup>

Ljøgodts kommentar setter ord på problemer som oppstår når kunstformidlingen skal forholde seg til allerede definerte retninger i kunsthistorien. Kunsthistoriske retninger er av og til definert av kunstnerne selv, men ofte er de definert i ettertid, basert på stilistiske likhetstrekk, geografisk nedslagsfelt, og tidsperiode. Om vi skal introdusere «nye» kunstnere til denne fortellingen, oppstår det et problem rundt hvorvidt denne kunstneren skal introduseres til en etablert retning, eller plasseres utenfor disse.

Når jeg i denne oppgaven skal undersøke hvordan utstillingen og pressen rundt utstillingen interagerer med retningsbegrepene, med et spesielt blikk på modernisme og romantikk, er dette ikke med intensjon om å selv bedømme hvorvidt Astrup passer inn under det ene eller andre begrepet. Min intensjon er å undersøke hvordan begrepene blir brukt, hva slags argumenter man bruker for å kategorisere (eller eventuelt unngå å kategorisere) Astrup innenfor begrepene, og hvorvidt disse strategiene har vært suksessfulle i møtet med publikum, gjennom en undersøkelse av utstillingsanmeldelsene.

## **Romantikk**

Romantikken regnes generelt som perioden mellom nyklassisismen og realismen, og dateres vanligvis til en periode fra slutten av 1700-tallet og første halvdel av 1800-tallet. Som de fleste kunsthistoriske retninger manifesterte denne seg noe ulikt fra område til område.

Romantikken betegnes gjerne som en tilbakevending til det menneskelige følelseslivet. Det var økt fokus på det individuelle heller enn det allmennmenneskelige.<sup>51</sup> I romantikken fikk landskapsmaleriet en økt betydning og høyere status i den vestlige kunstverdenens etablerte genrehierarki, som satte historiemaleri (motiver fra bibelen, klassiske tekster eller historiske hendelser) høyest.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. (Oslo: Det Norske Samlaget, 2009). 150-152

<sup>52</sup> Chu, Petra ten-Doesschate. *Nineteenth-Century European Art* (Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2012), 142

Landskap spilte en stor rolle i romantikken, men denne rollen utspilte seg også forskjellig i ulike land. I Storbritannia førte industrialisering og modernisering til en økt interesse for det pittoreske landskapet, både i turismen, arkitekturen og billedkunsten.<sup>53</sup> Det var også en interesse for det sublime i landskapene, som gjerne ble forsterket av motiver som store ruiner, truende vær, eller J. M. William Turners dramatiske fargebruk og fremstillinger av stormende sjømotiver.<sup>54</sup> En annen viktig britisk kunstner fra denne perioden var John Constable, som malte mer realistiske, og nostalgiske, fremstillinger av det rurale britiske landskapet.<sup>55</sup>

I Norge ble romantikken påvirket av tysk filosofi og malerkunst. Norge hadde ikke særlige forutsetninger for et kunstmiljø før begynnelsen av 1800-tallet, og derfor er det vanlig å betegne denne perioden som den norske kunstverdenens utspring, med maleren J.C. Dahl som foregangsfigur. I Norge brukes begrepet romantikk gjerne som betegnelse for ulike retninger og tidsperioder. Den tidligste romantikken, og etter den nye grunnloven av 1814, nasjonalromantikken, ønsket å fremme det sublime norske landskapet og en nasjonal identitet, gjennom fremstillinger av landskapet og norsk folkeliv.<sup>56</sup> Vi regner den romantiske perioden i Norge for å vare til rundt 1880-årene, da moderne strømninger fra Frankrike førte til realismens gjennombrudd.<sup>57</sup> Imidlertid kom nyromantikken som en motreaksjon til realismen og naturalismen på 1890-tallet, og regnes som en egen retning, unik for Norge, rundt århundreskiftet.<sup>58</sup> Nyromantikken kunne, i likhet med romantikken, tilby en tilbakevending til naturen, det nasjonale, og det menneskelige følelseslivet. Men den skilte seg likevel fra det tidlige 1800-tallets romantikk, da den hadde et formspråk som var mer påvirket av den franske samtids maleri, og fordi mange av motivene senterer rundt den norske sommernatten.<sup>59</sup>

## **Modernisme**

Modernismen er en stor og uoversiktlig betegnelse på en rekke strømninger i vestlig billedkunst, arkitektur, musikk og litteratur ved slutten av 1800-tallet frem til midten av 1900-tallet. I billedkunsten regnes modernismen for å ha sitt gjennombrudd i Frankrike i andre halvdel av 1800-tallet, med Eduoard Manet som «modernismens far», men etter hvert bredte

---

<sup>53</sup> Ibid. 179-180

<sup>54</sup> Ibid. 184, ibid. 190

<sup>55</sup> Ibid. 196-197

<sup>56</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 160 -178

<sup>57</sup> Ibid. 199-201

<sup>58</sup> Ibid. 213

<sup>59</sup> Ibid. 218-219

modernismen seg ut over hele den vestlige kunstverdenen i ulike former og retninger.<sup>60</sup>

Modernistiske malere søkte etter å fremstille det omskiftelige virkelighetsbildet i sin samtid, som var preget av industrialisering, forandring og fremmedgjøring, gjennom en rekke forskjellige avantgardistiske kunstretninger.<sup>61</sup>

Da modernisme ikke kan defineres som én retning, kan det være vanskelig å gjøre en tydelig avgrensning av hvilke argumenter som eventuelt fremmer Astrup som modernist, om da ikke selve ordet modernisme blir brukt. En ledetråd er imidlertid å se på hvorvidt og hvordan Astrup blir presentert i relasjon til andre kunstnere som omtales som modernister. Dessuten kan man søke etter karakteristikk som gjerne knyttes til modernistisk billedkunst rundt begynnelsen av 1900-tallet. Japonisme og inspirasjon fra annen ikke-vestlig kunst, som alternativ til de estetiske prinsippene fra klassisk vestlig kunst, assosieres gjerne med den tidlige modernismen.<sup>62</sup> Et annet aspekt ved modernismen i billedkunsten er spesialiseringen og utforskningen av medienes egenhet og de ulike kunstenes autonomi, som beskrevet av Clement Greenberg.<sup>63</sup> Her spiller abstraksjon og utforskningen av maleriets egne kvaliteter en stor rolle. Samtidig er også begrepet modernisme brukt om kunst som utforsket nye og utradisjonelle medier i perioden på det tidlige 1900-tallet.<sup>64</sup>

Den avantgardistiske modernismens gjennombrudd knyttes gjerne til første verdenskrig og mellomkrigstiden i Europa, da kunstnere søkte etter nye uttrykk for å formidle den politiske og sosiale usikkerhet som preget denne perioden.<sup>65</sup> I Norge ble det abstrakte maleriet ganske sakte utviklet, da kunstmiljøet var dominert av en liten gruppe bestående av Matisse-elever som hadde et nokså konservativt syn på hva som var et godt formspråk.<sup>66</sup> Det nonfigurative maleriet fikk derfor ikke sitt gjennombrudd i Norge før i etterkrigstiden.<sup>67</sup>

## Teoretiske begreper

I utstillingsanalyse brukes noen begreper som ikke er umiddelbart entydige. Jeg vil derfor her kort presentere begrepene *kunstinstitusjon*, *formidler* og *kontekst*, for å klargjøre hvordan jeg vil benytte meg av disse i min analyse.

---

<sup>60</sup> Chu, *Nineteenth-Century European Art*, 296

<sup>61</sup> Gardner, Helen; Fred S. Kleiner, Christin J. Mamiya. *Gardner's Art through the Ages. A Global Approach* (Belmont: Thomson, 2013), 801

<sup>62</sup> Chu, *Nineteenth-Century European Art*, 297; Gardner, Kleiner, Mamiya, *Gardner's Art through the Ages*, 808

<sup>63</sup> Harrison, Charles. «Modernism». Nelson, Shiff (red.). *Critical terms for Art History*, 192

<sup>64</sup> Gardner, Kleiner, Mamiya, *Gardner's Art through the Ages*, 836

<sup>65</sup> Ibid. 835

<sup>66</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 281

<sup>67</sup> Ibid. 320

## Kunstinstitusjonen

Dag Solhjells metode, som jeg vil redegjøre for i kapittel 2.4, legger til grunn at utstillingen skal leses i sammenheng med ulike kunstinstitusjonelle faktorer. Solhjell definerer kunstinstitusjonen som «det *intellektuelle* rom kontekstene fungerer i».<sup>68</sup> I essayet «Kunstforståelse og kunstinstitusjon. Et historisk perspektiv», presenterer Dag Sveen en definisjon som utfyller Solhjells definisjon. Sveen definerer kunstinstitusjonen slik:

(...) den moderne *kunstinstitusjonen*, institusjonen i betydningen, det som *instituerer*, dvs. det som styrer vår omgang med, og opplevelser av, kunst. Det vil si både de teorier og forestillinger om kunst og de konkrete institusjoner og situasjoner der disse forestillingen blir produsert og reprodusert, der de settes ut i livet; kunstakademier og andre utdannelseinstitusjoner, muséer, gallerier og kunsthistoriske institutter, og ikke minst; utstillinger med kunstkritikere og et kunstpublikum – dvs. en kunstkritisk offentlighet.<sup>69</sup>

Når jeg i denne oppgaven bruker begrepet kunstinstitusjonen, mener jeg altså ikke bare det intellektuelle rommet vi leser kunsten innenfor, men også det rommet som muliggjør at kunsten produseres og gjøres tilgjengelig for et publikum. I tillegg innebærer kunstinstitusjonen teorier og forestillinger om klassifisering av kunst, og kunstens intellektuelle verdigrunnlag.

## Formidleren

Solhjell leser utstillingen i sammenheng med formidleren. Imidlertid er det ikke helt tydelig hvem som defineres som formidler i en utstillingsanalyse. Ifølge Solhjell kan en formidler være både kunstneren, sentrale formidlere med redaktøransvar for en utstilling (som en kurator), og andre formidlere (som sponsorer). Med andre ord er formidleren alle som produserer paratekster til utstillingen.<sup>70</sup>

Hvem kan så regnes som formidlere i denne oppgaven? I henhold til Solhjells definisjon kan både Astrup selv, kurator Mary Anne Stevens og andre med redaktøransvar for utstillingen, regnes som formidlere. Jeg oppfatter dessuten utstillingens sponsor Sparebankstiftelsen DNB

---

<sup>68</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 217

<sup>69</sup> Sveen, Dag. «Kunstforståelse og kunstinstitusjon. Et historisk perspektiv». Red. Sveen, Dag. *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse* (Oslo: Pax Forlag, 1995), 9

<sup>70</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 84

som en viktig formidler. Sparebankstiftelsen DNB eier de fleste bildene som stilles ut, de har sponset utstillingen økonomisk, og de har finansiert engelske oversettelser av allerede eksisterende norsk litteratur om Astrup. De har med andre ord en stor tilstedeværelse både i og utenfor selve utstillingen om Astrup, i tillegg til en økonomisk interesse i budskapet som formidles. Solhjells metode er mer fokusert på rent kunstideologiske implikasjoner i formidlingen, mens i denne oppgaven spiller også økonomiske interesser en sentral rolle. Sparebankstiftelsens tilstedeværelse gjennom hele prosessen kan ikke minimeres, og jeg vil derfor anse dem som en formidler på lik linje med museet og kuratoren.

## **Kontekst**

Begrepet «kontekst, og hvordan det brukes i kunstanalyse og –formidling, diskuteres av Mieke Bal og Norman Bryson i artikkelen «Semiotics and art history: A discussion of Context and Senders». Ifølge Bal og Bryson må en «kontekst», som supplerende informasjon til et kunstverk, nødvendigvis avgrenses, da det ikke finnes noen naturlige grenser for hva en kontekst egentlig er. Derfor er konteksten som velges ut, en respons til den allerede eksisterende teksten (som i vårt tilfelle er kunstverkene i utstillingen), og ikke en fasit som eksisterer uavhengig av teksten.<sup>71</sup> Solhjell bruker også kontekstbegrepet som en tekstlig størrelse: han definerer «kontekst» som «de sammenhenger formidlingen søker å sette kunstverkene og sin egen formidling i gjennom paratekstene».<sup>72</sup> Når begrepet kontekst brukes i denne oppgaven betegner det formidlingens innhold, og leses som en tekst, ikke som de samlede kunsthistoriske, politiske, psykologiske, geografiske eller filosofiske forståelsesgrunnlag for Astrups kunst.

Utstillingen som analyseres i denne oppgaven er interessant nettopp fordi kunstneren vises fram til et publikum som ikke kan forutsettes å inneha samme kontekst for fortolkning av Astrups kunst som kunstnerens «tradisjonelle» publikum. Sannsynligvis har utstillingens publikum et annerledes forståelsesgrunnlag for tidsperioden, et forståelsesgrunnlag som ikke innebærer kjennskap til norsk kultur, tradisjon, og kunsthistorisk utvikling. Et eksempel på slike forskjeller har jeg allerede redegjort for i min beskrivelse av romantikken som retning, der retningen hadde ulik ideologisk påvirkning, og utartet seg ulikt, i Norge og Storbritannia. Slike kontekstuelle forskjeller kan for eksempel avdekkes gjennom å undersøke hvorvidt fortolkninger av Astrups verk som er hyppig forekommende i formidling og resepsjon av norske utstillinger om Astrup, er fraværende i formidlingen og resepsjonen av *Painting*

---

<sup>71</sup> Bal, Mieke; Norman Bryson. «Semiotics and art history». *The Art Bulletin* 73, no. 2 (1991): 177

<sup>72</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 241



Norway. Om en kontekst ikke tematiseres eksplisitt i formidlingen, vil dette være en *uformidlet* kontekst, noe som i så fall utfordrer Solhjells begrep om konteksten som utelukkende en del av formidlingen. For å besvare min problemstilling trenger jeg derfor å snakke om ulike kontekster: konteksten som formidles i utstillingen, kontekst som skapes av andre utstillinger, og kontekst som formidles gjennom andre kunsthistoriske tekster om Astrup.

## Metode

I min analyse av utstillingen vil jeg benytte meg av Dag Solhjells metode for utstillingsanalyse, som han beskriver i boka *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*.<sup>73</sup> Solhjell har utviklet denne metoden som et alternativ til verksanalyse, med formål om å problematisere institusjonens rolle og sette fokus på metoder som blir brukt som argumenter i kunsten som ellers oppfattes som rene konvensjoner. Når man besøker en utstilling, vil man ifølge Solhjell alltid se formidleren i tillegg til kunstverkene, og at det derfor er nødvendig med en analyse av formidlerens retorikk og rolle så vel som kunstverkene.<sup>74</sup> Dette formålet gjør metoden særlig godt egnet for en oppgave som har som intensjon å problematisere forholdet mellom kunst, formidling og kontekst.

## Beskrivelse av utstillingsanalyse

Dag Solhjell deler sin utstillingsanalytiske metode inn i tre faser: beskrivelse, analyse, og syntese.

I *beskrivelsesfasen* tar man for seg hva slags type utstilling som vises, utvalget av kunstverk, samt det Solhjell betegner som utstillingens paratekster. Paratekstene er formene formidlingen tar, og består i alt fra kommentarene ved siden av kunstverkene til scenografien verkene er hengt opp i, byggets arkitektur og markedsføringen rundt utstillingen. I min oppgave har jeg valgt å avgrense hva slags paratekster jeg konsentrerer meg om. Jeg fokuserer på formidling som er tilgjengelig for et større publikum, og er opptatt av hva som er relevant for å besvare min problemstilling. Dette regner jeg for å være utstillingen slik den ble vist i museet, med sine både visuelle og skriftlige paratekster. Katalogen er også viktig, da denne fungerer som supplerende materiale for utstillingen samt dokumentasjon for ettertiden.

Da jeg tar for meg utstillingen som prosjekt, er det også interessant å se på pressemeldinger og markedsføring av utstillingen, da de er eksempler på hvilke kvaliteter ved kunstneren

---

<sup>73</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 231-248

<sup>74</sup> *Ibid.* 231

utstillingens formidlere fremhever for å trekke publikum. For å avgrense vil jeg primært fokusere på hvordan kunstnerskapet betegnes i markedsføringens tekst, da dette er mest essensielt for å belyse min problemstilling om den retoriske framstillingen av kunstnerskapet. Jeg vil ikke inkludere arrangementer som ble holdt underveis i utstillingen, som konserter og konferanser, noen stor betydning, da dette er formidling som nådde en veldig begrenset gruppe mennesker.

Metodens neste steg er *analysen*, der man skal fortolke det som blir beskrevet i den innledende fasen. Her fortolkes utstillingens regi, paratekster og utvalg av verk.<sup>75</sup> Med utgangspunkt i min problemstilling vil jeg vinkle min analyse mot alt innhold som omhandler kunstretning eller -miljø. I en fortolkning av utstillingens scenografi/regi er det relevant å ta for seg hvilke kvaliteter ved kunstverkene som fremheves generelt av regien (for eksempel om verkene er organisert etter fargebruk, motiv, teknikk, eller kronologi). Noen former for utstillingsregi har også sterke forbindelser til kunstideologiske retninger, som for eksempel modernismen og white cube-galleriet, og slike forbindelser vil også være viktige å ta i betraktning.

Det Solhjell kaller «konteksten» skal også fortolkes i den analytiske fasen. Som forklart definerer Solhjell konteksten som «de sammenhenger formidlingen søker å sette kunstverkene og sin egen formidling i gjennom paratekstene».<sup>76</sup> Fordi kontekstoversettelse på tvers av kulturer og tid er et vesentlig poeng i denne oppgaven, vil jeg i analysen av utstillingens kontekst inkludere både det som er uttalt i selve veggtekstene, samt eventuell kjennskap publikum på et generelt grunnlag vil ha til formidlingens innhold fra før. Mitt undersøkelsesmateriale kjennetegnes av å være rettet mot et publikum som forventes å ikke ha kunnskap om kunstneren fra før, og derfor er det særlig interessant å se på hvilke andre kunstnere og kunstretninger formidlingen henviser til, samt å se på i hvilken grad disse behandles som direkte innflytelse på kunstnerskapet.

Her er det også relevant å studere anmeldelsene av utstillingen, og hvilke av disse forbindelsene anmelderne har valgt å fokusere på, eller eventuelt om de sier seg uenige eller kommer med nye perspektiver. Dette kan også fortelle oss noe om hvorvidt formidlerne lykkes med en eventuell plassering av kunstneren i en spesifikk kunsthistorisk sammenheng.

---

<sup>75</sup> Ibid. 239

<sup>76</sup> Ibid. 241

Siste fase av Solhjells utstillingsanalyse er *syntesen*. Her skal man lese den fortolkede utstillingen i sammenheng med museet eller galleriet den vises i. Solhjell kommer med mange eksempler på momenter som kan undersøkes her. Jeg har valgt ut de momentene jeg mener er mest egnet til å belyse min problemstilling. For eksempel vil jeg ikke studere utstillingens geografiske nedslagsfelt i detalj, eller hvilke samtidskunstnere som blir prioritert å invitere dit, da disse ikke oppleves å ha særlig relevans for det jeg ønsker å belyse.

I denne fasen ser man på om det er en underforstått kontekst i utstillingen. Er det for eksempel noen konvensjoner i kunstverdenen som spiller inn for hvordan utstillingen blir forstått? Solhjell er noe vag når det gjelder hva rammeverket for disse konvensjonene er, og jeg går derfor ut fra at han sikter til en bred forståelse som omfatter mange elementer for kunstinstitusjonen.

Andre relevante faktorer å undersøke i denne fasen er hva slags makt institusjonen, museet og eventuelt kuratoren bringer med seg i utstillingen, og eventuelt hvordan museets profil påvirker det formidlede. Her kan man se på museets historie, kunstsamling, arkitektur og utstillingsprofil, og eventuelt om kuratoren står bak andre vellykkede utstillinger. Utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* har for eksempel blitt vist ved tre svært ulike kunstmuseer, med ulike profiler. Dette vil jeg ta for meg i kapittel 5. Analysens siste punkt består i å undersøke hva slags samlet fortelling som fremstår av samspillet med institusjonen og utstillingen.

## **Utfordringer med utstillingsanalyse som metode**

Jeg har valgt å benytte meg av Dag Solhjells metode for utstillingsanalyse da den passer til mitt behov for en metode som kan omfavne både formidlingen, kunsten og den kontekst som aktualiseres. Men, metoden lar seg ikke uproblematisk anvende, og jeg vil i dette delkapitlet ta for meg hva slags utfordringer den innebærer og hvordan jeg ønsker å løse dem.

Ikke alle momenter ved Solhjells metode er relevante for min problemstilling. På den annen side er det også momenter som jeg savner. Metoden følger en hermeneutisk tradisjon der man ser analyseobjektene i relasjon til en større kontekst, som blant annet innebærer å anerkjenne etablerte konvensjoner. Den grove inndelingen i de tre fasene beskrivelse, analyse og syntese kan minne om Panofskys ikonologiske metode, med tredelingen mellom det pre-ikonografiske, det ikonografiske og det ikonologiske nivået.<sup>77</sup> Imidlertid brukes gjerne Panofskys metode til analyse av et mer avgrenset materiale, særlig enkeltverk, mens en

---

<sup>77</sup> Hatt, Klouk. *Art history. A critical introduction to its methods*. 109

utstilling består av mange ulike elementer. De mange og ulike elementene som skal analyseres kan derfor fort resultere i en sprikende analyse. I denne oppgaven vil jeg forsøke å bøyte på dette ved å fokusere på de elementene som er mest relevante for å belyse min problemstilling, og andre mindre relevante elementer vil derfor utelates.

En utstilling er et stort analyseobjekt, og Astrup-utstillingen var en stor utstilling. I en så omfattende oppgave er det vanskelig å følge Solhjells tre faser slavisk, da leseflyten kan bli skadelidende dersom jeg beskriver hele utstillingen før jeg begynner å analysere den. Min løsning på dette problemet er å dele opp min analyse etter spesifikke temaer i utstillingen (f.eks bildeserier), for så å gjøre henholdsvis en beskrivelse og analyse av hvert av disse temaene. Jeg har også valgt å drøfte referansene til andre kunstnere samlet, da dette åpner for en mer oversiktlig analyse av hvordan Astrups kunstnerskap plasseres inn i det større kunsthistoriske rammeverket. Deretter vil jeg diskutere hele utstillingen som en samlet enhet i «syntesen» i kapittel 5.

Solhjell er opptatt av å se på hva slags konvensjoner i kunstinstitusjonen som kan underbygge argumentene. Dette er imidlertid et veldig bredt analyseområde, og det er vanskelig å bestemme hva slags konvensjoner publikum vil ha med seg inn i utstillingen uten at dette får preg av spekulasjoner. Gjennom å studere anmeldelser, kan jeg imidlertid se etter mønstre i disse og dermed danne meg et overblikk over mulige konvensjoner og forventninger anmelderne bringer med seg inn i utstillingen. En annen konvensjon som en mulig å undersøke er hvorvidt det er temaer og argumenter som generelt dukker opp rundt Astrups utstillinger. På akkurat dette punktet kan jeg benytte meg av Tove Kårstad Haugsbøs doktoravhandling, der hun går gjennom tidligere utstillinger om Nikolai Astrup, og gir et kort sammendrag av både utstillingens fokus og resepsjon.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*. 117-231



### 3. Nikolai Astrup: *Painting Norway*, rom for rom

Ifølge Solhjell kan museets arkitektur og utstillingens arkitektoniske og scenografiske utforming tillegge symbolsk betydning til kunsten som blir vist. Ulike former for utstillingsformater kan tillegge verkene betydning; for eksempel blir klassisk skulptur gjerne vist på sokler, mens modernistisk skulptur gjerne vises stående rett på gulvet.<sup>79</sup> Hva slags visuelle, scenografiske formidlingsvirkemidler ble brukt i utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*, og hva slags symbolsk betydning bidro disse virkemidlene til å sette Astrups kunst i?

I dette kapitlet vil jeg ta for meg utstillingens visuelle utforming og regi. Jeg vil kort gjøre rede for utstillingens oppheng og utformingen av rommene, og diskutere hva slags utstillingsformat disse skriver seg inn i. Da jeg ikke skal gjøre en grundig analyse av den norske og tyske versjonen av utstillingen, vil jeg begrense min diskusjon av disse til kapittel 5, der jeg skal diskutere *Painting Norway* i sammenheng med dem. Scenografiske og/eller arkitektoniske grep av relevans som er tatt i bruk i disse utstillingene, vil bli drøftet der.

#### Utstillingsrom og oppheng

Publikum møtte inngangen til utstillingen fra samlingsutstillingen ved Dulwich Picture Gallery. Utstillingen innledet med det eneste verket som ikke var malt av Astrup selv, nemlig et portrett av en tjue år gammel Nikolai Astrup, malt av Henrik Lund i år 1900. (Kat. 1) Over maleriet sto tittelen *Nikolai Astrup: Painting Norway*.

Utstillingen besto av seks ulike rom, som beveget seg både kronologisk og tematisk gjennom Astrups motivverden. I de to første rommene ble det i hovedsak vist malerier med motiver fra Ålhus og prestegården som Astrup vokste opp på. (Fig.1) I de to neste rommene ble det vist en blanding av tresnitt og malerier, der hovedfokus var på tresnitt og hvordan Astrup varierte motivene. (Fig. 2 og 3) I femte rom ble det vist både tresnitt og malerier med motiver fra Astruptunet på Sandalstrand, dit Nikolai Astrup flyttet sammen med sin kone Engel i 1913. Utstillingens siste rom viste verk fra hele Astrups kunstnerskap. Her ble det vist mange av Astrups berømte sankthansbålmotiver, samt det som i veggtekstene og katalogen ble betegnet som mytologiske eller transformative landskap. (Fig. 4)

---

<sup>79</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 104

Kronologien i utstillingen kan derfor oppsummeres med disse fem hovedkategoriene: Tidlige arbeider (før 1913) – tidlige tresnitt – senere tresnitt – senere arbeider (etter 1913) – temabasert avslutning med brudd på kronologien (Sankthansbål og «transformative landskap»).

## **Opphengets form: malerier**

I deler av utstillingen ble det vist mange kunstverk på samme vegg, og gjerne flere i høyden. Ifølge MaryAnne Stevens var dette en konsekvens av begrenset plass i utstillingslokalene, og at hun i sin kuratering vanligvis ville foretrukket å gi verkene mer rom til å «puste» (og at de også fikk denne muligheten med mer plass på Henie Onstad Kunstsenter og Kunsthalle Emden). Samtidig påpekte hun at tettpakkingen av verkene på Dulwich førte til en mer umiddelbar opplevelse av Astrups prosjekt, ved at man kunne se hvordan han malte mange variasjoner av de samme motivene, og få en opplevelse av alle variantene stilt sammen.<sup>80</sup>

Utstillingens siste seksjon (fig. 4), som omhandler sankthansbålmotivene og transformative landskap, vitner om en strategisk regi. Veggene var malt i mørk blå, en farge som kan gi assosiasjoner til nattehimmelen, og som er den komplementære kontrastfargen til oransje. Slik blir de oransje sankthansbålene i maleriene fremhevet. Jeg vil beskrive denne regien som estetiserende og dramatiserende, i tråd med Dag Solhjells definisjon: «en regi der kunstverkene blir montert for å danne harmoniske mønstre på veggen, samt skape et inntrykk der sammenhengen de monteres i understreker innhold».<sup>81</sup> Den dramatiserende regien er et grep som gjentas fra utstillingens første rom, der sammenhengen verkene ble vist i understreket den topografiske og geografiske tilhørigheten, men i det siste rommet brukes i tillegg atmosfæriske grep for å lage et svært stemningsfullt rom. I dette tilfellet ser det ut til at hensikten er å gi publikum en estetisk heller enn en opplærende opplevelse, som reflekterer det kaotiske og ville i motivene som blir vist. Jeg leser dette som en regi som Solhjell beskriver som estetiserende.

Et oppheng med flere verk i høyden er som regel mer assosiert med visning av eldre kunst enn moderne kunst. I Christopher Whiteheads bok *Interpreting Art in Museums & Galleries* knyttes dette opphengsformatet til utstillinger på tidlige offentlige kunstmuseer. Verkene ble organisert i ensembler der verkene skulle komplementere hverandre, gjerne med grep som symmetri og systematisk organisering etter form og størrelse. De tidlige offentlige

---

<sup>80</sup> MaryAnne Stevens (kurator ved utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*) i samtale med forfatteren, 11.10.2017

<sup>81</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 240

kunstmuseene (blant dem Dulwich Picture Gallery) fulgte denne visningsmodellen, men tilførte gjerne en organisering av kunstverkene etter for eksempel geografi eller kronologi.<sup>82</sup> Den senere *white cube*-modellen, som ifølge Andrew McClellan for alvor ble instituert ved åpningen av The Museum of Modern Art i New York i 1939, bytter ut et grandios interiør med en arkitektur som gir inntrykk av å være mer nøytral og egalitær.<sup>83</sup> *White cube*-galleriet opererer etter et ideologisk grunnlag om kunstverket som et autonomt og isolert objekt som må oppleves på sine egne premisser. Kunstverkene vises isolert fra hverandre, og ikke som deler av større ensembler. Rommet i seg selv skal ikke være gjenstand for utsmykning, men eksistere som et nøytralt visningsrom uten forstyrrende aspekter. Både det tradisjonelle galleriet og *white cube*-modellen som visningsformer bringer imidlertid med seg assosiasjoner, og man kan argumentere for at *white cube*-estetikken i seg selv tilfører informasjon om kunstverket da denne modellen assosieres med en spesifikk type kunstideologi.<sup>84</sup>

Dulwich Picture Gallery regnes som det første formålsbygde offentlige kunstmuseet i verden, og rommene er fra gammelt av optimalisert for en eldre utstillingsform. Selv om museet er modernisert, med bedre belysning og vegger som kan males i nye farger tilpasset den enkelte utstilling, er det fortsatt en romstruktur som favoriserer noen formater for billedoppheng fremfor andre. Selv om kurator må ha vært klar over dette da valget falt på Dulwich Picture Gallery som formidlingsarena, var nok ikke det tettpakke opphenget og de medførende assosiasjonene en tilsiktet effekt fra formidlers side, noe som også ble påpekt av Stevens selv i mitt intervju med henne. Som jeg skal diskutere i kapittel 5, er dette grepet noe som til en viss grad velges bort i kurateringen i utstillingene på HOK og Kunsthalle Emden. Det tettpakke opphenget på Dulwich kunne vært unngått ved å snevre inn utvalget av kunstverk som ble utstilt ytterligere. At man ikke valgte å gjøre dette viser at det ble gjort en vurdering om at det var viktigere å vise et bredt utvalg kunstverk enn å frigjøre veggplass og la bildene, som MaryAnne Stevens formulerte det, «puste». Slik verkene ble vist, ligger de altså tettere opp mot et tradisjonelt galleriformat, og dette gir grunn til å slå fast at utstillingsopphendet i seg selv ikke bidrar til å formidle en oppfatning av Astrups kunst som modernistisk. Jeg vil til slutt nevne at utstillingens samlingsutstilling, som publikum vil ha passert på vei inn i Astrup-

---

<sup>82</sup> Whitehead, Christopher. *Interpreting art in museums & galleries* (New York: Routledge, 2012). 30-35

<sup>83</sup> McClellan, Andrew. *The Art Museum: From Boullée to Bilbao* (London: University of California Press Ltd., 2008). 77-78

<sup>84</sup> Whitehead, *Interpreting art in museums & galleries*, 30-35



utstillingen, også er historisk i sitt format, da den i tillegg til å vise flere malerier i høyden, hadde røde vegger i tråd med et tradisjonelt gallerioppheng.

### **Opphengets form: tresnitt**

I utstillingsdelen som viser tresnitt (fig. 2 og 3) blir publikum introdusert for grafikkteknikken gjennom Astrups tidlige verk, og blir deretter oppfordret til å se sammenhenger mellom ulike motiver som er opphengt i «klynger». Klyngene består av ulike eksperimenter med samme trykkplate, ulike arbeider med liknende motiver, eller sammenstillinger av trykk og malerier med samme motiv. Denne seksjonen avsluttes med verk i såkalt blandingsteknikk, altså verk der Astrup benyttet seg både av maleri og tresnitt på samme lerret. Denne utstillingsdelen har grå veggfarger og har satt av mer åpen plass mellom kunstverkene. Valg av veggfarge og opphengets form kan tolkes som uttrykk for en bevisst opplærende strategi der det appelleres til betrakterens intellekt heller enn følelser. De fleste tresnittene er mindre enn maleriene, noe som kan kreve at man studerer dem på nært hold. I tillegg er flere av dem deler av serier som er naturlige å vise sammen, for å vise variasjonene i farger og motiv som kunstneren eksperimenterte med.

### **Utstillingsregi**

Regien i utstillingens første rom (fig. 1) er verdt en særlig kommentar. En pressemelding fra Dulwich Picture Gallery beskriver bildeoppheget her som «landscapes providing an almost 360 degree view of the area surrounding his father's parsonage in Ålhus».<sup>85</sup> Maleriene var gruppert slik at de ulike veggene reflekterte hvor de malte motivene befant seg geografisk i forhold til hverandre. For eksempel kunne betrakteren se på maleriet *Prestegården i regn* (kat.25), som viser eksteriøret av prestegården. En trapp med hvitt gelender leder ut i hagen fra en dør. Hvis betrakteren så snudde seg, ville de se maleriet *I havestuedøren* (kat.18) som viser denne døren og hagen utenfor sett fra husets innside. I Solhjells *Formidler og formidlet* beskrives en utstilling der sammenhengen kunstverkene henges opp i blir essensiell, som en dramatiserende regi.<sup>86</sup> En besøkende måtte være oppmerksom for å få akkurat dette grepet med seg, men det vitner likevel om en kuratering som vektlegger den sterke stedsforankringen i Astrups kunst.

---

<sup>85</sup> Dulwich Picture Gallery, «Dulwich presents first UK show dedicated to landscape painter and printmaker, Nikolai Astrup (1880-1928)», *Dulwich Picture Gallery*, <http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/press-media/press-releases/dulwich-presents-first-uk-show-dedicated-to-landscape-painter-and-printmaker-nikolai-astrop-1880-1928/>, nedlastet 25.07.17

<sup>86</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 240

Bortsett fra dette første rommet har jeg ikke funnet noen utradisjonelle grep for oppheng eller regi i resten av utstillingsrommene. Verkene er i hovedsak organisert etter en overhengende kronologi, bortsett fra det siste rommet, og opphenget innad i utstillingsrommene følger i stor grad motivene i verkene. Dette kan være en naturlig følge av at Astrup gjerne begrenset sine motivvalg til landskapet nær hans bosted (Ålhus frem til 1911, og Astruptunet etter 1913).

I utstillingsdelen som viser tresnitt bærer opphenget preg av en opplærende funksjon. Publikum blir introdusert til grafikkteknikken gjennom Astrups tidlige verk, og blir deretter oppfordret til å se sammenhenger mellom ulike motiver som er opphengt i «klynger». Klyngene består av ulike eksperimenter med samme trykkplate, ulike arbeider med liknende motiver, eller sammenstillinger av trykk og malerier med samme motiv. Denne seksjonen avsluttes med verk i såkalt blandingsteknikk, altså verk der Astrup benyttet seg både av maleri og tresnitt på samme lerret. Veggfargen er grå, en farge som oppleves som nøytral i kontrast til utstillingens mer estetiserende første og siste rom.

## Rammer

I utstillingen *Painting Norway* ble tresnittene, med noen unntak, vist med enkle sort- eller hvitmalte trerammer, i motsetning til mange av maleriene, som i hovedsak ble vist i store forgylte rammer. Når tresnitt i noen rom ble vist sammen med maleri, kom kontrasten mellom rammene til uttrykk. For eksempel ble de ulike versjonene av tresnittet *Vårnatt og Seljekall* vist sammen med maleriet *Marsmorgen* (Fig. 3). *Marsmorgen* har en mye større og mer forseggjort ramme enn tresnittene, og maleriet hang for seg selv mens tresnittene var opphengt i klynger. I kapittel 4 vil jeg diskutere hvordan utstillingens formidling vektlegger at Astrup eksperimenterte med flere medier og teknikker, og sammenstillingen av verkene kan følgelig leses som uttrykk for en slik strategi. Imidlertid kan kontrasten mellom rammene ha hatt en muligens utilsiktet effekt ved at maleriets forgylte ramme får det til å fremstå som et høydepunkt eller en viktigere versjon av trykkene med samme motiv.

I hvilken grad kan man si at verkenes rammer påvirker formidlingen og resepsjonen av kunst? I den seneste tiden har valg av rammer fått oppmerksomhet i norske kulturmedia. Munchmuseets prosjekt om å ramme inn flere verk fra samlingen på nytt har fått oppmerksomhet, og Nasjonalmuseet har vurdert å gjøre det samme med sine verk av Munch i forbindelse med åpningen av det nye museet. I et intervju i Klassekampen sier kunsthistoriker og seniorkurator Øystein Ustvedt:

Innkjøpene av Munch til Nasjonalgalleriets samlinger var kontroversielle i sin tid. Ved å velge gullrammer ville Thiis løfte Munch opp på samme nivå som de store mesterne fra gullalderen. (...) Gullrammene gjør kanskje Munch mer gammeldags enn han egentlig var. Han var atskillig mer moderne, men er blitt hengende igjen i 1800-tallet på grunn av rammene.<sup>87</sup>

Dag Solhjell påpeker også at forgylte og forseggjorte rammer forbindes med klassisk akademikunst.<sup>88</sup> Om det er slik at de forgylte rammene rundt maleriene bringer med seg assosiasjoner til 1800-talls kunst, mens de enkle trerammene ses på som mer «moderne», skaper dette et skille mellom maleriene og tresnittene i utstillingen.

På den annen side er det viktig å påpeke at kurator har lite kontroll over rammene. Sparebankstiftelsens tresnitt har i utstillingen blitt utstyrt med like, enkle rammer, og fått passepartouter i gråtoner som passer til utstillingens vegger, noe som tyder på at formidlerne har hatt noe kontroll over rammene til akkurat disse. Jeg vil derfor ikke anse forskjellen som oppstår mellom de ulike verkene på grunn av ulike typer rammer som noen intendert effekt fra formidlernes side, men finner det likevel verdt å påpeke at der formidleren selv har hatt mulighet til å velge ramme så har de valgt enkle rammer i den mer moderne tradisjonen.

## ***Forest Folk***

Som et supplement til utstillingen viste Dulwich Picture Gallery installasjonen *Forest Folk*. Den digitale videoinstallasjonen var utviklet av Nexus Digital Arts på bestilling fra Dulwich Picture Gallery. På utstillingens nettside beskrives denne som en respons til Nikolai Astrups arbeider.<sup>89</sup> Installasjonen besto av to skjermer som viste bilder av noe som kunne minne om en skogbunn, men der trerøttene og mosen ved nærmere ettersyn besto av menneskekropper. Ved hjelp av sensorer kunne publikum trigge bevegelser i «skogbunnen». Denne installasjonen var inspirert av det MaryAnne Stevens har betegnet som transformative motiver i Astrups kunstnerskap, der trær, høystakker, fjell osv. får en likhet med mennesker. Jeg vil ikke tillegge *Forest Folk* noen særlig betydning som argument for Astrups tilhørighet som kunstner, men finner det verdt å nevne at museet inkluderte denne installasjonen. *Forest Folk*

---

<sup>87</sup> Brække, Jonas. «Munch kan få nye rammer». *Klassekampen*, 23.02.2017.

<sup>88</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 95

<sup>89</sup> Dulwich Picture Gallery. «Forest Folk», *Dulwich Picture Gallery*, <http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/whats-on/special-events/2016/february/forest-folk/>, nedlastet 20.11.2017

kan også ha vært med på å lede oppmerksomhet mot transformative motiver i Astrups landskaper, som ikke var et gjennomgående tema i utstillingens veggtekster.

## Oppsummering

Jeg har i min gjennomgang av utstillingsrommene funnet at utstillingsregien og opphenget i *Painting Norway* varieres mellom utstillingsdelene, og at regien er egnet til å understreke ulike argumenter om Astrups kunst. I rom 1 og 6 er det i størst grad tilrettelagt for en estetiserende opplevelse der maleriene virker sammen for å skape et atmosfærisk inntrykk, mens andre deler av utstillingen, spesielt delen som omhandler tresnitt, er pedagogisk utformet og oppfordrer i stedet publikum til å fokusere på utviklingen i arbeidene, heller enn å overveldes av det totale inntrykket. Senere i oppgaven vil jeg diskutere hvordan publikum i større grad inviteres til å se Astrup som en internasjonalt inspirert, radikal kunstner i disse rommene.

Selv om gallerirommene som viser malerier i stor grad kan leses som mer tradisjonelle, og fremstår som typiske for å vise eldre moderne kunst heller enn modernistisk kunst, er det også viktig å ta i betraktning at formidlerne ikke nødvendigvis hadde andre alternativer. Valget av Dulwich Picture Gallery som formidlingsarena, med sine formålsbygde gallerirom fra 1800-tallet, har stor påvirkning på hvordan utstillingen fremstår. Som jeg vil argumentere for i kapittel 5, er både museenes arkitektur, og utstillings- og samlingsprofiler, essensielle for hvordan kunstneren profileres i hver enkelt utstilling. Som et museum med en eldre kunstprofil og eldre formålsbygde utstillingsrom gir derfor Dulwich Picture Gallery Astrups malerier et mer historisk preg enn de to andre institusjonene.



## 4. Analyse av utstillingens argumenter

I *Formidler og formidlet* beskriver Solhjell hvordan kunstformidling gjerne benytter seg av et system for å beskrive og kategorisere verk. Dette betegner Solhjell som karakteriserende klassifisering.<sup>90</sup> Karakteriserende klassifisering blir for eksempel brukt til å definere epoker innenfor kunsten, teknikker, eller kvalitet på kunsten. Man klassifiserer kunstverk på denne måten ved å beskrive hvordan kunstens motiver, tekniske virkemidler, tiden den er skapt i, og så videre, ved å knytte likhetstrekk mellom eller differensiere fra andre kunstverk og kunstnere.<sup>91</sup>

I dette kapitlet vil jeg ta for meg utstillingens argumenter slik de fremstår gjennom utstillingens tekstbaserte paratekster. Jeg vil analysere de ulike tekstene med fokus på hvordan de benytter seg av karakteriserende klassifisering for å plassere Astrup i en eller flere kunsthistoriske perioder og retninger. Hvilke argumenter føres, og hvilke kvaliteter, virkemidler og motiver blir fremhevet?

### Utstillingens skriftlige paratekster

Som jeg har forklart, defineres paratekster som de kanalene som formidlingen foregår gjennom. En utstillings paratekster omfatter derfor både regi og oppheng, som jeg har tatt for meg i kapittel 3. I dette kapitlet vil jeg fokusere paratekster som gir informasjon gjennom tekst. Dette er utstillingens veggtekster, etiketter, katalog, og pressemelding. Jeg vil starte med å gi en kort beskrivelse av disse ulike formene for skriftlige paratekster som er representert i utstillingen *Painting Norway*, og hva slags vilkår jeg anser dem å operere under. Etter det vil jeg presentere min analyse av tekstenes argumenter og diskutere hvordan disse kan tolkes som uttrykk for karakteriserende klassifisering.

### Pressemelding og markedsføring

I forkant av utstillingen ble det sendt ut en pressemelding. Denne gir en kort innføring i utstillingens hovedtemaer og narrativ, og er derfor interessant å undersøke. Pressemeldingen som sendes ut i forkant av utstillingen kan tolkes som uttrykk for hvilke kvaliteter ved Astrups kunstnerskap formidlerne ønsket at media skulle vektlegge i sine omtaler av utstillingen. Det samme kan sies å gjelde utstillingens nettside. Jeg vil starte med analysen av disse tekstene, da jeg anser det som sannsynlig at mange av publikum, og spesielt anmelderne,

---

<sup>90</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 142

<sup>91</sup> *Ibid.* 140

vil ha hatt sitt første møte med utstillingens temaer gjennom pressemeldingen og utstillingens nettside.

## Veggtekster

Hvert av de seks utstillingsrommene er utstyrt med en veggtekst som inneholder en kort introduksjon til rommets tematikk. Da utstillingen viser verkene noenlunde kronologisk, gir veggtekstene også informasjon om viktige hendelser i Astrups liv. Veggtekstene beskriver Astrups emosjonelle tilknytning til sine motiver, og oppfordrer dermed betrakteren til å lese kunsten i lys av Astrups biografi. De inneholder også noen få referanser til andre kunstnere og retninger.<sup>92</sup>

## Etiketter

Mange av etikettene ved siden av verkene inneholdt, i tillegg til informasjon om tittel, årstall og verkets eier, korte informative tekster. Tekstene dreide seg om verk eller grupperinger av verk, de gikk mer i dybden enn veggtekstene, og de nærmet seg verkene på ulike måter. Noen inneholdt beskrivelser av hvordan et verk kunne leses, som etiketten til *I havestuedøren*:

This work invites the viewer onto the threshold between the interior and exterior of the old parsonage, as the artist records the passage down the white wooden steps into a densely green, sodden garden. The two figures enjoy the fresh air – but it is clearly still too wet to venture out.<sup>93</sup>

Andre veggtekster knyttet verkene til en større kunsthistorisk kontekst: «Its compositional structure reflects the Japanese prints that Astrup studied in Paris in 1902».<sup>94</sup>

## Katalog

I forbindelse med utstillingene ble det gitt ut en katalog på Scala forlag.<sup>95</sup> Katalogen ble utgitt på tre språk: en engelsk, en norsk og en tysk versjon, som er innholdsmessig identiske.

---

<sup>92</sup> Veggtekstene nevner kunstretninger i henholdsvis rom 1 og rom 3.

Rom 1: «Astrup was trained in the painterly naturalist tradition by two internationally acclaimed fellow-countrymen, Harriet Backer (1845-1932) and Christian Krohg (1852-1925), in Oslo and Paris». «Room 1: Jølster». Utdrag fra veggtekst. Dulwich Picture Gallery, *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 2016.

Rom 3: «Edvard Munch (1863-1944), a radically innovative printmaker himself, owned three of his woodcuts in black and white. (...) Astrup was fascinated by Japanese woodcuts which he saw at first hand in Paris in 1902 and in London in 1908». «Room 3: Early Woodcuts». Utdrag fra veggtekst.

<sup>93</sup> Utdrag fra etikett til *I havestuedøren*. *Nikolai Astrup: Painting Norway*. Dulwich Picture Gallery, 2016

<sup>94</sup> Utdrag fra etikett til *Grå vårveld*. *Nikolai Astrup: Painting Norway*. Dulwich Picture Gallery, 2016

<sup>95</sup> Carey, Frances, Dejardin, Ian A.C. og Stevens, MaryAnne (red.). *Nikolai Astrup: Painting Norway* (London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2016).

Katalogen inneholder essays om Astrups liv og virke, og en oversikt over alle verkene som ble utstilt med korte informasjonstekster om de presenterte temaene. Essayene er skrevet av aktører fra ulike land som alle er tilknyttet prosjektet. Ian A. C. Dejardin (direktør på Dulwich Picture Gallery), MaryAnne Stevens (utstillingens kurator), og Frances Carey (medkurator) er katalogens hovedforfattere, og har bidratt med essays om henholdsvis Astrups liv og forhold til Jølster, hans internasjonale inspirasjonskilder, og relasjonen mellom barndomsminner og landskap. Tove Kårstad Haugsbø, som leverte sin doktorgrad om Nikolai Astrup i 2015, har bidratt med et essay om Astruptunet sammen med konsulent John Myerscough.

Kunsthistoriker og konservator ved Nasjonalmuseet, Kari Greve, har bidratt med et essay om Astrups tresnitt.

Katalogens funksjon er dels å være et supplement til utstillingen, og dels å fungere som dokumentasjon av utstillingen for ettertiden. De fleste besøkende i utstillingen vil ikke ha kjøpt katalogen, og følgelig er målgruppen for katalogen et snevrere og mer spesielt interessert publikum enn den allmenne museumsgjenger. Mens utstillingen kun var åpen i en bestemt periode, kan katalogen leses når som helst. Utstilling og katalog har derfor et noe forskjellig nedslagsfelt, og de vil behandles deretter.

Katalogen har dessuten ulike forutsetninger for formidling enn utstillingen, og dermed anledning til å gå mer i dybden enn veggtekstene i utstillingen. Det er for eksempel spesielt interessant å se hvordan katalogen viser bilder av verk av andre kunstnere som kontekst for Astrups kunstnerskap, mens selve utstillingen kun viste Astrups kunst.<sup>96</sup> Essayene kan leses som en utdyping og legitimering av den tekstlige formidlingen i utstillingen, mens utstillingens veggtekster kan leses som et konsentrat av utstillingens mest essensielle argumenter. Katalogens tekster kan altså tolkes som et legitimerende argumentasjonsgrunnlag for veggtekstenes påstander. Når jeg i det følgende skal analysere utstillingens tekstlige argumenter, vil jeg derfor behandle katalogens tekster atskilt fra utstillingens tekster, for med dette å synliggjøre likheter og forskjeller i argumentasjonen. Men først skal jeg konsentrere meg om de argumenter som føres i utstillingens nettside og pressemelding.

## **Nettside og pressemelding**

Dulwich Picture Gallerys pressemelding presenterer Astrup som «one of Norway's finest twentieth-century artists». Innledningsvis knyttes Astrups tresnitt til den mer berømte

---

<sup>96</sup> Med unntak av portrettet av Astrup ved utstillingens inngang, malt av Henrik Lund.



nordmannen Edvard Munchs tresnitt.<sup>97</sup> I pressemeldingen legges det også vekt på at påvirkningen fra kunstnerne Maurice Denis og Henri Rousseau førte til at Astrup beveget seg bort fra «the painterly naturalist tradition» mot et mer individuelt uttrykk. Samtidig vektlegges et ønske hos Astrup om å skape en essensielt norsk, nasjonal stil.<sup>98</sup>

I pressemeldingen omtales Astrup flere ganger som en radikal innovatør innen både maleri og grafikk. Astrups fargebruk, hans manglende bruk av atmosfærisk perspektiv, hans kompliserte trykkeprosess, og hans kunstnerhjem på Sandalstrand fremheves som innovative kvaliteter hos kunstneren. Astrups bruk av perspektiv blir spesielt vektlagt. Atmosfærisk perspektiv blir beskrevet som «stylistic trickery», og ved å ikke bruke dette, oppnådde Astrup ifølge pressemeldingen både en sterkere form for umiddelbarhet i kunstverkene sine, og en representasjon av bildets forgrunn og bakgrunn som likeverdige komponenter. Verk fra alle utstillingens hoveddeler trekkes fram som eksempler, og sankthansbålmotivene fremheves som et høydepunkt.<sup>99</sup>

## **Kunstnere Astrup knyttes til**

Under prosessen med å utarbeide konseptet for utstillingen, vurderte kurator MaryAnne Stevens og Sparebankstiftelsen DNB å vise Astrup sammen med andre norske kunstnere fra Astrups samtid. Både muligheten for å vise ham i en bred kontekst av mange andre norske kunstnere, og å vise en sammenstilling av Astrup og Munch, ble diskutert. Valget falt til slutt på å kun vise Astrups kunst. Argumentene for å vise kunsten for seg selv var både at Astrup var god nok til å vises alene, og at utstillingens internasjonale publikum ville ha for lite kjennskap til andre norske kunstnere til at disse kunne bli et trekkplaster. I tilfellet med Edvard Munch, var problemet at publikum hadde for mye interesse for ham, og det var en fare for at Munch ville overskygge kunstneren som Sparebankstiftelsen DNB og Stevens ønsket å rette fokus mot.<sup>100</sup>

Dersom Astrup-utstillingen hadde inkludert verk av andre kunstnere, kunne dette gitt et visuelt hjelpemiddel som vi kunne bruke for å knytte stilistiske trekk og motiver i Astrups verk til kunstretninger. Når kunstneren presenteres for seg selv, er man imidlertid avhengig av utstillingens paratekster for å kunne bestemme hvordan kunstens tilhørighet i et større

---

<sup>97</sup> Dulwich Picture Gallery, «Dulwich presents first UK show dedicated to landscape painter and printmaker, Nikolai Astrup (1880-1928)».

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> MaryAnne Stevens (kurator ved utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*) i samtale med forfatteren, 11.10.2017

kunsthistorisk rammeverk formidles. For å undersøke hvordan formidlerne plasserte Astrup i en kunsthistorisk kontekst, må vi derfor analysere hvilke samtidige kunstnere som trekkes frem i utstillingens paratekster og hvordan disse relateres til Astrups kunst.

## Tilknytning til norske kunstnere

I utstillingens veggtekster nevnes kun tre kunstnere ved navn, og samtlige er norske. I det første rommet, i utstillingens introduksjon, nevnes det at Astrup studerte hos Christian Krohg og Harriet Backer, mens det i utstillingens tredje rom nevnes at Edvard Munch eide to eksemplarer av Astrups sort-hvitt trykk.<sup>101</sup> Veggtekstene sier ingenting om samtidige norske kunstretninger. I utstillingens etiketter nevnes kun én norsk billedkunstner, nemlig Eilif Peterssen som beskrives som en «distinguished neo-romantic painter» som kjøpte inn et av Astrups verk.<sup>102</sup>

De som besøker utstillingen får altså vite lite om Astrups relasjon til den samtidige norske kunstverdenen. Til tross for at kunsthistorikere som Gunnar Danbolt betegner Astrup som en sen nyromantiker, blir ikke de besøkende introdusert for nyromantikken som kunstretning.<sup>103</sup> I en av utstillingens etiketter blir et av Astrups verk fremstilt som eksempel på hvordan «the new generation of younger Norwegian artists committed to the forging of a national visual language».<sup>104</sup> Imidlertid blir vi ikke fortalt hvem disse andre norske kunstnerne var, og dersom vi kun forholder oss til utstillingens veggtekster og etiketter ser det ut til at Astrup var nokså alene om sitt kunstneriske prosjekt. Astrups ønske om å skape et nytt nasjonalt billedspråk gjennom sitt landskapsmaleri ble, som forklart, sterkt vektet i utstillingens markedsføring.<sup>105</sup> At landskapsmaleriet, folketradisjoner og norsk bondekultur allerede hadde

---

<sup>101</sup> Rom 1: «Astrup was trained in the painterly naturalist tradition by two internationally acclaimed fellow-countrymen, Harriet Backer (1845-1932) and Christian Krohg (1852-1925), in Oslo and Paris». «Room 1: Jølster». Utdrag fra veggtekst.

Rom 3: «Edvard Munch (1863-1944), a radically innovative printmaker himself, owned three of his woodcuts in black and white. (...) Astrup was fascinated by Japanese woodcuts which he saw at first hand in Paris in 1902 and in London in 1908». «Room 3: Early Woodcuts». Utdrag fra veggtekst.

Den norske forfatteren Hans E. Kinck beskrives som en venn av kunstneren i veggteksten til rom 6. «Room 6: Magical Landscapes». Utdrag fra veggtekst.

<sup>102</sup> «This work was acquired by the Norwegian National Gallery in 1905 through the mediation of the distinguished neo-romantic painter Eilif Peterssen». Utdrag fra etikett til *Stabbur i Jølster (trist høstdag)*

<sup>103</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 222

<sup>104</sup> Utdrag fra etikett til *Stabbur i Jølster (trist høstdag)*

<sup>105</sup> For eksempel er dette et hovedpoeng i utstillingsbeskrivelsen på museets egne nettsider: «Astrup sought a national "visual language" that evoked the traditions and folklore of his homeland.»

Dulwich Picture Gallery. «Nikolai Astrup. Painting Norway», *Dulwich Picture Gallery*, <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/exhibitions-archive/exhibitions-archive-by-date/2016-nikolai-astrup-painting-norway/>, nedlastet 05.10.2018.

en sterk posisjon i det norske nasjonale uttrykket, fra nasjonalromantikken til den norske nyromantikken, forklares derimot ikke.

Ut fra dette er det rimelig å si at utstillingen enten har underkjent eller underspilt den innflytelse som foregående og samtidige norske billedkunstnere kan ha hatt på Astrup. Samtidig må vi ta høyde for at en kunstutstilling om kun én kunstner, er et format som vanskeliggjør formidling av en bredere kunsthistorisk kontekst. Ifølge Solhjell er det å posisjonere en kunstner i et nettverk av viktige aktører, en måte å vise at kunstneren har gyldighet.<sup>106</sup> I en utstilling som *Painting Norway*, som skal lansere en «ukjent» kunstner til et nytt publikum, blir det viktig å legitimere hvorfor akkurat denne kunstneren fortjener å trekkes fram i lyset. Dulwich Picture Gallerys kjernepublikum kan neppe forventes å ha kjennskap til Harald Sohlberg, Hans Gude, eller Theodor Kittelsen, og slike referanser vil derfor ikke egne seg særlig godt som et nettverk å posisjonere Astrup innenfor for å gi kunstneren gyldighet. Det vil dessuten være vanskelig å argumentere for en sammenheng mellom disse norske kunstnerne og Astrup uten å samtidig vise deres verk. Som besøkende av utstillingen *Painting Norway* lærer man ingenting om de norske romantiske billedkunstbevegelsene, og man kan dermed ikke danne seg en forståelse av hvorvidt Astrup tilhørte dem eller ikke.

### **Norske kunstnere i katalogen**

Mens utstillingen presenterer Astrup helt alene, har katalogen mulighet til å vise frem verk som ikke var i utstillingen, og dermed formidle et bredere bilde av Astrups samtidskontekst og inspirasjonskilder. Dette har også blitt gjort, og Astrups norske kollegaer har derfor fått en større plass der, både i form av beskrivelser og illustrasjoner.

Blant norske inspirasjonskilder for Astrup trekkes Harriet Backer fram. Astrup studerte hos Backer, og i essayet «Nikolai Astrup and the Jølster Project» påpeker Ian A.C. Dejardin et sterkt slektskap til Backer i blant annet behandlingen, og til dels fraværet av atmosfærisk perspektiv.<sup>107</sup> I essayet «Nikolai Astrup: National/International» drøfter MaryAnne Stevens Astrups forhold til nyromantikken. Verk av Kitty Kielland, Eilif Peterssen og Harald Sohlberg blir vist i illustrasjonene, men Stevens argumenterer for at selv om Astrups formspråk og motivkrets henter trekk fra nyromantikken, er han likevel mer radikal. Det som gjør Astrup radikal er ifølge Stevens at han har en «acute sense of place», og at han i mye større grad enn

---

<sup>106</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, 170

<sup>107</sup> Carey, Dejardin, Stevens (red.) *Painting Norway*, 20

nyromantikerne forsøker å reprodusere stemninger som er spesifikt regionalt forankret.<sup>108</sup> I likhet med Tove Haugsbø ser Stevens Astruptunet som en slags kombinasjon av en tidlig form for landart og et økologisk samlingsprosjekt for regionen, og hun mener at Astrup i større grad forholdt seg til internasjonale strømninger enn til de samtidige norske nyromantikerne.<sup>109</sup> Der Gunnar Danbolt klart definerer Astrup som en nyromantiker, fremmer ikke *Painting Norway* dette standpunktet. Nyromantikken blir presentert som en del av tidsånden og konteksten rundt Astrups verk, men Astrup selv plasseres utenfor bevegelsen.<sup>110</sup>

Edvard Munch nevnes også i katalogen, men hovedsakelig som en samtidig pionér i utvikling av tresnitt-teknikker.<sup>111</sup> At Munch eide flere av Astrups tresnitt, blir vektlagt, og Astrups kritikk av Munch siteres.<sup>112</sup> Katalogen kjennetegnes av en noe unnvikende holdning til Munchs kunstneriske suksess i Astrups samtid, noe som står i kontrast til det faktum at man på planleggingsstadiet vurderte å presentere de to kunstnerne sammen. De få gangene katalogen påpeker et slektskap mellom de to kunstnerne, er det i forsiktige ordelag, som når Frances Carey påpeker at maleriet *Skyggesiden av prestegården* (kat. 17) «has a similar emotional resonance to Munch's work».<sup>113</sup>

I tillegg til Harriet Backer, beskrives Eirik Werenskiold og Theodor Kittelsen som direkte forbilder for Astrup. Werenskiold beskrives som et forbilde for Astrups ønske om å utvikle en egen nasjonal stil.<sup>114</sup> Kittelsen gis en essensiell rolle i utviklingen av Astrups fantasi og transformative motiver, og beskrives nesten som en spirituell læremester for Astrup.<sup>115</sup> Matisse-elevene Per Krohg og Jean Heiberg trekkes også fram, men presenteres ikke som aktører som utøvde direkte innflytelse på Astrup. Krohg og Heiberg fremstilles som representanter for tidsånden i den norske samtidskunsten, og som eksempler på at Astrup ikke var den eneste norske kunstneren som lot seg inspirere av den europeiske kunstscenen.<sup>116</sup> Katalogen presenterer derfor Astrup innenfor et norsk kunstlandskap i større grad enn

---

<sup>108</sup> Stevens, MaryAnne. «National/International». Carey, Dejardin, Stevens (red.) *Painting Norway*, 29

<sup>109</sup> Ibid. 26-30

<sup>110</sup> Danbolt, «Astrup og det nasjonale». Wexelsen, Danbolt, Loge (red.) *Tilhørighet og identitet*, 68

<sup>111</sup> Munchs og Astrups «pionérkvaliteter» presenteres henholdsvis som Munchs puslespillteknikk og Astrups bruk av oljemaling og blandingsteknikk.

<sup>112</sup> Greve, «Nikolai Astrup's Woodcuts», 73.

Stevens, «Nikolai Astrup: National/International». Carey, Dejardin, Stevens (red.), *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 27

<sup>113</sup> Carey, Dejardin, Stevens (red.). *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 97

<sup>114</sup> Stevens, «Nikolai Astrup: National/International», Carey, Dejardin, Stevens (red.), *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 27-28

<sup>115</sup> Carey, Dejardin, Stevens (red.). *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 189

<sup>116</sup> Stevens, «Nikolai Astrup: National/International», Carey, Dejardin, Stevens (red.), *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 41

utstillingens veggtekster og etiketter, men katalogen tenderer likevel mot at kunstneren formidles som mer internasjonalt enn nasjonalt orientert.

## Tilknytning til internasjonale kunstnere

Utstillingens veggtekster nevner ingen ikke-norske kunstnere ved navn. Imidlertid omtales Astrups utenlandsreiser og hans interesse for japanske tresnitt, og det settes likhetstegn mellom Astrup og «several of his contemporary European artists» i hans arbeide med hagen på Astruptunet.<sup>117</sup>

Flere europeiske kunstnere nevnes ved navn i utstillingens etiketter, og Henri Rousseaus forekommer her som en særlig inspirasjon.<sup>118</sup> Astrups maleriske krise etter hans soloutstilling i 1911 og hans påfølgende reise til Berlin, tillegges også stor betydning. Reisen i 1911 beskrives som et vendepunkt i en rekke etiketter. I etiketten ved maleriet *Måneskinn på Hegreneset* trekkes det frem en rekke kunstnere og retninger Astrup må ha sett på denne reisen. De tidlige ekspresjonistene Lovis Corinth og Max Slevogt nevnes ved navn, og av maleriske retninger nevnes fransk fauvisme og kubisme.<sup>119</sup>

I etikettene påpekes inspirasjonen fra japanske tresnitt flere ganger, og som en mulig inspirasjonskilde vektet de mer enn noen annen kunstretning.<sup>120</sup> Denne sammenheng

---

<sup>117</sup> Rom 3: «Astrup was fascinated by Japanese woodcuts which he saw at first hand in Paris in 1902 and in London in 1908». «Room 3: Early Woodcuts». Utdrag fra veggtekst.

Rom 5: «Like several of his contemporary European artists, the garden provided him from c. 1920 with artistic motifs which became the subjects of his paintings (...).» «Room 5: Sandalstrand». Utdrag fra veggtekst.

<sup>118</sup> «The mourners. Churchyard and drying fence in the foreground, all somewhat naïve in their description, reflect Astrup's admiration of the art of Henri 'le Douanier' Rousseau, which he had first seen in Paris in 1902.» *Gravferd i Jølster*, utdrag fra etikett, rom 1.

«Astrup's several printed variants of this subject were based on 'a small spring picture' which he described as having 'a touch of Henri Rousseau'.» *Nattplogging*, utdrag fra etikett, rom 3.

<sup>119</sup> «Technically bolder and more strident in colour than his previous paintings, it also reflects the impact of his experiences of European contemporary art which he had studied in Berlin and elsewhere from 1911 onwards.» *Fødselsdag i prestegårdshagen*, utdrag fra etikett, rom 2.

«Astrup visited Berlin in the spring of 1911. There he experienced much of the most recent manifestations of modernism, including the proto-Expressionist work of Lovis Corinth and Max Slevogt, recent examples of French Fauvism and Cubism, and experimental Russian theatre. The self-consciously awkward composition, simplified forms, strident colours and emotionally charged atmosphere generated by the couple separated by the fence, seem to reflect these new sources of inspiration.» *Måneskinn på Hegreneset*, utdrag fra etikett, rom 2.

«The use of multiple viewpoints, illogical scales and more strident colours reflect a shift in Astrup's art after 1911.» *Vår i Jølster*, utdrag fra etikett, rom 5.

«The plant engulfs the little girl in a composition which disregards relative scales and adopts multiple perspectives to an exaggerated degree. This highlights Astrup's continued exploration after 1911 into how his art could move beyond realistic representation.» *Nattlys, rabarbra, gås og hegg*, utdrag fra etikett, rom 5.

<sup>120</sup> «The umbrellas, a decorative motif with perhaps a nod towards Japanese prints (...).» *Tun i Jølster*, utdrag fra etikett, rom 1.

«This view north across Jølstravatnet is one of the most overtly Japanese in its composition.» *Marsstemning ved Jølstravatnet*, utdrag fra etikett, rom 2.

«Its compositional structure reflects the Japanese prints that Astrup studied in Paris in 1902.» *Grå vårveld*, utdrag fra etikett, rom 2.

«*Bird on a Stone* was Astrup's most explicit acknowledgement of the influence of Japanese woodcuts. Even his

trekkes fram både i forbindelse med Astrups malerier, ved å påpeke slektskap mellom komposisjonene, og i Astrups bruk av tresnitt som verktøy. Astrup så japanske tresnitt da han studerte i Paris, og senere på en reise til London i 1908.<sup>121</sup> I tekstene påpekes det ikke hvilke spesifikke tresnitt eller kunstnere Astrup hentet inspirasjon fra, annet enn at dette var tresnitt i teknikken *ukiyo-e*, som var populær i Japan fra 1600-tallet til det sene 1800-tallet. I katalogen nevnes imidlertid Katsushika Hokusai (1760-1849) og Hiroshige (1797-1858) som de fremste inspirasjonskildene for Astrup innenfor denne teknikken.<sup>122</sup>

Astrup var på ingen måte den eneste kunstneren i denne tidsperioden som lot seg inspirere av japanske tresnitt. Selv om *ukiyo-e* som teknikk ble utført i flere hundre år før hans levetid, var det først i 1860- og 70-årene at disse trykkene ble popularisert i Europa, etter Hokusai og Hiroshige ble stilt ut i den japanske paviljongen ved verdensutstillingen i Paris i 1867.<sup>123</sup> Mot slutten av 1800-tallet ble japanske tresnitt ansett som en viktig alternativ uttrykksform til den europeiske *chiaroscuro*-stilen, og stilen hadde stor påvirkning på det franske avantgarde-miljøet.<sup>124</sup> Flere norske malere som studerte i Frankrike lot seg også påvirke av japanske tresnitt, og den såkalte japonismen hadde stort nedslag i det norske kunstmiljøet. I 2016 ble det avholdt en utstilling på Nasjonalgalleriet og Kunstindustrimuseet som tok for seg påvirkningen fra Japan på nordisk billedkunst og design.<sup>125</sup> Selv om *ukiyo-e* hadde blitt praktisert i flere hundre år, var dette likevel en uttrykksform som ikke nådde Europa før slutten av 1800-tallet, og det regnes som en viktig innflytelse på tidlig modernistisk, vestlig kunst.

Vektingen av Astrups internasjonalt kanoniserte inspirasjonskilder og nedtoningen av de norske kan være en formålstjenlig strategi dersom man ønsker å spille på referanser som er kjent for besøkende i Dulwich Picture Gallerys nedslagsfelt. Da Astrup selv skrev utførlig om internasjonale strømninger som han beundret, og selv hevdet at han kunne se sitt eget hjemsted bedre etter hjemkomsten fra sine utenlandsreiser, er det samtidig fullt mulig å faglig begrunne et utførlig fokus på internasjonal inspirasjon.<sup>126</sup> Bortsett fra japanske tresnitt (der spesifikk tidsperiode ikke oppgis), er samtlige av de nevnte kunstnerne Astrups samtidige, og fra en rekke ulike kunstretninger. Naivisten Rousseau fremheves som viktigst her, men andre

---

signature cut into the block runs vertically, mimicking the stamps on ukiyo-e (floating world) prints». *Fugl på sten*, utdrag fra etikett, rom 3.

<sup>121</sup> Carey, Dejardin, Stevens (red.). *Nikolai Astrup: Painting Norway*. 133

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> Chu, *Nineteenth-Century European Art*, 368

<sup>124</sup> Ibid. 398

<sup>125</sup> *Japanomania i Norden 1875-1918*. Nasjonalmuseet for kunst og design, juni-oktober 2016.

<sup>126</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 232

retninger som anses som tidlig modernistiske blir også trukket frem med argumenter om at Astrup har studert og formet sin kunst etter dem.

### **Internasjonal inspirasjon i katalogen**

I katalogen blir spørsmålet om Astrups internasjonale inspirasjonskilder drøftet i MaryAnne Stevens' essay «National/International». Stevens vier Astrups «krise» etter hans soloutstilling i 1911 særlig interesse, og beskriver utstillingen og den påfølgende reisen til Berlin, som et vendepunkt i kunsten hans. Haugsbø har ikke viet denne «krisen» mye oppmerksomhet, mens Loge omtaler Astrups produksjon etter 1911, som også var året kunstneren flyttet fra Ålhus, som «annen etappe».<sup>127</sup> Stevens påpeker, i likhet med Loge, at Astrups kunstverk blir mer komplekse etter 1911, blant annet ved å inkludere mange små variasjoner i penselføring og fargebruk, og ved bruk av mer sammensatte komposisjoner.<sup>128</sup> Stevens fremhever spesielt Maurice Denis og Henri Rousseau, som kunstnere Astrup kan ha studert og hentet maleriske løsninger fra.<sup>129</sup> Denis og Rousseau er omtalt i Astrups egne notater, og Astrups omtaler av disse to kunstnerne er også gjengitt i Loges *Gartneren under regnbuen*.<sup>130</sup> Denis anses som en viktig symbolist, mens Rousseau gjerne omtales som postimpresjonist og naivist. Stevens bruker disse referansene som argumenter for en teori om at Astrup hentet elementer fra aktuelle og nyskapende europeiske kunstnere, fra ulike og til dels motstridende retninger, for å skape sitt eget personlige og unikt nordiske uttrykk.

En åpenbar inspirasjonskilde, som det er nødvendig å trekke fram i diskusjoner om Astrups internasjonale orientering, var den sveitsiske symbolisten Arnold Böcklin (1827-1901). Astrup oppkalte en av sine sønner etter kunstneren, og han oppsøkte Böcklins verk i Berlin, Dresden og München, og skrev om verkene i rosende ordelag.<sup>131</sup> Stevens er likevel nølende med å adressere hvorvidt det er direkte referanser til Böcklins verk i Astrups kunst. Stevens omtaler Böcklins innflytelse hovedsakelig i forbindelse med Astrups stemningsskapende virkemidler, og siterer Astrups beskrivelse av fargene i verket «Dødens Rytter» (1871).<sup>132</sup> Dette er imidlertid det eneste stedet Böcklins innflytelse er adressert i konkret forstand, og

---

<sup>127</sup> Loge, *Gartneren under regnbuen*, 147

<sup>128</sup> Loge, *Gartneren under regnbuen*, 191 og 205-211 og Stevens, «Nikolai Astrup: National/International», Carey, Dejardin, Stevens, *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 41

<sup>129</sup> Stevens, «Nikolai Astrup: National/International», Carey, Dejardin, Stevens (red.), *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 39

<sup>130</sup> Loge, *Gartneren under regnbuen*, 71-75

<sup>131</sup> Stevens, «Nikolai Astrup: National/International», Carey, Dejardin, Stevens (red.), *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 32

<sup>132</sup> Ibid. 40

Böcklin nevnes kun i katalogen og ikke i utstillingens veggtekster eller etiketter. Fokuset ligger derimot på Astrups samtidige europeiske kunstnerkollegaer, samt på japanske tresnitt.

Astrups abonnement på tidsskriftet *Klingen* omtales også i Stevens' essay. Dette for å illustrere Astrups interesse for samtidens modernistiske kunstnere, og for å vise at han i tillegg til de mer åpenbare innflytelsene fra symbolisme og naivisme, var bevisst og interessert i kunstnere som Braque, Picasso og Kandinsky. Hans mulige planer om å reise for å studere Kandinsky i München blir også fremhevet.<sup>133</sup> Stevens fremheving av Astrups interesse for Kandinsky er særlig interessant. Det er store forskjeller mellom de to kunstneres arbeider, og Stevens kan derfor bruke Astrups interesse for Kandinsky som et argument for å fremstille Astrup som en kunstner som hentet inspirasjon fra mange ulike steder. Stevens er nok bevisst de store implikasjonene ved å knytte en slik forbindelse, og beskriver et brev fra Astrup som omhandler Kandinsky som «tantalising».<sup>134</sup> Det er ingen tvil om at Astrup var opptatt av internasjonale strømninger i kunsten og at han ønsket å lære fra dem, og det kan være fristende å lete etter innflytelse fra abstraherende modernister som Kandinsky og Picasso, når først en slik forbindelse er etablert. Men selv om Stevens tydelig er bevisst det interessante i denne forbindelsen, nøyer hun seg med å presentere de figurative malerne Denis og Rousseau som Astrups viktigste inspirasjonskilder og tetteste kunsttekniske forbindelser. Følgelig blir Astrup presentert som en kunstner som var opptatt av den nyeste europeiske samtidskunsten, men som hovedsakelig hentet inspirasjon fra malere som holdt seg til et figurativt (om enn abstraherende og naivistisk) uttrykk.

### **Innflytelse eller tidsånd**

Astrup selv skrev mye om hva han syntes om den kunsten han så, og derfor er det et bredt spekter av kunstnere man kan skrive om når man snakker om relasjonene mellom kunstnere Astrup har sett, eller kan ha sett, og kunsten han selv produserte. Kunnskap om samtidskunstkonteksten rundt Astrup kan være med på å identifisere stilistiske trekk som kan ha vært påvirket av andre kunstnere, og Astrups egne tekster blir derfor brukt til å legitimere disse sammenlikningene.

Samtidig som denne oppgaven skrives, kan man i en seksjon av utstillingen *Nikolai Astrup: Ut av Skyggen* på KODE Bergen, se Astrup sammenstilt med verk av Henrik Sørensen og Axel Revold. Her oppfordres man til å se slektskapet mellom Astrups stil og de samtidige

---

<sup>133</sup> Stevens, «Nikolai Astrup: National/International», Carey, Dejardin, Stevens, *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 39

<sup>134</sup> Ibid. 31



norske Matisse-elevene.<sup>135</sup> Stevens er mer nølende i sin sammenlikning av Astrup og samtidens store kunstnere. Munch nevnes knapt, mens Werenskiold, Jean Heiberg og Per Krohg trekkes fram som kunstnere «who had used the art of the French post-Impressionists (...) to make their own journeys beyond naturalism».<sup>136</sup> Her påpeker Stevens at Astrup ikke var unik i sin internasjonale orientering, men tvert imot en av flere norske kunstnere som gjorde det samme tidlig på 1900-tallet. Samtidig kan formuleringen «their own journeys» tolkes som uttrykk for et syn om at disse kunstnernes prosjekter er tydelig skilt fra hverandre, og det skilles dermed mellom direkte innflytelse og tidsånd. Selv om andre norske kunstnere gjennomførte liknende prosjekter, er fortsatt Astrup sitt prosjekt ifølge utstillingen unikt nok til å kunne presenteres for seg selv, og ikke som del av en større strømning av norske malere, som lot seg inspirere av postimpresjonisme og naivisme for å utforske nye måter å representere landskap på. Med unntak av Harriet Backer som beskrives som en læremester, presenteres de samtidige norske malerne som tidsånd heller enn som direkte innflytelse på Astrups verk.

## **Jølsterprosjektet: mentalt og nasjonalt**

Utstillingen *Painting Norway* kunne like gjerne hatt navnet *Painting Jølster*, da den presenterte motivkretsen er konsentrert rundt det geografiske området Jølstravatnet, Ålhus og Sandalstrand. Astrups forhold til sitt hjemsted er et gjennomgående tema i utstillingen, og temaet belyses med ulike perspektiver.

I den innledende veggteksten i utstillingens første rom står det:

In 1902 Astrup decided against settling in Oslo. Instead he chose to return to Ålhus, the village on the shore of Jølster Lake (Jølstravatnet) in western Norway, where he had been brought up as the sicly son of the Lutheran pastor in a damp and unhealthy parsonage. (...) Astrup's heightened sense of the Jølster landscape was profoundly shaped by memories of childhood visual and emotional responses.<sup>137</sup>

Her introduseres flere temaer som tas opp gjennom utstillingen: Astrups barndom og minnene hans, de dårlige forholdene på prestegården i Ålhus, og hvordan Astrups retur til Jølster og

---

<sup>135</sup> *Nikolai Astrup: Ut av skyggen*. KODE Bergen, mars 2017-desember 2019.

<sup>136</sup> *Ibid.* 41

<sup>137</sup> «Room 1: Jølster», utdrag fra veggtekst.

fokus på motiver derfra var et kunstnerisk prosjekt som skilte ham fra andre kunstnere. Vi skal se nærmere på hvordan det vi kan kalle «Jølsterprosjektet» har blitt karakterisert av de som har forsket på Astrup, og undersøke hvorvidt og hvordan utstillingen forholder seg til slike karakteristikk.

## Hjemstavnskunst og idealisering

I *Gartneren under regnbuen* benytter Øystein Loge seg av begrepet «hjemstavnskunst» for å beskrive Astrups Jølsterprosjekt. Loge beskriver hjemstavnskunsten som en reaksjon på fremmedgjøringen skapt av industrialiseringen og det moderne samfunnet som mange kunstnere, deriblant Astrup, må ha møtt under sine studier i storbyer som Paris. Loge knytter ideen om at kunstneren måtte returnere til sine røtter til den tyske filosofen Julius Langbehn, som virket samtidig med Astrup, og som var opptatt av regionalisme og opprinnelse.<sup>138</sup> Han beskriver at Astrup «i forholdet til sin elskede hjembygd og dens kultur viser seg nokså nostalgisk, og legger vekt på gamle sagn og utdøende tradisjoner, historisk bebyggelse og natur».<sup>139</sup> Hjemstavnskunsten handler ifølge Loge ikke bare om det nasjonale, men om selve hjemstedet, med dets røtter og tradisjoner.

Loges begrep om hjemstavnskunst er ikke et innarbeidet begrep i norsk kunsthistorie, og heller ikke utstillingen benytter seg av dette begrepet. Imidlertid defineres Astrups kunstneriske prosjekt, slik det beskrives i utstillingen, med et innhold som har stort samsvar med det Loge legger i hjemstavnskunstbegrepet: Astrup vender tilbake til sin barndoms bygd, langt utenfor allfarvei, for å fordype seg i kulturen og folket, og opphøyer dette til et slags nasjonalt motiv- og formspråk. Barndomsminner og tilknytning til spesifikke steder tillegges stor vekt, for eksempel utsikten fra vinduene Astrup så ut av da han var syk som barn.<sup>140</sup>

Jeg tolker Loge i den retning at hjemstavnskunsten er tilbakeskuende. Den søker bort fra den teknologiske utviklingen og fremmedgjøringen i storbyene, og idealiserer tradisjonene og kulturen i bygdelivet. Selv om Loge argumenterer for en rekke ulike påvirkningskrefter for hjemstavnskunsten (bl.a symbolisme og realisme), påpeker han også at hjemstavnskunstens prosjekt om å formidle tilhørighet til det norske gjennom fremstillinger av bygdelivet, bygger på ideer fra romantikken.<sup>141</sup> Derfor er det interessant å undersøke hvorvidt utstillingen *Nikolai*

---

<sup>138</sup> Loge, *Gartneren under regnbuen*, 36-40

<sup>139</sup> Ibid. 44

<sup>140</sup> «Often confined to his sickbed as a child he knew (and carefully listed) every view from every window». «Room 2: From the Parsonage to the Lake», utdrag fra veggtekst.

<sup>141</sup> Loge, *Gartneren under regnbuen*, 47

*Astrup: Painting Norway* formidler kunstnerens forhold til sitt barndoms hjemsted som nostalgisk og idealiserende, eller om den problematiserer dette ytterligere.

## Nostalgi eller terapi

Utstillingens skriftlige paratekster er ikke entydige i sin beskrivelse av Astrups barndom og landskapet rundt. Det vakre landskapet vektlegges, men det gjør også de vanskelige kårene kunstneren levde under på prestegården i Ålhus. Prestegårdshusets dårlige forfatning nevnes i to veggtekster.<sup>142</sup> Dette huset var et sentralt motiv i Astrups tidlige kunstnerskap, og han dokumenterte det fra mange vinkler, lys- og værforhold. Astrups oppvekst i huset, de lange periodene med sykdom hvor han oppholdt seg innendørs, og sorgen over å miste huset da det ble revet på grunn av de dårlige leveforholdene, blir i utstillingen fremhevet som vesentlig for å forstå maleriene.

I tillegg til å fremheve prestegårdshusets fuktskader, legges det også fokus på det fuktige klimaet i Jølster generelt. Det vektlegges at Astrup malte mange ulike værforhold, men språket i etikettene er klart på sitt mest deskriptive i beskrivelsene av vann og gråvær.<sup>143</sup> En mulig grunn til dette er at formidlerne har tatt høyde for at et britisk publikum ikke har kunnskap om værforholdene på Vestlandet. Men etikettens fokus på vann og regn videreføres i veggteksternes fokus på det fuktige prestegårdshuset, og til sammen dannes et bilde av en barndom hvor kunstnerens sykdom og lange innendørs opphold i dårlig vær knyttes sammen. Parateksternes formidling beveger seg fra det idealiserende til det problematiserende i beskrivelsene av motivene fra Astrups barndomshjem, og selv om motivkretsen er smal og fokusert på et lite geografisk areal, beveger motivene seg mellom alt

---

<sup>142</sup> «(...) he had been brought up as the sickly son of the Lutheran pastor in a damp and unhealthy parsonage». «Room 1: Jølster», utdrag fra veggtekst.

«The demolition three years later of the unhealthy old house was a terrible blow to Astrup». «Room 2: From the Parsonage to the Lake», utdrag fra veggtekst.

<sup>143</sup> «(...) the artist records the passage down the white wooden steps into a densely green, sodden garden. The two figures enjoy the fresh air – but it is clearly still too wet to venture out». *I havestuedøren*, utdrag fra etikett. «(...) this painting captures the predominantly wet climate of Jølster. The sense of dampness is caught not only in the water running along the rutted track but also in the dense greens of the foliage weighed down with moisture». *Regnstemning under trærne ved Jølsters prestegård*, utdrag fra etikett.

«Under a silvery-pink summer night sky, it shows the waterlogged meadow against a backdrop of mountains with the waterfall, Kleberfossen, on the left». *Juninatt og soleier*, utdrag fra etikett.

«Ever sensitive to atmospheric effects, Astrup uses a predominantly grey palette to create a veil of dampness across the building to blur the detail and denote the falling rain». *Prestegården i regn*, utdrag fra etikett.

«Ever sensitive to the varying atmospheric conditions of Jølster, Astrup here captures a moment of change in the weather. Patches of blue sky have appeared, but it has clearly only just stopped raining. He employs an impressive range of greens to evoke the soaked foliage, and the stream bubbles with water.» *Fra prestegården*, utdrag fra etikett.

fra «joyful canvasses recording happy memories of summer picnics in the parsonage garden», til at «the treet that dwarfs the parsonage conveys a dark and oppressive mood».<sup>144</sup>

Ut fra en slik lesning av veggtekstene vil jeg argumentere for at Astrups bruk av barndommens hjemsted og minner verken beskrives som nostalgisk eller romantiserende i utstillingen. Snarere danner formidlerne et bilde av hvordan kunstnerens «sense of place», et uttrykk som blir brukt flere ganger i utstillingens paratekster og i pressemeldingen, består av en mer kompleks tilknytning til landskapet enn en nostalgisk lengsel etter en enklere tid. Utstillingens veggtekster og etiketter fokuserer på dårlig vær, sykdom, og vanskelige boforhold generelt. Selv om formidlingen vektlegger at kunstneren benytter seg av sitt hjemsted for å utvikle et nasjonalt formspråk, er dette altså ikke fremstilt som et formspråk som idealiserer hjemstedet. Vi kan slå fast at utstillingen her heller stiller seg på linje med Haugsbø, som i sin doktorgrad oppfordrer til å ta det triste og repetitive i Astrups kunst på alvor.<sup>145</sup> Hun beskriver regnværstemningene som melankolske og lengtende, og knytter dem til opplevelsen av å sitte innendørs og vente på å komme ut.<sup>146</sup>

En mer psykologiserende fortolkning av Astrups motiver står ikke nødvendigvis i opposisjon til Loges begrep om hjemstavnskunst, men jeg finner likevel at utstillingens paratekster i hovedsak fokuserer på å formidle stemninger, og da spesielt de triste og ambivalente stemningene som også Haugsbø lar seg fascinere av. *Painting Norway* formidler ikke en lengsel mot barndommen og mot bygde-Norge, men presenterer heller Astrups bearbeidelse av prestegårdshuset og tunene rundt som en kompleks emosjonell så vel som geografisk kartlegging.

Det er fristende å konkludere med at en slik psykologiserende, «munchsk» lesning av Astrups kunst er det samme som en modernistisk lesning, mens en vektlegging av landskapet og nostalgi ville vært en romantisk lesning, men dette ville vært en forenklende og unyansert konklusjon. Kunsthistorikere som for eksempel Robert Rosenblum, har argumentert for at det er stilistiske og tematiske slektskap mellom romantisk og modernistisk maleri, spesielt i Nord-Europeisk kunsthistorie.<sup>147</sup> Rosenblum påpeker at selv om de skandinaviske kunstnerne skiftet fokus fra den tyske, romantiske stilen til den parisiske, mer moderne stilen ved utgangen av

---

<sup>144</sup> «Room 2: From the Parsonage to the Lake», utdrag fra veggtekst, og *Natt*, utdrag fra etikett.

<sup>145</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 101

<sup>146</sup> *Ibid.* 104

<sup>147</sup> Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (London: Thames and Hudson, 1975).

1800-tallet, overlevde likevel tradisjonen for sublim landskapsmotiver dette skiftet.<sup>148</sup> I boka *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* er Rosenblums hovedargument at modernismen ikke bryter med den tyske romantiske tradisjonen, men tvert imot gjenoppliver tradisjonen for tematikk og billedspråk fra nordeuropeisk romantisk maleri.<sup>149</sup> Rosenblum påpeker imidlertid at i den skandinaviske malerkunsten var det ikke snakk om en gjenopplivning, da den romantiske tematikk og billedspråk aldri ble forkastet, og skandinavisk modernisme (i Rosenblums bok representert ved Edvard Munch) fremstår derfor som en naturlig videreføring av denne tradisjonen.<sup>150</sup>

Utstillingen *Nikolai Astrup. Painting Norway* adresserer ikke hvordan Astrup forholder seg til, eller bryter med, den norske maleriske tradisjonen. Det må imidlertid påpekes at Rosenblum i stor grad konsentrerer seg om landskapsmalerier, da spesielt av uberørte landskap, som åsted for sublim opplevelser og menneskets møte med det evige eller til og med det religiøse. Dette mener Rosenblum å se videreført i kunsten til Edvard Munch.<sup>151</sup> I utstillingen *Painting Norway* fremstilles Astrups landskapsmalerier verken som sublim eller representative for det evige. Beskrivelsene av naturen og værforandringene fremmer derimot en forståelse av landskapet og Ålhus som befolket, hverdagslig og en del av kunstnerens identitet.

## Den radikale Astrup

Nikolai Astrup levde i en periode der den europeiske kunstverdenen gikk gjennom store endringer, og han studerte som nevnt tidlige modernistiske retninger på sine studiereiser til Frankrike og Tyskland. Det er vanlig å fremstille kunsthistorien som en lineær kronologisk utviklingslinje: én retning kommer før en annen retning, og elementer fra tidligere kunstretninger påvirker hvordan nye retninger utformes. Noen ganger overlapper retninger hverandre, og overgangene er gjerne glidende. Men kunsthistoriske retninger defineres gjerne ulikt, både når det gjelder tidsangivelse og innhold, etter hvilket land man tar utgangspunkt i. Dette gjør det komplisert å definere en kunstner innenfor en bestemt retning, spesielt når det gjelder europeiske kunstnere som på begynnelsen av 1900-tallet gjerne reiste til flere forskjellige land og studerte både samtidig og eldre kunst der.

---

<sup>148</sup> Ibid. 102

<sup>149</sup> Ibid. 8

<sup>150</sup> Ibid. 102

<sup>151</sup> Ibid. 118

Selv om romantikken og modernismen utartet seg ulikt i forskjellige land, er det likevel bred enighet om at romantikken kom før modernismen. Men også i et slikt oversiktsbilde finnes kompliserende elementer, som for eksempel nyromantikken, som ifølge Gunnar Danbolt er et særnorsk fenomen, der ideer fra nasjonalromantikken kombineres med et nytt formspråk.<sup>152</sup>

Tatt i betraktning tidsperioden Astrup levde i, og det faktum at han studerte eldre og samtidig kunst i en rekke europeiske land, er det altså flere mulige retninger kunstneren kan plasseres i. Vi kan for eksempel beskrive ham som hjemstavnskunstneren Astrup, den sene nyromantiker Astrup, eller den modernistisk bevisste og oppleste Astrup som abonnerte på tidsskriftet *Klingen*. Som forklart etableres Astrup som tilbakeskuende i utstillingen *Painting Norway*, da han hele tiden tematiserer sine røtter i Jølster, hjembygdas tradisjoner og hans eget barndomshjem. Men hvorvidt åpner utstillingen for å også forstå Astrup som fremadskuende, eller til og med som radikal?

### **Radikalitet og tresnitt**

Veggteksten i det første rommet som tar for seg tresnitt, innleder med å fortelle at «Edvard Munch (1863-1944), a radically innovative printmaker himself, owned three of his [Astrups] woodcuts in black and white».<sup>153</sup> Selv om «radikal og innovativ» er en beskrivelse på Munch, er setningen konstruert slik at beskrivelsen også reflekterer på Astrup. Ordet «radikal» brukes ikke om Astrup i veggtekstene eller etikettene, men det utdypes i katalogen at Astrup så både seg selv og Munch som pionerer innenfor feltet.<sup>154</sup>

I den seksjonen av utstillingen som viser Astrups tresnitt legger utstillingens veggtekster mer vekt på arbeidsprosess og teknikk enn i seksjonen som omhandler maleriene. I det første rommet av tresnittseksjonen beskrives Astrups metode, og hvordan han brukte ulike fargesammensetninger og retusjerte motivene slik at de skulle reflektere forskjellige stemninger. I neste rom forklarer veggteksten hvordan Astrup kombinerte tresnitt og oljemaleri. Etikettene inneholder både beskrivelser av motivene, og anekdoter om hvordan tresnittene ble utarbeidet. Flere av etikettene gjengir også sitater fra Astrup selv der han reflekterer over motivene. Som tidligere forklart, er Astrups interesse for japanske tresnitt tydelig påpekt i denne utstillingsdelen.

Astrups tresnitt har blitt omtalt som radikal i tidligere forskning. I boka *Nikolai Astrup: Tresnitt* presenteres Astrup som en innovativ grafiker. Oda Wildhagen Gjessing

---

<sup>152</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 213

<sup>153</sup> «Room 3: Printmaker 1». Utdrag fra veggtekst

<sup>154</sup> Greve, «Nikolai Astrup's Woodcuts». Carey, De Jardin, Stevens (red.). *Nikolai Astrup. Painting Norway*, 73

sammenlikner tresnittene til Astrup med Edvard Munchs grafiske verk, mens Kari Greve beskriver Astrup som en selvlært pioner, som best uttrykker sin originalitet gjennom tresnittene, til tross for at hans arbeidsmetode var svært komplisert.<sup>155</sup> Tove Haugsbø hevder på sin side at «Sjølvs om trykkeplatene er ein del av prosessen mot eit ferdig trykk, så handlar likevel utforminga av platene om ein måte å sjå og forenkle motivet på. Og her meiner eg Astrup når lengst i abstraksjonen».<sup>156</sup> En påstand om at Astrup var en radikal og innovativ grafisk pioner finner altså støtte i tidligere publisert norsk litteratur om Astrup.

Utstillingens tekster i tresnittseksjonen forholder seg imidlertid nokså nøytralt til Astrups mulige radikalitet, og de gangene ord som radikal eller moderne formidles eksplisitt, er det i den introduserende veggteksten der Munch beskrives (med et språk som reflekterer på Astrup), og i veggteksten til rom 4, der et sitat av Astrup gjengis: «Yes I call it a «woodcut»... - it should perhaps be called «a modern oil impression», as it has been produced by printing layer upon layer of slightly different colours (thick colour) – an attempt at a material effect in woodcut...»<sup>157</sup>

Helhetsinntrykket er at utstillingen fremstiller Astrup som en radikal tresnittmaker gjennom både utstillingsregien, språket i veggtekstene, og karakteriserende klassifisering gjennom assosiasjoner til Munch, men likevel formidles det ikke eksplisitt akkurat hva det er ved Astrups tresnittproduksjon som er radikalt. Det kan være at det er det egenartede ved Astrups teknikk som skiller seg fra annen tresnittproduksjon, eller det kan være at tresnittmedium i seg selv blir sett på som radikalt, eller begge deler. Formidlingen antyder ulike fortolkningsmuligheter, men lar det være opp til betrakteren å avgjøre akkurat hva radikaliteten består i.

## **Astruptunet som kunstprosjekt**

Utstillingens femte rom tar for seg Astruptunet i Sandalstrand, hvor Nikolai Astrup levde sammen med sin kone Engel og deres barn de siste årene av sitt liv. Astrup gjennomførte store endringer på eiendommen i løpet av de femten årene han bodde der. I tillegg til å utvide den tilgjengelige boplassen ved å få bygget flere hus, la Astrup ned mye arbeid i hagen. Mye av det som ble plantet var mat som skulle forsyne familien, men også rent estetiske endringer av

---

<sup>155</sup> Gjessing, «Nikolai Astrup and Edvard Munch». Loge, Gjessing, Greve (red.) *Woodcuts*, 29.

Greve, «Nikolai Astrup's Woodcuts», Loge, Gjessing, Greve (red.) *Woodcuts*, 39-40

<sup>156</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 279

<sup>157</sup> «Room 4: Printmaker II». Utdrag fra veggtekst.

«Edvard Munch (1863-1944), a radically innovative printmaker himself, owned three of his woodcuts in black and white.» «Room 3: Printmaker I». Utdrag fra veggtekst.

hagen ble gjennomført, som for eksempel konstruksjonen av utkikkspunkter og en falsk grotte.

I utstillingens veggtekst vektlegges multifunksjonaliteten til Astruptunet: Hagen skulle forsyne familien med mat, men like viktig var det at den skulle forsyne kunstneren med motiver. I veggteksten påpekes det at dette var et prosjekt Astrup delte med flere samtidige europeiske kunstnere, men det gis ikke eksempler på hvilke.<sup>158</sup> I tillegg foreslås det at hagen kan ha hatt en økologisk, og til og med en museal funksjon, da Astrup sørget for å fylle hagen med planter som var utrydningstruet i Jølster på grunn av utvidelse av agrikulturen.

Betegnelsen «interior still lives» brukes om noen av verkene i denne delen av utstillingen. Astrup begynte å male stilleben etter den omtalte krisen i hans kunstnerskap, og stipendreisen til Tyskland i 1911. Astrup brukte selv betegnelsen «stillebensinteriør» om de verkene som viste interiører fra Astruptunet, og som var fylt med frukt og blomster fra hagen.<sup>159</sup> At begrepet «interior still lives» blir brukt gjennomgående for å beskrive disse bildene er retorisk interessant. Astrups egen bruk av begrepet gir formidlerne grunn i seg selv til å bruke det, men begrepet etablerer samtidig et skille mellom Astrups verk og de tradisjonelle sjangerne «stilleben» og «interiør», og henviser således til en ny og original billedsjanger. Begrepet gir følgelig rom for å lese verkene som unike i sitt uttrykk, heller enn som bidrag til allerede etablerte billedsjangere.

Alt Astrup gjorde med hagen og husene på Astruptunet beskrives som bevisste og gjennomtenkte grep i hans kunstnerskap, og i veggtekstene og etikettene beskrivelser vektlegges dette som uttrykk for at Astrups prosjekt, både i størrelse og i retning, utviklet seg mot moderniteten. I etikettene påpekes motiver der størrelsesforhold, synsvinkler og fargebruk beveger seg i retning av det abstrakte.<sup>160</sup> Astruptunet, hagen og kunsten knyttes sammen, og presenteres som helhetlige kunstprosjekter, og som deler av Astrups portfolio. Utstillingen går likevel ikke så langt som til å presentere det hele som et slags multimedialt totalkunstverk, slik Tove Haugsbø argumenterer for at det kan leses som i *Fortida gjennom notida*.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> «Like several of his contemporary European artists, the garden provided him from c. 1920 with artistic motifs which became the subjects of his paintings». «Room 5: Sandalstrand». Utdrag fra veggtekst.

<sup>159</sup> Loge, *Gartneren under regnbuen*, 191

<sup>160</sup> «The use of multiple viewpoints, illogical scales and more strident colours reflect a shift in Astrup's art after 1911». *Vår i Jølster*, utdrag fra etikett.

«The plant engulfs the little girl in a composition which disregards relative scales and adopts multiple perspectives to an exaggerated degree. This highlights Astrup's continued exploration after 1911 into how his art could move beyond realistic representation». *Nattlys, rabarbra, gås og hegg*. Utdrag fra etikett

<sup>161</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 489



## Mytologi og nasjonalromantikk

Utstillingens siste rom tar for seg Astrups sankthansbilder, samt motiver som i formidlingen betegnes som «magiske landskap».<sup>162</sup> I formidlingens argumenter brukes karakteriserende klassifisering i mye mindre grad enn utstillingens foregående rom. I stedet fokuseres det på å knytte motivene til norske myter og ritualer.

Mens kunstnerens nasjonalitet og det spesifikt norske ved motivene ikke tematiseres i større grad i resten av utstillingen, blir disse temaene førende i formidlingen i utstillingens avslutningsrom, da publikum gjennom de foregående fem rommene har fått mye informasjon om andre påvirkningskrefter og temaer i Astrups kunst. Utstillingen forteller altså ikke en historie om Astrup som en hovedsakelig norsk kunstner, men som en kunstner som er sterkt påvirket av internasjonale bevegelser innenfor kunsten i hans samtid, og som har sterk interesse for sitt lands kultur, tradisjoner og ritualer. De sistnevnte elementene blir ikke formidlet som Astrups hovedprosjekt, men som noen få av mange deler som inngår i hans motivkrets.

I både veggtekstene og etikettene beskrives Astrups sankthansmalerier som et uttrykk for opposisjon til hans strenge fars kristendom. Astrup fikk ikke lov til å delta i sankthansfeiringen av sin far, som var prest og som «knew a pagan survival when he saw one».<sup>163</sup> Etikettene følger opp dette temaet, og beskriver bildene med forklaringer av før-kristne norske tradisjoner og myter for det britiske publikummet. Gjennom slike forklaringer pekes det mot det «hedenske» versus det kristne, altså mot samme konflikt som introduseres i veggteksten. I en beskrivelse av instrumentet hardingfele, påpekes det for eksempel at denne ble assosiert med djevelen og var forbudt i norske kirker frem til 1920-tallet.<sup>164</sup>

Dette rommet bringer altså inn mer nasjonal kontekst enn de tidligere rommene, med økt fokus på å forklare norsk tradisjon og kultur. Denne konteksten fremstilles imidlertid kun i lys av Astrups kunstnerskap og personlige biografi, og det nevnes for eksempel ikke at også andre norske kunstnere malte verk inspirert av norske folketradisjoner og myter, og at de

---

<sup>162</sup> Disse «magiske landskapene», eller «transformative landskap» som MaryAnne Stevens omtalte dem som i vårt intervju, representeres ved verkene *Varmen kommer i jorden*, *Kornstaurer*, *Vår med hvit hest*, *Befringstølen* og *Tidlig snø* (kat. 91-95). Dette er verk som enten kan knyttes til folkemyter, som troll eller nøkken, eller verk som viser transformasjon og dualitet i landskapet, for eksempel profilen til Hans E. Kinck i fjellet i *Tidlig snø*. Transformative landskapsmotiver vises likevel gjennom hele utstillingen: *Marsmorgen* (kat.56) er et annet eksempel på dette.

<sup>163</sup> «Room 6: Magical Landscape». Veggtekst. *Nikolai Astrup: Painting Norway*.

<sup>164</sup> «Until the 1920s the Hardanger fiddle was effectively banned from churches in Norway. It was associated with the 'devil's tunes', wild dances, drinking and other excesses, further emphasising the pagan aspects of the Midsummer festivities». «Midsummer eve bonfire», etikett, *Nikolai Astrup: Painting Norway*.

hadde gjort dette lenge. I Frances Carey's essay «Memories' Landscape» i utstillingskatalogen, nyanseres dette i noen grad. Carey nevner både nedtegnelsen av norske folkeeventyr, musikkverk av Edvard Grieg, og Theodor Kittelsen, som hun beskriver som en viktig påvirkning på Astrup. Men disse nevnes også i sammenheng med kunstnere og verk som ikke vanligvis assosieres med norsk nasjonalromantikk, som Emil Nolde, Mussorgsky, og vår samtids komponist Alissa Firsova.<sup>165</sup>

## Oppsummering

I utstillingens paratekster blir karakteriserende klassifisering brukt for å skape et fortolkningsgrunnlag for Astrup. Da dette er en soloutstilling, er det i hovedsak henvist til kunstnere som publikum kan forventes å kjenne til. Det fokuseres mest på internasjonalt kjent kunst som inspirasjonskilder for Astrup, hvorav de fremtredende retningene er naivisme, tidlig modernisme, og japanske tresnitt. I katalogen blir imidlertid denne konteksten mer nyansert, da det også refereres til og vises bilder fra samtidige norske kunstnere som Harriet Backer, Harald Sohlberg, og Erik Werenskiold. Imidlertid presenteres disse norske kunstnerne mer som parallelle kunstnere, mens de internasjonale presenteres som direkte innflytelse.

Astrups forhold til sitt hjemsted er et fremtredende tema i utstillingen. Dette tematiseres i formidlingen med fokus på den psykologiske påvirkningen hjemstedet har hatt på kunstneren. Man oppfordres til å forstå verkene ut fra kunstnerens biografi og minner, og ikke fra det sublime i naturen rundt Jølster, eller en besjeling av denne. Spesielt i formidlingen av prestegården, blir de regntunge, hverdagslige scenene trukket fram. I seksjonen som omhandler sankthansbål og mytologi, blir den kulturelle konteksten tematisert mer i formidlingen, da dette er verk hvis motiv krever mer forklaring av spesifikke norske tradisjoner. Men utover dette knyttes ikke Astrups bilder til noen bredere tradisjon for representasjon av denne kulturen i malerier. Verken nasjonalromantikk eller nyromantikk nevnes i utstillingens paratekster, og i katalogen argumenterer MaryAnne Stevens for at Astrup overskred nyromantikken.<sup>166</sup>

Det er viktig å påpeke at romantikk og modernisme ikke er gjensidig utelukkende størrelser, og selv om Astrup i liten grad presenteres som en romantiker i utstillingen, betyr ikke dette at han derav blir presentert som en modernist. Jeg vil konkludere med at seksjonene som

---

<sup>165</sup> Carey, Frances. «Memories' Landscape». Carey, Dejardin, Stevens (red.) *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 55-57

<sup>166</sup> Stevens, «Nikolai Astrup: National/International», Carey, Dejardin, Stevens, (red.) *Nikolai Astrup: Painting Norway*, 26-30

omhandler prestegården, magi/mytologi, og sankthansbål, ikke presenterer Astrup som en romantiker, men som en unik kunstner i kraft av at han kombinerte tradisjoner fra sitt land med et uttrykk inspirert av internasjonal samtidskunst. Formidlingen viser Astrup i tråd med modernisme, så vel som japonisme og naivisme.

Utstillingen fremstiller også Astrup som radikal og fremadskuende, og dette gjelder særlig i seksjonene som omhandler tresnitt og Astruptunet. I utstillingsrommene som omhandler tresnitt, presenteres Astrup som en teknisk radikal og innovativ grafiker, selv om det her er litt utydelig akkurat hva de radikale kvalitetene hans består i. Det er i disse seksjonene at også internasjonale inspirasjonskilder blir tematisert mest eksplisitt. I seksjonen som omhandler Astruptunet, vektlegges hagen som en del av Astrups kunstprosjekt. Astrups egne begreper og beskrivelser av verkene, som for eksempel «den moderne træsnekunst» og «stillebensinteriør», blir brukt i utstillingens argumentasjon. Dette formidlingsgrepet fremhever at kunstneren selv så på disse teknikkene og motivene som henholdsvis moderne og unike, og dermed underbygges formidlingens argument om Astrup som en radikal og fremadskuende kunstner. Hvorvidt dette betyr at han dermed var en modernist, lar imidlertid formidlingen det være opp til publikum å avgjøre, da ordet modernist ikke benyttes eksplisitt.

## 5. Syntese. *Painting Norway* i sammenheng

I dette kapitlet skal utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* analyseres fra en videre fortolkningskontekst. Jeg vil starte med å tolke Astrup-utstillingen i lys av andre utstillinger hvor tidligere ukjente nordiske kunstnere har blitt presentert for et britisk publikum. Jeg har ikke studert disse andre utstillingene i like stor detalj som Astrup-utstillingen, men jeg har analysert utstillingenes pressemeldinger, kataloger og anmeldelser. Gjennom dette ønsker jeg både å avdekke hvilken annen nordisk kunst som var tilgjengelig for publikum i London året før, og som kan ha påvirket deres lesning av Astrup, samt studere hvorvidt noen av de samme argumentene som ble brukt i markedsføringen av Astrup-utstillingen, også ble brukt i disse.

Jeg vil deretter ta for meg de britiske anmeldelsene av utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* for å undersøke hvordan anmelderne forstår Astrup ut fra deres besøk i utstillingen, men også for å kartlegge hvordan anmelderne forstår og konstruerer publikums fortolkningskontekst. Til slutt vil jeg undersøke eventuelle forskjeller i hvordan *Nikolai Astrup: Painting Norway* ble vist for det engelske publikum versus et norsk (ved Henie Onstad Kunstsenter) og et tysk (Kunsthalle Emden) publikum. Her er det særlig interessant å se på hvordan utstillingen artet seg i de ulike formatene: som lanseringsutstilling (for et engelsk og tysk publikum), versus en utstilling rettet mot et publikum som kjenner kunstneren fra før (for et norsk publikum).

Målet med den sammenlignende analysen i dette kapitlet er todelt. For det første ønsker jeg å finne ut om argumentasjonen i formidlingen og resepsjonen av *Painting Norway* er unik, eller om den har kvaliteter som vitner om utfordringer og løsninger som er felles for utstillinger som presenterer en ukjent kunstner for et internasjonalt publikum. Har mine funn fra analysen av *Nikolai Astrup. Painting Norway* utelukkende relevans for denne utstillingen, eller kan de ha relevans som kunnskapsgrunnlag for formidling av norsk kunst i utlandet generelt?

### **Andre utstillinger av relevans**

*Nikolai Astrup: Painting Norway* er bare én av flere profilerte utstillinger som har vist nordisk kunst i Storbritannia i løpet av de siste årene. I dette delkapitlet skal jeg ta for meg andre utstillinger som hadde som formål å lansere en norsk eller nordisk kunstner til et nytt publikum, da disse kan kategoriseres som tilhørende samme utstillingssjanger som Astrup-utstillingen. Formålet er å avdekke hvorvidt det er et mønster i hvilke kvaliteter som formidles ved kunstnerne og kunstverkene. Av særlig interesse er hvorvidt disse utstillingene har

fremmet en diskusjon om romantikk versus modernisme. Denne diskusjonen er spesielt fremtredende i mottakelsen av utstillingen om Peder Balke ved The National Gallery, og jeg vil vie ekstra plass til å ta for meg denne.

Da jeg har avgrenset dette til soloutstillinger som fungerer som lanseringsprosjekter, er det noen nyere utstillinger om nordiske kunstnere som har blitt vist i Storbritannia som jeg ikke vil omtale her. Jeg har ikke omtalt utstillingen *Edvard Munch: The Modern Eye*, som ble vist ved Tate Modern i London juni-oktober 2012. Munch var allerede en internasjonalt kjent kunstner da denne utstillingen ble vist, og Munchs status som en berømt modernist adresseres tydelig i museets beskrivelse av utstillingen.<sup>167</sup> Jeg har heller ikke tatt for meg utstillingen *Nordic Art. The Modern Breakthrough 1860-1920*, som ble vist ved Groningen Museum i Nederland og Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung i Tyskland. Her ble Nikolai Astrup vist sammen med andre nordiske kunstnere fra midten av 1800-tallet til begynnelsen av 1900-tallet.<sup>168</sup> Jeg har valgt å ikke kommentere denne spesielt her, da det er en kollektivutstilling og ikke en soloutstilling. Tove Kårstad Haugsbø har også kommentert hvordan Astrup ble framstilt i denne utstillingen i sin doktoravhandling om Astrup.<sup>169</sup>

## **Vilhelm Hammershøi**

Utstillingen *Vilhelm Hammershøi: The Poetry of Silence* ble vist ved Royal Academy of Arts i London, og senere ved National Museum of Western Art i Tokyo. MaryAnne Stevens var medkurator for utstillingen sammen med Felix Kramer. Ifølge Anders Bjørnsen var det dette prosjektet som var bakgrunnen for at Sparebankstiftelsen DNB ønsket Stevens som kurator for *Painting Norway*.<sup>170</sup>

I katalogens introduksjonskapittel presenteres bakgrunnen for utstillingen på følgende måte: (1864-1916) var en beskjedent kjent i sitt hjemland da han levde, men falt inn i obskureteten etter sin død. Først femti år senere ble Hammershøi gjenoppdaget og løftet fram som en feiret og original kunstner i sitt hjemland. Med utstillingen ved Royal Academy var han klar for å lanseres for et internasjonalt publikum. Dette narrative kan til forveksling minne om hvordan

---

<sup>167</sup> Tate Modern. «Edvard Munch: The Modern Eye». *Tate Modern*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/edvard-munch-modern-eye>, nedlastet 01.11.18

<sup>168</sup> Jackson, David, red. *Nordic Art. The Modern Breakthrough 1860-1920* (München: Hirmer Verlag, 2012)

<sup>169</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 222

<sup>170</sup> Anders Bjørnsen (avdelingsdirektør for kunst- og instrumentalsamling, Sparebankstiftelsen DNB), intervju med forfatteren, mars 2017.

Peder Balke-utstillingene ved The National Gallery og The Metropolitan Museum of Art ble presentert, som jeg vil komme tilbake til senere.<sup>171</sup>

Karakteriserende klassifisering ble brukt i både utstillingen *The Poetry of Silence* og i *Painting Norway*, men når jeg sammenligner hva slags argumenter som ble brukt, finner jeg en viktig forskjell. *The Poetry of Silence* argumenterte for at Hammershøi var «apparently unmarked by the bold artistic explorations of his contemporaries», men at han i stedet søkte inspirasjon fra den nederlandske barokken, og den danske gullalderen fra det tidlige 1800-tallet.<sup>172</sup> Det vektlegges også at strukturene og interiørene som Hammershøi malte, var fra en eldre tid, og at hans utenlandsreiser primært var dedikert til studier av eldre kunst.<sup>173</sup> På tross av dette argumenterer katalogen, ved Anne-Birgitte Fonsmark, for at Hammershøi medvirket til et moderne gjennombrudd i dansk kunst.<sup>174</sup> Hammershøi kopierte ikke bare stilen og motivene fra tidligere tradisjoner, skriver Fonsmark, han dekonstruerte og sublimerte dem, og slik ble Hammershøis verk viktige bidrag til den danske modernismen ved århundreskiftet.<sup>175</sup> Dette står i motsetning til *Nikolai Astrup: Painting Norway*, der karakteriserende klassifisering i hovedsak ble benyttet for å knytte Astrup til samtidige kunstnere.

MaryAnne Stevens var ikke medforfatter i utstillingskatalogen for *The Poetry of Silence*, men hun har skrevet et kapittel i katalogen til utstillingen *Hammershøi og Europa* som ble vist ved Statens Museum for Kunst i København i 2012.<sup>176</sup> Der presenterer hun sin forskning på Hammershøis reiser til London, om utstillingene han holdt der, og om resepsjonen av disse. Stevens påpeker at tatt i betraktning at Hammershøi var en hyppig gjest i britiske museer, er det underlig at han ikke var mer opptatt av å få kontakt med den samtidige britiske maleren James A.M. Whistler. Hammershøi beundret Whistler, og Stevens finner flere likhetstrekk mellom Hammershøis og Whistlers kunstnerskap.<sup>177</sup> Denne artikkelen gir en dypere forståelse av hva Stevens selv er interessert i som kurator. Både hennes artikkel om Hammershøi og hennes artikkel om Astrup, vitner om at hun er spesielt interessert i å kartlegge kunstneres internasjonale reiser og inspirasjonskilder.

---

<sup>171</sup> Krämer, Felix, Naoki Sato, og Anne-Birgitte Fonsmark. *Hammershøi* (London: The Royal Academy of Arts, 2008). 6

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> Ibid. 24

<sup>174</sup> Ibid. 29

<sup>175</sup> Ibid.36

<sup>176</sup> Monrad, Kasper (red.) *Hammershøi og Europa* (København: Statens Museum for Kunst, 2012).

<sup>177</sup> Stevens, MaryAnne. «Hammershøi og England». Monrad, Kasper (red.) *Hammershøi og Europa* (København: Statens Museum for Kunst, 2012). 151

## Peder Balke

Jeg har fattet særlig interesse for utstillingene om Peder Balke som ble vist ved The National Gallery (i 2014-2015) og The Metropolitan Museum of Art (i 2017). Disse utstillingene hadde som prosjekt å lansere den norske kunstneren for et internasjonalt publikum. Både Balke og Astrup var landskapsmalere med fokus på spesifikt nordiske landskap. Spesielt utstillingen ved The National Gallery er et spennende sammenligningsgrunnlag for Astrup-utstillingen, da den i likhet med *Painting Norway* ble vist i London, og da begge utstillingene ble vist med kort mellomrom. Flere av anmeldelsene av *Painting Norway* henviser til Balke-utstillingen som sammenligningsgrunnlag, noe som impliserer at Balke etableres som kontekst for det britiske publikummets resepsjon av Astrup.<sup>178</sup>

Det må imidlertid påpekes at det også er vesentlige forskjeller mellom de to kunstnerne. Peder Balke levde fra 1804-1887, og gjorde i motsetning til Astrup ikke noen stor suksess som kunstner i sin levetid. Mens Astrup virket i en tid med moderne brytninger, var Balke aktiv i en periode der romantikken regnes som den gjeldende retningen i Norden og Tyskland. I tillegg var Astrups kunst i stor grad konsentrert om hans hjemsted, mens Balkes mest kjente motiver fra Nord-Norge, ble malt etter kunstnerens minne fra en av hans reiser.

### *Balke på National Gallery*

Utstillingene *Peder Balke: Visjon og revolusjon* og *Peder Balke* var resultatet av et samarbeidsprosjekt mellom National Gallery i London og Nordnorsk Kunstmuseum i Tromsø. Utstillingene ble vist på Nordnorsk Kunstmuseum 14. juni – 12. oktober 2014, og på The National Gallery 12. november 2014 – 12. april 2015. Verkene som ble vist var hentet dels fra museenes egne samlinger, og dels lånt inn fra en rekke museer og private samlinger.<sup>179</sup> Totalt 62 malerier ble vist i utstillingen på National Gallery, og det var altså en mindre omfangsrik utstilling enn *Painting Norway*.<sup>180</sup> Det ble anslått at tilsammen cirka 250 000 personer besøkte utstillingen.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Et eksempel på en slik omtale er fra en forhåndsomtale av Astrup-utstillingen i *The Guardian*: «But he is now another building block to broaden knowledge about Scandinavian art outside Scandinavia. This exhibition follows on from a fascinating show at the National Gallery last winter of the 19th-century Norwegian landscape painter Peder Balke. Astrup shows that Balke's romanticism was very much alive in 20th-century Norway.» Jones, «Nikolai Astrup – The lost artist of Norway», *The Guardian*, 30.12.2015.

<sup>179</sup> Lange, Marit, Knut Ljøgdott, og Christopher Riopelle. *Peder Balke: Visjon og revolusjon* (Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 2014). 6

<sup>180</sup> Til sammenlikning inneholdt *Painting Norway* på Dulwich Picture Gallery 91 verk.

<sup>181</sup> Rundsveen, Nina, Hege Iren Hanssen. «Stor suksess for Balke-utstilling i London». *Nrk*, 14.04.15.

<https://www.nrk.no/ho/suksess-for-balke-utstilling-i-london-1.12309655>, nedlastet 23.08.18

Når vi sammenlikner besøkstallene (ca. 50 000 for *Painting Norway* versus 250 000 for Balke-utstillingen), er det viktig å påpeke at Astrup-utstillingen ble avholdt på et mindre museum, og var den eneste temporære

I startfasen av arbeidet med denne masteroppgaven vurderte jeg å gjøre en tilsvarende dybdeanalyse av Balke-utstillingene som av Astrup-utstillingene, men bestemte meg underveis for å fokusere på Astrup. Imidlertid bidro mine analyser av presseomtaler fra Balke-utstillingene, og et innblikk i hva slags retoriske grep som ble brukt i markedsføringen av disse utstillingene, til at jeg fattet interesse for hvordan vi bruker begrepene «modernist» og «romantiker» om kunstnere. Et eksempel er hvordan The National Gallery promoterte Balke-utstillingen på sin nettside: «Discover Norway's unsung forerunner of modernism and experience the drama and romance of the Far North».<sup>182</sup> Dette ledet min interesse mot å undersøke hvorvidt plassering innenfor kunstretninger er et grep som brukes strategisk for promotering av ukjente norske kunstnere for et internasjonalt publikum. Jeg skal i det følgende presentere noen funn fra mine analyser av formidlingen og resepsjonen av Balke, med mål om å avdekke likheter og forskjeller i forhold til formidlingen og resepsjonen av Astrup.

I Balke-utstillingens katalog presenteres alternative perspektiver på Balkes kunst. Kunsthistoriker Marit Lange presenterer kunstnerens biografi, mens daværende direktør ved Nordnorsk Kunstmuseum Knut Ljøgodt knytter Balkes kunst til den tyske romantikken og sistnevnte retnings økende fascinasjon for Norden.<sup>183</sup> Essayet «Balke / London / Then / Now» av Christopher Riopelle, kurator ved National Gallery, er spesielt interessant. Riopelle skriver for eksempel at «(...) if every institution gives an exhibition its own inflection, in London it's Balke's prescient anticipation of Modernist themes and techniques that commands special attention».<sup>184</sup> Riopelle anerkjenner at Balke tidligere ikke har blitt ansett som en kilde til modernismen, da kunstneren i hovedsak har blitt omtalt som en sen romantiker, og Balkes malerier av sublime, stormfulle, nordiske landskaper lett kan kategoriseres sammen med det tidlige 1800-tallets romantiske landskapsmalerier.<sup>185</sup> Imidlertid hevder Riopelle at Balke viser

---

utstillingen på Dulwich Picture Gallery ved det tidspunktet, mens en rekke andre utstillinger ble holdt ved National Gallery samtidig som Balke-utstillingen. I mitt intervju med Anders Bjørnsen i mars 2017 påpekte han at mens National Gallery er et svært prestisjetungt museum, blir det besøkt «uansett hvilken kunstner som kommer dit (...) mens på Dulwich, hvor det var 50 000 mennesker, de har betalt, og de 50 000 reiser for å se Astrup.» Anders Bjørnsen (avdelingsdirektør for kunst- og instrumentalsamling, Sparebankstiftelsen DNB), intervju med forfatteren, mars 2017.

Selv om besøkstallet var svært ulikt på de to utstillingene er dette altså ikke en god målestokk for å bedømme interessen for utstillingen, da det var ulike forutsetninger for å besøke de ulike utstillingene.

<sup>182</sup> The National Gallery. «Peder Balke». *The National Gallery*. <http://www.nationalgallery.org.uk/peder-balke>, nedlastet 28.08.2018

<sup>183</sup> Lange, Marit Ingeborg, Knut Ljøgodt og Christopher Riopelle. *Paintings by Peder Balke* (London: National Gallery Company Limited, 2014)

<sup>184</sup> Riopelle, Christopher. «Balke / London / Then / Now». Lange, Ljøgodt, Riopelle. *Paintings by Peder Balke*, 58

<sup>185</sup> Ibid. 56



modernistiske tendenser gjennom sin dedikasjon til motiver han hadde observert flere tiår tidligere, og fordi han sent i livet, etter han ga opp sin karriere som kunstner, likevel vendte tilbake til de samme motivene igjen og igjen, med økende fokus på stilisering og manipulasjon av malingen.<sup>186</sup>

Utstillingen *Peder Balke* ved National Gallery formidlet Balke som en romantiker som utviste tidlige modernistiske tendenser, og kunstverkene hans forklares som et uttrykk for *både* modernistiske og romantiske ideer. Kunstretninger og begreper brukes altså eksplisitt for å beskrive Peder Balke, og dette står i en interessant kontrast til Astrup-utstillingen på Dulwich Picture Gallery, der formidlingen i svært liten grad bruker spesifikke retninger og begreper for å beskrive Astrup. Astrup-utstillingen er mer tilbakeholden og antydende om Astrup som en foregangsperson. Som jeg kom fram til utstillingsanalysen, åpner *Painting Norway* for en modernistisk lesning av kunstneren gjennom hvordan Astrup plasseres i relasjon til andre kunstnere, men ikke ved å definere kunstneren eksplisitt som en tidlig modernist slik Balke ble presentert for det engelske publikum. Hvilke konsekvenser fikk dette for Balke-utstillingens mottakelse?

### *Balke som glemt geni: formidling og mottakelse*

At Balke var en «glemt» kunstner, som ble gjenoppdaget og løftet frem i lyset først etter sin død, var et gjennomgående narrativt grep i utstillingen på National Gallery. I utstillingsbeskrivelsen på galleriets nettsider finner jeg en fortelling om at Balke feilet som kunstner i sin samtid, og at vi først nå, fra etterpåklokskapens perspektiv, er i stand til å identifisere ham som en foregangsmann for modernismen. Spesielt Balkes senere malerier, fra tiden etter han ga opp karrieren som kunstner, blir trukket frem som eksperimentelle og originale.<sup>187</sup> Dette narrative, og spesielt fortellingen om de senere maleriene, blir adressert i utstillingens anmeldelser, men ikke alle anmelderne lot seg overbevise av utstillingens argumenter.

I en anmeldelse i *The Spectator* trakk kunstkritiker Richard Cork linjer fra Balke til kunstnere som Jackson Pollock og de tyske ekspresjonistene, og oppfordret til at «[w]e must never again let this 19th century Norwegian Master slip into oblivion».<sup>188</sup> Alastair Sooke i *The Telegraph* var ikke like begeistret, og karakteriserte Balkes tidlige verk som «pure Christmas card-

---

<sup>186</sup> Ibid. 60

<sup>187</sup> The National Gallery, «Peder Balke»

<sup>188</sup> Cork, Richard. «We must never again let this 19th century Norwegian master slip into oblivion». *The Spectator*, 06.12.2014. <https://www.spectator.co.uk/2014/12/we-must-never-again-let-this-19th-century-norwegian-master-slip-into-oblivion/>, nedlastet 28.08.2018

kitsch» og «a subpar Caspar David Friedrich». <sup>189</sup> Sooke roste imidlertid de senere verkene, men stilte spørsmål ved deres originalitet ved å etterspørre hvorvidt den britiske, romantiske maleren J. M. W. Turner kan ha vært en mulig innflytelse, da Balke kan ha sett verk av Turner under en av sine reiser. <sup>190</sup> Sooke konkluderte med følgende:

In a sense, though, perhaps it is convenient to “forget” about Turner: the alternative would be to present Balke following in the footsteps of others in both the early part of his career, when everyone accepts that he was a conventional landscape artist in the Romantic tradition, and in its closing stages, when he supposedly went his own way. The story of a forgotten genius is always compelling and appealing, but in the case of Balke, I suspect that it is a little disingenuous. <sup>191</sup>

Sookes anmeldelse åpner for et interessant spørsmål: er det mer effektivt å fremstille kunstnere som originale og nyskapende, enn som konvensjonelle, men gode, representanter for en kunstnerisk retning? Formidlerne argumenterer for at Balkes senere verk kan leses som tidlige eksperimenter med teknikk som utover 1900-tallet skulle komme til å forme det modernistiske, maleriske uttrykket. Anmelderne har også funnet de senere verkene mest interessante. Dette kan tyde på at formidlerne retter seg mot et publikum med en større interesse for kunst med modernistisk uttrykk, eller kunst som kan leses som original eller nyskapende, fremfor kunst med et romantisk uttrykk, som forholder seg til kjente konvensjoner.

Spørsmålet om originalitet tematiseres også i utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*. Både kunstnerens personlighet, hans særegne forhold til hjemstedet, og hans valg om å flytte tilbake til Jølster, blir fremhevet som originale kvaliteter. *Painting Norway* hevder imidlertid ikke at Astrup er en foregangsperson for senere kunstretninger, og følgelig er det heller ikke grunnlag for samme form for kritikk som Sooke rettet mot Balke-utstillingen. Begge utstillingene fremmer et argument om kunstnerens originalitet, men argumentene fremmes med ulike virkemidler og på ulike premisser. Mens Balke-utstillingens argumenter kan tolkes

---

<sup>189</sup> Sooke, Alastair. «Peder Balke, National Gallery, review: ‘disingenuous’». *The Telegraph*, 11.11.2014. <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/11220353/Peder-Balke-National-Gallery-review.html>, nedlastet 28.08.2018

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> Sooke, «Peder Balke, National Gallery, review: ‘disingenuous’», *The Telegraph*, 11.11.2014

i retning av at Balke gjorde noe fullstendig nytt, argumenterer *Painting Norway* for at Astrup var original i måten han kombinerte impulser fra ulike samtidige retninger med motiver fra sitt hjemsted, og at han derigjennom skapte et originalt uttrykk.

### *Balke på The Metropolitan Museum of Art*

Våren 2017 ble Peder Balke også vist på The Metropolitan Museum of Art i New York. Utstillingen fikk navnet *Peder Balke: Painter of Northern Light*, og sto fra 20.04.2017 til 10.06.2017. Dette var en mindre utstilling der kun 17 verk av Balke ble vist, i selskap med verk av samtidige, norske kunstnere som J.C. Dahl, August Cappelen og Thomas Fearnley. Knut Ljøgodt, som var ansvarlig for Balke-prosjektet i London, var en viktig pådriver også for dette prosjektet, og utstillingen ble kuratert av Asher Ethan Miller.

Argumentet om at Balkes malerstil var «forut for sin tid» kommer til uttrykk i markedsføringen av denne utstillingen, gjennom å fremstille Balke som en kunstner som «anticipates the painterly expressiveness of Edvard Munch».<sup>192</sup> De tidligere verkene hans blir beskrevet som europeiske i stilen, men originale, da motivkretsen fra Nord-Norge og spesielt Finnmark skilte seg ut.<sup>193</sup> Ordet «modernist» brukes imidlertid verken i pressemeldingen eller internettsiden for denne utstillingen, i motsetning til ved utstillingen på The National Gallery. I forbindelse med utstillingen ble det også avholdt et symposium ved The Scandinavia House i New York, hvor spørsmålet om hvorvidt Balke var modernist eller romantiker var blant temaene som ble diskutert av paneldeltakerne Marit Lange, Christopher Riopelle og Knut Ljøgodt. Selv om de tre kunsthistorikerne hadde samarbeidet om Balke-utstillingene, hadde de ulike svar på dette spørsmålet. Christopher Riopelle stilte seg positiv til en lesning av Balke som en slags tidlig modernist, mens Marit Lange var uenig i dette. Ljøgodt hevdet på sin side at han ser Balke som en romantiker, men kritiserte fokuset på å plassere kunstnere innenfor trange definisjoner.<sup>194</sup>

### **Harald Sohlberg**

Høsten 2018 vises utstillingen *Harald Sohlberg. Uendelige landskap* på Nasjonalgalleriet i Oslo.<sup>195</sup> Våren 2019 skal den samme utstillingen settes opp på Dulwich Picture Gallery, her

---

<sup>192</sup> «Peder Balke: Painter of Northern Light. Press release». *The Met Museum*. <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2017/peder-balke>, nedlastet 29.08.2018

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> Scandinavia House. «Peder Balke Symposium Q&A» 2:00

Ljøgodts argument er også gjengitt som sitat tidligere i denne oppgaven, i kapittel 2: Teori og metode, underkapittel «kunsthistorie og historisk narrativ».

<sup>195</sup> Utstillingen vises fra 28. september 2018 til 13. januar 2019. Nasjonalmuseet for kunst og design. «Harald Sohlberg. Uendelige landskap».

med tittelen *Harald Sohlberg. Painting Norway*, og til slutt ved museum Wiesbaden i Wiesbaden, Tyskland.<sup>196</sup> Utstillingen ved Dulwich Picture Gallery kurateres av Kathleen Soriano. At utstillingen skal ha samme tittel som om Astrup-utstillingen ved samme museum, signaliserer at disse hører sammen. Da denne oppgaven leveres før utstillingen åpner ved Dulwich, blir det imidlertid liten mulighet for å undersøke dette videre. Det er likevel interessant å lese informasjonsteksten på Dulwich sine nettsider, som ikke nevner den tidligere Astrup-utstillingen selv om de to utstillingene deler tittel. Edvard Munch er derimot nevnt. Sohlberg-utstillingen presenteres med fokus på hvordan Sohlberg benyttet seg av en kombinasjon av det norske landskapet, mytologi, og egen psyke, for å skape et unikt nasjonalt uttrykk. I likhet med *Nikolai Astrup. Painting Norway*, ser det ut til at utstillingen legger fokus på hvordan Sohlberg benytter seg av en kombinasjon av det norske landskapet, mytologi, og egen psyke, for å skape et unikt nasjonalt uttrykk. Det loves også at utstillingen skal «show the breadth and ambiguity of Sohlberg’s art whilst revealing its relevance beyond Norway’s borders».<sup>197</sup>

Sparebankstiftelsen DNB er også involvert i dette lanseringsprosjektet. Ifølge Anders Bjørnsen var bakgrunnen for dette prosjektet at daværende direktør ved Dulwich Picture Gallery, Ian Dejardin, oppdaget Sohlberg da han var på reise til Norge for å arbeide med Astrup-prosjektet. Dejardin ønsket ifølge Bjørnsen å lage en serie med utstillinger om norske kunstnere ved Dulwich. Dulwich Picture Gallery er også ifølge Bjørnsen i samtaler om en utstilling om Harriet Backer, men dette er enda ikke bestemt.<sup>198</sup>

### **Astrup-utstillinger behandlet i *Fortida gjennom notida***

I doktorgradsavhandlingen *Fortida gjennom notida* analyserer Tove Kårstad Haugsbø alle utstillinger der Nikolai Astrup har vært representert, opp til 2015. Hennes funn er relevante for denne oppgavens problemstilling. Haugsbø konkluderer med at hun finner et verdiskifte i de nasjonale kunstgalleriene.<sup>199</sup> Ifølge Haugsbø har norske kunstgallerier verdsatt norske kunstnere som vender tilbake til hjemlandet fremfor de som reiste til utlandet og ble værende

---

[http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger\\_og\\_aktiviteter/utstillinger/nasjonalgalleriet/Harald+Sohlberg,+Uen+delige+landskap.b7C\\_wJjQZp.ips](http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/nasjonalgalleriet/Harald+Sohlberg,+Uen+delige+landskap.b7C_wJjQZp.ips), nedlastet 10.10.2018

<sup>196</sup> Dulwich Picture Gallery. «Harald Sohlberg: Painting Norway». *Dulwich Picture Gallery*,

<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/whats-on/exhibitions/2019/february/harald-sohlberg-painting-norway/> Nedlastet 10.10.18

<sup>197</sup> Ibid.

<sup>198</sup> Korrespondanse mellom Anders Bjørnsen (avdelingsdirektør for kunst- og instrumentalsamling, Sparebankstiftelsen DNB) og forfatteren, september 2018.

<sup>199</sup> «Nasjonale kunstgalleri» er i Haugsbøs avhandling skrevet fra et norsk ståsted, og henviser derfor til norske gallerier og museer.

der, og de som kunne anses som særlig norske fremfor de som ikke hadde et særnorsk uttrykk. Først i nyere tid har internasjonale og transnasjonale impulser vunnet fram som likeverdige verdigrunnlag i norske kunstgallerier, argumenterer Haugsbø for. Dette skjer både gjennom inkludering av flere internasjonale verk i norske museer, og gjennom at flere skandinaviske kunstnere blir vist ved internasjonale gallerier og museer, i kollektiv- og separatutstillinger.<sup>200</sup>

Haugsbø karakteriserer formidlingen av Astrup som en nasjonal kunstner, som preget av «seiglivra stereotyper».<sup>201</sup> Formidlingen av Astrup som en nasjonal maler har ifølge Haugsbø sprunget ut av et verdigrunnlag som verdsetter nasjonal tilhørighet og norsk identitet fremfor andre aspekter ved Astrups kunst, og hun er kritisk til blant annet vandreutstillingen *Nikolai Astrup: Tilhørighet og identitet* (i 2005), som hadde som mål å problematisere norskheten ved Astrups verk. Ifølge Haugsbø burde utstillingen vises i utlandet, for ytterligere å problematisere denne norskheten, i stedet for å bekrefte en sementert oppfatning. Haugsbø hevder også at det først har vært gjennom internasjonale utstillinger at Astrup har blitt løsrevet fra forventningen om nasjonalmaleren og hjemstavnskunstneren. Hun trekker blant annet frem utstillingen *Drømmebilleder* ved G1 Holtegaard utenfor København i 2010, der Astrup ble utstilt med fokus på de drømmeaktige aspektene ved kunstverkene, som eksempel på dette.<sup>202</sup>

## Utstillingsanmeldelser

Vi skal nå vende blikket tilbake til utstillingen *Nikolai Astrup. Painting Norway* og undersøke hvordan utstillingen ble vurdert av de som skrev anmeldelser. Anmeldelsene vil bli lest med fokus på min problemstilling, og jeg vil særlig undersøke hvorvidt anmelderne opplever at utstillingen behandler Astrup som en romantiker eller modernist, og hvorvidt de aksepterer slike argumenter. Jeg er også interessert i andre eventuelle kvaliteter som anmelderne påpeker, samt hvorvidt de sammenlikner Astrup med andre kunstnere. En slik analyse kan si oss noe om hva slags resonans ulike formidlingsgrep får hos anmelderne, og hvordan anmeldernes resepsjon videreformidles til et bredere publikum som et forståelsesgrunnlag for utstillingen.

I forbindelse med utstillingen ble mange artikler publisert, som ledd i en omfattende kampanje der Dulwich Picture Gallery samarbeidet med Sparebankstiftelsen DNB og den

---

<sup>200</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 230

<sup>201</sup> Ibid. 182

<sup>202</sup> Ibid. 183

norske ambassaden for å sikre oppmerksomhet fra pressen.<sup>203</sup> Da det er utstillingens formidling jeg ønsker å analysere, har jeg her funnet det mest relevant å konsentrere meg om de anmeldelser som ble skrevet etter at anmelderen hadde sett utstillingen.<sup>204</sup> I min analyse av anmeldelsene har jeg vært særlig opptatt hvorvidt det er tema som gjentas på tvers av flere anmeldelser, og disse vil bli presentert i det følgende.

## Nordic noir

Et gjennomgående narrativt grep i anmeldelsene av utstillingen er at anmelderne uttrykker en overraskelse over motivene. For eksempel skriver Jonathan Jones i *The Guardian* at mens en utenforstående ville forventet mye snø i en utstilling med motiver fra norske landskap, er bildene overraskende grønne og sommerlige.<sup>205</sup> Hva er det ved Astrups verk som overrasker anmelderne, og hva sier dette om anmeldernes forventninger?

Flere av anmelderne setter Astrup i kontrast til *nordic noir*. Nordic noir er et begrep som gjerne brukes om nordisk krim. Rachel Campbell-Johnston strukturerer hele sin anmeldelse i *The Times* rundt nordic noir-begrepet.<sup>206</sup> Her trekker hun tråder mellom britiske TV-titteres forkjærlighet for det danske TV-dramaet *Forbrydelsen*, og de britiske museenes mange utstillinger av norske malere som leses som representative for nordic noir. Hun inkluderer både Balke, Munch, Købke og Hammershøi under denne paraplyen. Astrup stilles imidlertid i opposisjon til dette, da han ifølge Johnston heller beveger seg i retning kitsch i for eksempel verkene *Vårnatt og Seljekall* og *Marsmorgen*.<sup>207</sup> Alastair Smart beskriver Edvard Munch som «noir» i *The Telegraph*, og setter Astrup i opposisjon til dette.<sup>208</sup> I en forhåndsomtale av utstillingen skriver Jonathan Jones at «Just as we like our Scandinavian cop shows dark, we like our Scandinavian art to be intense and visionary. Astrup is probably too happy an artist ever to satisfy that craving. He's great, but he won't replace *The Bridge*».<sup>209</sup> I motsetning til

---

<sup>203</sup> I mitt intervju med MaryAnne Stevens, kurator for utstillingen *Painting Norway*, oktober 2016, fortalte Stevens at det profesjonelle markedsføringsteamet ved Dulwich Picture Gallery var en av de avgjørende grunnene til at hun ønsket å arrangere utstillingen ved dette spesifikke museet.

<sup>204</sup> I tilfeller der jeg også viser til andre artikler, vil jeg opplyse spesifikt om dette.

<sup>205</sup> Dette er hentet fra en forhåndsomtale, Jones hadde ikke sett utstillingen på dette tidspunktet. Det er derfor ikke en anmeldelse av hvordan verkene ble presentert i selve utstillingen, men en omtale av verkene og informasjonen som har blitt sendt ut i pressemeldinger i forkant. Jones, «Nikolai Astrup – The lost artist of Norway», *The Guardian*, 30.12.2015.

<sup>206</sup> Campbell-Johnston, Rachel. «Nordic but nice». *The Times*, 05.02.2016.

<https://www.thetimes.co.uk/article/nikolai-astrup-nordic-but-nice-0h2gcqcb3>, nedlastet 03.09.2018

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Smart, «Nikolai Astrup: Painting Norway, Dulwich Picture Gallery, review: 'magical in every sense'». *The Telegraph*, 03.02.2016

<sup>209</sup> «The Bridge» er den engelske tittelen på det dansk-svenske TV-dramaet «Broen», et annet eksempel på nordic noir-sjangeren.

Jones, «Nikolai Astrup – The lost artist of Norway», *The Guardian*, 30.12.2015.

Campbell mener imidlertid Jones, at blant de skandinaviske kunstnerne som det britiske publikummet i senere år har blitt introdusert for, er det kun Hammershøi som kvalifiserer til nordic noir-estetikken.

Dette fokuset på nordic noir som beskrivende rammeverk gir sannsynligvis ikke umiddelbar mening for et norsk publikum. Imidlertid ser det ut til å være en åpenbar referanse for de britiske anmelderne, som bruker begrepet til å beskrive ikke bare krimserier, men forventningene de har til nordisk estetikk generelt. Astrup blir beskrevet som en overraskelse fordi han bryter med forventningene skapt av oppfatningen om en nordic noir-estetikk.

I kapittel 4 diskuterte jeg hvordan utstillingen fokuserer på det vanskelige i Astrups barndom. På tross av dette fokuserer anmelderne på de sterke fargene, de lyse bildene, og verkenes muntre kvaliteter. Dette kan være en effekt av hva slags forventninger til nordisk kunst som anmelderne bringer med seg inn i utstillingen. Men hva har skapt disse forventningene?

### **Skyggen av Edvard Munch**

I sin anmeldelse av utstillingen i *Time Out* skriver Martin Coomer at «You've no reason to have heard of Astrup; a contemporary of Edvard Munch, he's overshadowed by the more melancholy – and more stereotypically Nordic – painter of 'The Scream', even back home».<sup>210</sup> Samtidig, i *The Telegraph*, forklarer Alastair Smart at Edvard Munch har definert hvordan den internasjonale kunstverdenen ser på norsk kunst, og at dette har skapt en forventning om angst og melankoli. Smart knytter også Munch til begrepet «noir», og forklarer at Munch «delivered pretty much everything we expect from a Nordic painter. Indeed, to a large extent, he defined those expectations in the first place. (...) Trouble is, it has left little-to-no room in art's canon for any of his countrymen».<sup>211</sup>

Smart kommer her med en mulig forklaring på hvorfor «nordic noir» har blitt en så sterk referanse og fortolkningsramme for de britiske anmelderne, nemlig at dette henger sammen med Edvard Munchs internasjonale suksess. Som sammenlikningsgrunnlag for Astrup, forekommer navnet Edvard Munch i samtlige av anmeldelser og i majoriteten av andre presseklipp om utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* i britisk presse. Bare noen år tidligere, i 2012, viste Tate Modern i London utstillingen *Edvard Munch: The Modern Eye*. Edvard Munchs allerede eksisterende internasjonale berømmelse skal ikke underspilles, men

---

<sup>210</sup> Coomer, Martin. «Painting Norway: Nikolai Astrup (1880-1928)». *Time Out*, 01.02.16, <https://www.timeout.com/london/art/painting-norway-nikolai-astrup-1880-1928>, nedlastet 11.10.18

<sup>211</sup> Smart, «Nikolai Astrup: Painting Norway, Dulwich Picture Gallery, review: 'magical in every sense'». *The Telegraph*, 03.02.2016

denne utstillingen bør også regnes med når vi studerer anmeldernes impulsive assosiasjoner mellom Munch og det nordiske.

Det er vanskelig å ta stilling til hvorvidt Munchs internasjonale berømmelse har virket positivt eller negativt på lanseringen av Astrup. På den ene siden er Munch en referanse som gir resonans hos et internasjonalt publikum, og en slik kobling kan bidra til å plassere Astrup i et anerkjent landskap. Samtidig kan det, som Alastair Smart påpeker, være vanskelig for andre nordiske malere å skape sin egen identitet da de ikke kommer seg ut av skyggen av Edvard Munch. Som tidligere nevnt var utstillingen *Painting Norway* i en periode planlagt som en sammenstilling av Astrup og Munch. Ifølge MaryAnne Stevens kunne Munch fungert som et trekkplaster for utstillingen, men det var samtidig en fare for at han ville tatt alt fokuset: «in the end, really this question of shadowcast became a really major concern. We thought that it just wasn't fair on Astrup to push him in there alongside Munch». <sup>212</sup>

Oppgaven til anmeldere i aviser som *The Guardian* og *The Telegraph* er ikke å komme med akademiske analyser av verkene eller utstillingens paratekster, eller servere utfyllende fortolkninger av kunstverkene. Om de bruker referanser, er det gjerne til kontekster som de forventer at deres lesere kjenner til. Det er i denne sammenhengen jeg synes det er interessant å se på hvordan de bruker nordic noir og Edvard Munch som kontekst for utstillingen. Det er verdt å merke seg at anmelderne har valgt å trekke frem *nordiske* kontekster. Astrups status som nordisk blir et viktig poeng for anmelderne, da de har en mer eller mindre uttalt forventning om at norsk kunst er mørk, brutal og angstfylt, og at den vil minne om Edvard Munchs kunst. I utstillingsanalysen konkluderte jeg med at selv om utstillingens formidlingstekster påpekte at Astrup og Munch var samtidige, og at de forholdt seg til hverandre, er den mer nølende med å eksplisitt sammenlikne kunstnerens teknikk og motivvalg. Munch blir en kompliserende faktor når man ønsker å lansere norske kunstnere, noe anmeldelsene av *Painting Norway* vitner om. Selv om han kun er en bakgrunnskikkelse i utstillingens formidling, trekker kritikerne ham fram i forgrunnen og strukturerer anmeldelsene rundt hvorvidt Astrup kan sammenliknes med ham.

## Nasjon og tilhørighet

Astrup sammenlignes ikke utelukkende med Munch. Flere av anmelderne trekker også frem andre kunstnere, og noen av disse er kunstnere som også blir nevnt i utstillingens

---

<sup>212</sup> Samtale mellom MaryAnne Stevens, kurator for *Nikolai Astrup: Painting Norway*, og forfatteren. Oktober 2017



formidlingstekster, som for eksempel Henri Rousseau og Max Slevogt.<sup>213</sup> Martin Coomer nevner spesielt japanske tresnitt i sin anmeldelse i *Time Out*, og knytter dette til Claude Monet og Edgar Degas, som også hentet inspirasjon fra japanske tresnitt. Coomer påpeker dessuten likheter mellom Astrups arbeid med hagen på Astruptunet, og verk fra utstillingen *Painting the Modern Garden* ved Royal Academy of Art, som også ble vist våren 2016.<sup>214</sup>

Andre sammenlikninger er imidlertid mer overraskende. I sin anmeldelse i *The Guardian*, sammenligner Jones Astrup med en hobbit fra J.R.R. Tolkiens univers, og foreslår at Astrup kunne blitt en god illustratør for *Ringenes Herre*. Han trekker også frem to britiske kunstnere som eksempler på ulike typer landskapsmalere, og argumenterer for at Astrup har mer til felles med John Constable enn J.W.M. Turner.<sup>215</sup> Johnston sammenligner Astrup med «our own Samuel Palmer», en kunstner i den britiske romantikken fra rundt midten av 1800-tallet.<sup>216</sup> Selv om flere av anmelderne i hovedsak har fokusert på kunstnerens nordiske identitet og motivvalg, benytter de seg altså også av internasjonale referanser for å beskrive kunstverkene. Også britiske kunstnere refereres hyppig til, til tross for at ingen britiske kunstnere blir spesielt fremhevet i utstillingens veggtekster eller etiketter.<sup>217</sup> Når jeg sammenligner disse anmeldelsene med Tove Kårstad Haugsbøs funn fra anmeldelser av tidligere Astrup-utstillinger i Sverige i 1956, og Danmark i 1965, finner jeg et lignende mønster. Både de danske og svenske anmeldelsene Haugsbø har lest, ser ut til å vektlegge Astrups tilhørighet til retninger utenfor Norge i større grad enn norsk litteratur og norske utstillinger om Astrup har gjort. Haugsbø finner også at anmelderne påpeker likheter mellom Astrup og kunstnere fra eget land, som for eksempel Carl Larsson og Erik Raadal.<sup>218</sup>

Anmelderne aksepterer altså utstillingens argument om at Astrup er en transnasjonal kunstner, påvirket av internasjonale strømninger og verk han har sett på sine utenlandsreiser. Alastair Smart i *The Telegraph* er den eneste anmelderen som etterlyser mer informasjon om den politiske konteksten i Norge (spesifikt unionsoppløsningen i 1905) for å underbygge

---

<sup>213</sup> Smart, Alastair. «Nikolai Astrup: Painting Norway, Dulwich Picture Gallery, review: 'magical in every sense'». *The Telegraph*, 03.02.2016

<sup>214</sup> Coomer, Martin. «Painting Norway: Nikolai Astrup (1880-1928)». *Time Out*, 01.02.16, <https://www.timeout.com/london/art/painting-norway-nikolai-astrup-1880-1928>, nedlastet 11.10.18

<sup>215</sup> Jones, Jonathan. «Painting Norway: Nikolai Astrup review – Tolkienesque scenes of Midsummer magic». *The Guardian*. 03.02.2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/03/painting-norway-nikolai-astrup-review-nature-gleeful-energy>, nedlastet 03.09.18

<sup>216</sup> Campbell-Johnston, «Nordic but nice», *The Times*, 05.02.2016.

<sup>217</sup> Noen britiske kunstnere blir imidlertid nevnt i katalogen, og John Constable er representert med en illustrasjon. Disse presenteres imidlertid som del av en lang liste kunstnere som Astrup har sett, og ikke som spesielt viktige for hans kunstnerskap.

Stevens, «National/International». Carey, Dejardin, Stevens (red.). *Nikolai Astrup: Painting Norway*. 33

<sup>218</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 163-166

argumentet om Astrup som en nasjonal kunstner.<sup>219</sup> De fleste anmelderne sier seg enige i utstillingens argument om at kunstnerens nasjonale billedspråk springer ut fra en psykologisk og kulturell tilknytning, uten behov for større kontekst.

Generelt er anmeldelsene positive, og konkluderer med at utstillingen er verdt et besøk. Men skyggen av Edvard Munch fremstår likevel som en avgjørende faktor i lesningen av maleriene. Med en forventning om å finne likheter med Munchs melankolske og eksistensielle modernisme, leser anmelderne Astrups kunst som sentimental og nostalgisk, på tross av utstillingens forsøk på å nyansere fortellingen om kunstnerens barndom. Selv om de fleste anmelderne anerkjenner utstillingens argument om at Astrup hentet inspirasjon fra samtidens moderne kunststrømninger, fortolker de kunstverkene som tilbakeskuende og anerkjenner dermed ikke Astrup som en innovativ eller radikal kunstner..

## **Forskjeller mellom engelsk, norsk og tysk utstilling**

I denne siste delen av den sammenliknende analysen vil jeg undersøke eventuelle forskjeller mellom hvordan utstillingen ble formidlet på Dulwich Picture Gallery, Henie Onstad Kunstsenter og Kunsthalle Emden. Det er flere ting som skiller seg ut, blant annet er det noe variasjon i kunstverkene som ble vist. Her vil jeg imidlertid konsentrere meg om de ulikhetene som er relevante i forhold til oppgavens problemstilling. Har variasjonene i utstillingenes verksutvalg, arkitektur og nedslagsfelt noe å si for hva slags kunsthistorisk kontekst man oppfordres for å fortolke Astrup som del av?

### **Utvalg av kunstverk**

Utvalget kunstverk som ble presentert i de tre utstillingene var stort sett konsistent, med unntak av noen få variasjoner. Disse variasjonene dreier seg stort sett om tresnitt der samme trykkplate har blitt brukt. I tilfeller som dette vil jeg regne forskjellene som ubetydelige. MaryAnne Stevens forklarte at slike små variasjoner som oftest var en konsekvens av regler for utlån av kunst på papir.<sup>220</sup> I noen tilfeller var det ikke mulig å erstatte slike verk med et tilsvarende substitutt. Verken *Lekende barn*, *Vårkveld i smieheggen*, *Stor regnbue* eller *Eplette i blomst* var vist på Dulwich Picture Gallery (Kat. 8, 9, 64 og 77). Jeg har ikke regnet noen av disse verkene for å være sentrale for utstillingen, og Stevens betegnet heller ikke noen av disse som essensielle.<sup>221</sup> Derfor vil jeg gå ut fra at fraværet av disse kunstverkene

---

<sup>219</sup> Smart, «Nikolai Astrup: Painting Norway, Dulwich Picture Gallery, review: 'magical in every sense'». *The Telegraph*, 03.02.2016

<sup>220</sup> MaryAnne Stevens (kurator for utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*), i samtale med forfatteren, oktober 2017

<sup>221</sup> Ibid.

ikke hadde noen stor effekt, og at variasjonene i hvilke verk som ble utstilt ikke skapte noen stor forskjell for utstillingens budskap eller argumentasjon.

### **Gallerirommet som paratekst**

Dulwich Picture Gallery viste seg å ha et utstillingslokale som var mindre enn kuratorene ønsket. Ifølge MaryAnne Stevens var dette begrunnelsen for at maleriene måtte henge tett, spesielt i det første rommet og i det siste rommet som viste transformasjoner og sankthansbål. Ifølge Stevens motvirket ikke dette utstillingens budskap, men var heller med på å fremheve det stedsspesifikke når motivene fikk virke sammen.<sup>222</sup> Som jeg har påpekt i kapittel 3, er dette imidlertid en utstillingsform som gjerne assosieres med tradisjonelle utstillinger og eldre kunst. Formatet som brukes i utstillingenes oppheng er litt ulikt mellom de forskjellige institusjonene som viste Astrup-utstillingen. I det følgende vil jeg ta for meg hvordan gallerirommene er variert i de ulike institusjonene, og diskutere hva dette eventuelt tilfører en fortolkning av verkene.

### **Delvis og fullstendig white cube**

Det er viktig å merke seg at utstillinger som viser moderne kunst, gjerne assosieres med en spesifikk utstillingsform. I den kjente artikkelen «Beyond the White Cube», argumenterer Brian O’Doherty for at den moderne kunstens utvikling ikke bare skjedde i maleriene, men også gjennom hvordan de ble vist i gallerirommene. Ifølge O’Doherty danner tilskueren seg en oppfatning om hva slags kunst han/hun ser ut fra hva slags gallerirom den blir vist i.<sup>223</sup> Gallerirom som viser moderne kunst, er gjerne såkalte «white cubes»: gallerirom med hvite vegger, der kunsten skal vises fram uten forstyrrende elementer. Dulwich Picture Gallery er langt fra en white cube. Kunsten ble vist på fargesterke vegger, og av og til ble mange malerier vist tett sammen, komponert i noenlunde geometriske grupperinger etter størrelse og motivenes forhold til hverandre. Her snakket ikke maleriene for seg selv: opphenget var med på å formidle hvordan betrakteren var ment å se maleriene i sammenheng med hverandre, som et større prosjekt, heller enn som individuelle flater med maling.

---

<sup>222</sup> Under mitt intervju med Stevens i oktober 2017, gikk vi gjennom hva hun regnet som essensielle verk i utstillingen. Stevens trakk frem følgende verk: *Klar juninatt* (kat. 5), *Augustnatt, Jølster* (kat.7), *Kollen* (kat. 12), *Skyggesiden av Jølster Prestegård* (kat. 17), *I havestuedøren* (kat. 18), *Vårnatt i hagen* eller *Juninatt i hagen* (kat. 21 eller 22, begrunnet i at motivene viser bruk av hagen), *Måneskinn på Hegreneset* (kat. 30, begrunnet i at det viser en endring i Astrups kunstnerskap etter 1911), *Marsmorgen* (kat. 56), *Sandalstrand med regnbue* (kat. 75), *Vår i Jølster*, (kat. 76), *Grovær* (kat. 83), *Julemorgen* (kat. 88), *Vår med hvit hest* (kat. 93), og *Priseld* (kat. 99). De fleste enkeltverkene som ble trukket fram her var malerier. Om trykkene sa Stevens at «they are all crucial». MaryAnne Stevens (kurator for utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*), i samtale med forfatteren, oktober 2017

<sup>223</sup> O’Doherty, Brian. *I den hvite kube* (København: Rævens Sorte Bibliotek, 2002), 8

Fraværet av white cube-formatet er den klareste forskjellen mellom Dulwich Picture Gallery og de to andre institusjonene som viste Astrup-utstillingen. Dulwich Picture Gallery er et gammelt museum som ble bygget før modernismen gjorde sitt inntog som kunstretning, mens både Henie Onstad Kunstsenter og Kunsthalle Emden er bygninger som ble oppført i siste halvdel av 1900-tallet, etter at modernismen og dens utstillingsformer hadde blitt etablert som konvensjon. Dersom bygninger som er laget for å vise modernistisk kunst, er med på å farge vår oppfatning om at kunsten som vises i bygningene er modernistisk, vil de ulike bygningene i seg selv fremme forskjellige argumenter om hva slags kunsttradisjon Astrup kan og bør leses inn i.

Stevens forklarte at Henie Onstad Kunstsenter var en utfordring, da gallerirommene var «designed for 20<sup>th</sup> century and 21<sup>st</sup> century exhibits.»<sup>224</sup> Utstillingen ble vist i museets storsal, som er et stort og asymmetrisk gallerirom med hvite vegger. Derfor ble det satt opp mange fondvegger i utstillingen, som forminsket gallerirommet. I tillegg ble veggene malt i farger som korresponderte med fargevalgene i utstillingen på Dulwich Picture Gallery.

Gallerirommet ble altså bygget om så det ble likere gallerirommene på Dulwich, men utstillingen var fortsatt preget av moderne arkitektur. For eksempel var rommet som inneholdt transformasjoner og sankthansbål, bygget som en enkeltstående enhet midt i et stort, hvitt rom som også viste en installasjon laget av en samtidskunstner (fig. 5). Man vekslet altså mellom «white cube»-formatet, og de mindre, tilpassede utstillingsrommene, innad i utstillingen. Imidlertid var white cube-rommene i denne utstillingen tydelig forbeholdt samtidskunstnerne, og ingen av Astrups verk ble vist i disse (fig. 6).

Ved Kunsthalle Emden ble det også eksperimentert med utstillingsformatet på andre måter. Blant annet ble det vist en rekonstruksjon av et av interiørene på Astruptunet, og i museets aktivitetsrom ble det vist det en «skog» av fullskala modeller av bjørketrær, inspirert av trærne i *Revebjeller*-trykkene. Dulwich Picture Gallery eksperimenterte med å sette det todimensjonale maleriet inn i en tredimensjonal sammenheng i det første rommet, med «panorama»-visningen av motivene fra Jølster og prestegården. I Kunsthalle Emden ble dette konseptet videreutviklet ved at tredimensjonale konstruksjoner basert på maleriene fant veien inn i museet. Selv om dette ikke er et tradisjonelt formidlingsgrep, er det heller ikke et grep som gir umiddelbare assosiasjoner til modernistisk kunst, så jeg tolker ikke denne «bjørkeskogen» som et argument verken for modernisme eller romantikk. Imidlertid var

---

<sup>224</sup> MaryAnne Stevens (kurator ved utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*) i samtale med forfatteren, 11.10.2017

Kunsthalle Emden den eneste utstillingen som viste flere verk av Astrup i white cube-formatet, et format som assosieres med modernistisk kunst.

Hvis vi leser dette utstillingsopphenget som et argument, er det naturlig å trekke slutningen at opphenget på Henie Onstad Kunstsenter og Kunsthalle Emden formidler Astrup som modernist i større grad enn utstillingsopphenget ved Dulwich Picture Gallery. Henie Onstad gjør dette ved å veksle mellom white cubes og spesialbygde fondvegger, mens Kunsthalle Emden til dels viser Astrups verk i white cube-format. Jeg vil imidlertid være litt forsiktig med å lese intensjon inn i disse grepene, da utstillingsrommene i de ulike museene nødvendigvis allerede er utformet forskjellig, og vil bringe med seg ulike utfordringer. Fløyen der utstillingen ble vist ved Henie Onstad Kunstsenter, består av store rom som er høye under taket. Da fløyen ble bygd i 1994 var en av utstillingssalene den største i Norge.<sup>225</sup> Disse salene egner seg godt til å vise monumentale kunstverk, men til mindre verk benytter kunstsenteret seg gjerne av fondvegger, så dette er på ingen måte en tilpasning som utelukkende brukes for kunst fra spesielle tidsperioder.

Imidlertid er det verdt å påpeke at både Henie Onstad Kunstsenter og Kunsthalle Emden har ganske annerledes profiler enn Dulwich Picture Gallery. Henie Onstad Kunstsenter viser «både modernisme og samtidskunst», mens Kunsthalle Emden viser kunst fra begynnelsen av 1900-tallet.<sup>226</sup> Dulwich Picture Gallery har til sammenligning en samling av gamle mestre, spesielt fra barokken, og viser dessuten temporære utstillinger fra mange ulike land og tidsepoker.<sup>227</sup> Når Dulwich Picture Gallery, som viser et bredt spekter av ulike utstillinger, stiller ut Astrup, sier ikke dette nødvendigvis noe om hva slags kunstner de anser Astrup som, da museet har en nokså bred profil. Henie Onstad Kunstsenter og Kunsthalle Emden, derimot, har utstillingsprofiler som primært omhandler modernistisk kunst, samtidskunst, og kunst fra 1900-tallet. Å stille ut Astrup ved disse museene vil derfor i seg selv underbygge et argument om at Astrup hører hjemme i en slik utstillingsprofil. Valget av institusjoner, og deres aksept av Astrup, kan derfor leses som at Astrup stilles ut som en modernistisk kunstner.

---

<sup>225</sup> Henie Onstad Kunstsenter, «Arkitektur», *Henie Onstad Kunstsenter*, <http://hok.no/om-hok/kunstsenteret/arkitektur-og-design>, nedlastet 17.09.2018

<sup>226</sup> Henie Onstad Kunstsenter, «Kunstsenteret», *Henie Onstad Kunstsenter*, <http://hok.no/kunstsenteret>, nedlastet 17.09.2018

Kunsthalle Emden, «Leitbild», *Kunsthalle Emden*, <https://kunsthalle-emden.de/bereich/kunsthalle/leitbild/>, nedlastet 17.09.2018

<sup>227</sup> Dulwich Picture Gallerys nettsider kan fortelle om en stor samling av «Old Masters». Dette begrepet brukes gjerne om kanoniserte kunstnere som levde før 1800-tallet. Dulwich Picture Gallery, «About», *Dulwich Picture Gallery*, <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/>, nedlastet 17.09.2018

## Astrup som landarkunstner

På Henie Onstad Kunstsenter ble det vist en utstillingsdel der en rekke samtidskunstnere kommenterte Astrup med egne verk. Disse kunstnerne var Book & Hedén, B.A. Huseby, Åsa Sonjasdotter og Futurefarmers med Martin Lundberg. Kunstverkene tok i hovedsak opp temaer som økologi, biologi og bærekraftig jordbruk. Noen av kunstverkene ble vist i tilstøtende utstillingsrom, så man kunne gå gjennom den moderne delen etter å ha sett Astrup, eller gå frem og tilbake mellom de ulike delene. Andre kunstverk var landart-prosjekter i parken rundt senteret. Denne utstillingen fremhevet dermed spesielt Astruptunet og verkene derfra, og dreiet fokus mot Astrups arbeid med hagen der. Dette fokuset ble fremmet fra starten av, da det første man møtte i utstillingen ikke var portrettet av Astrup, som i Dulwich, men et stort bed med avleggere fra rabarbraplantene på Astruptunet. Utstillingen på Henie Onstad kunstsenter fremstilte altså Astrup i tråd med Tove Kårstad Haugsbøs beskrivelse: «det er nemleg i dialektikken mellom landskapet og den visuelle kunsten at Astrup utvikla seg som ein modernistisk kunstnar».<sup>228</sup>

MaryAnne Stevens kommenterte disse forskjellene mellom utstillingene i vårt intervju høsten 2017. Selv om både den norske og den engelske utstillingen i stor grad fulgte samme format i sitt narrativ om Astrups liv og kunstneriske utvikling, henvendte de seg til ulike nedslagsfelt. Utstillingen ved Dulwich Picture Gallery var derfor, ifølge Stevens, utarbeidet med tanke på et publikum som ikke kjente Astrup fra før, og spesielt designet for å vekke interesse og entusiasme for kunstneren. Nedslagsfeltet ved Henie Onstad Kunstsenter besto derimot av mennesker som med større sannsynlighet hadde kjennskap til Astrups verk, og som følgelig ikke hadde like stort behov for en forklaring av hans motivkrets. Derfor benyttet Henie Onstad Kunstsenter, under ledelse av Tone Hansen, seg av anledningen til å lage en utstilling og et formidlingsprogram som fokuserte på økologi og landart. Dette kunne også, ifølge Stevens, gjøre Astrup mer aktuell for Henie Onstad Kunstsenters profil som et museum for modernistisk kunst og samtidskunst.<sup>229</sup>

## Norske anmeldelser

Sammenstillingen av Astrups kunst med samtidskunst, og fokuset på økologiske perspektiver i utstillingen, fikk en noe blandet mottakelse. Ingvill Hennmo i *Kunstkritikk*, og Oda Bhar i

---

<sup>228</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 489

<sup>229</sup> MaryAnne Stevens (kurator ved utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*) i samtale med forfatteren, 11.10.2017

*Morgenbladet*, mente begge at denne sammenstillingen fremsto som noe anstrengt.<sup>230</sup>

Hennmo, Bhar og flere andre anmeldere roste imidlertid spesielt Book & Hedens videoverk *Nikolais natt*, som sammenstilte filmer av dagens Jølster med Nikolai Astrups egne notater.

Selv om flere anmeldere mente at samtidskunsten ikke var helt vellykket, var det imidlertid enighet om at utstillingen brakte noe nytt til den nasjonale fortellingen om Astrup. Spesielt kunstkritikeren Lars Elton uttalte seg om dette. I VG skrev Elton at Stevens' argumentasjon for hvordan Astrups kunstnerskap endret seg etter studiereisen i 1911, og den omfattende fremstillingen av Astrup som grafiker, ga et nytt inntrykk av Astrup som kunstner.<sup>231</sup> I Dagsavisen utdypet han dette:

Tilsynelatende lot [Astrup] seg ikke påvirke av det som skjedde rundt ham. Men det er en myte som denne utstillingen tilbakeviser. (...) den høyt respekterte kunsthistorikeren MaryAnne Stevens påpeker at han må ha sett mye samtidskunst på turen [til Berlin i 1911], og at han er blitt påvirket av det han så.<sup>232</sup>

Selv om min oppgave har vært formulert ut fra en tanke om at de kontekstuelle oversettelsesproblemene mellom det ene publikummet til et annet kan være en utfordring, foreslår Elton i sine anmeldelser at den internasjonale visningen av Astrup samtidig kan gi nye perspektiver til et norsk publikum. Om så er tilfelle, vil publikums varierende forståelse og tilretteleggingen for denne både være et hinder, men også en fordel, om dette blir løst godt, da det tilrettelegger for ulike perspektiver på samme kunstner.

---

<sup>230</sup> Bhar, Oda. «På sporet av den skapte tid». *Morgenbladet*, 15.07.16.

<https://morgenbladet.no/kultur/2016/07/pa-sporet-av-den-skapte-tid>, nedlastet 11.10.18

Hennmo, Ingvill. «Med naturen». *Kunstkritikk*, 28.06.16. <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/med-naturen/?d=no>, nedlastet 11.10.18

<sup>231</sup> Elton, Lars. «Anmeldelse av Nikolai Astrup på Henie Onstad: Større, bedre og aktuell som aldri før». *VG*, 11.06.16. <https://www.vg.no/rampelys/i/9276d/anmeldelse-av-nikolai-astrup-paa-henie-onstad-stoerre-bedre-og-aktuell-som-aldri-foer>, nedlastet 11.10.18

<sup>232</sup> Elton, Lars. «Fra Jølster til verden – og tilbake igjen». *Dagsavisen*, 10.06.16. <https://www.dagsavisen.no/kultur/fra-jolster-til-verden-og-tilbake-igjen-1.737727#carousel-example-generic>, nedlastet 11.10.18

## 6. Konklusjon

Denne oppgaven har blitt skrevet ut fra en interesse for å undersøke hvilke utfordringer og muligheter formidling av kunst på tvers av kontekster innebærer, og hvordan kunsthistorisk kontekstualisering brukes som et formidlingsgrep. Utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* har vært oppgavens studieobjekt, og denne utstillingen har blitt analysert ut fra en overordnet problemstillingen om å undersøke hva slags kunsthistorisk kontekst det argumenteres for at Nikolai Astrup skal tolkes i. Problemstillingen har blitt besvart gjennom å foreta en utstillingsanalyse modellert etter inspirasjon fra Dag Solhjells utstillingsanalytiske metode, og har blitt gjennomført som en tredelt analyse. Først analyserte jeg utstillingens regi med fokus på romløsning, oppheng og rammer (kapittel 3). Deretter analyserte jeg utstillingens paratekster, med fokus på markedsføring, veggtekster, etiketter og katalog (kapittel 4), før jeg til slutt analyserte utstillingen i lys av eksterne kontekster med vekt på andre lignende utstillinger, anmeldernes resepsjon, og den tyske og norske versjonen av utstillingen (kapittel 5).

### Kunsthistorisk kontekst

Gjennom min analyse har jeg funnet at utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* ikke presenterer Astrup som representant for noen entydig kunstretning, men at kunstneren knyttes til flere forskjellige retninger. Dette gjøres gjennom karakteriserende klassifisering der kunstneren knyttes til en rekke andre kunstnere, og gjennom utstillingens design og regi.

Utstillingen presenterer Astrups verk i en blanding av kronologisk og tematisk narrativ, med unntak av det siste rommet, som bringer sammen verk fra hele hans kunstnerskap. I begynnelsen av utstillingen inviteres publikum til å se kunstneren i lys av hans barndom og hans hjemsted. Astrups reise til Berlin i 1911 markerer ifølge formidlingen et skifte i hans kunstnerskap. I rommene som omhandler tresnitt og Astruptunet omtales han som radikal og utforskende.

Kunstnere og bevegelser Astrup knyttes opp mot i utstillingen og katalogen er i hovedsak internasjonale og samtidige kunstnere, samt japanske tresnitt i teknikken *ukiyo-e*, som ble introdusert for et europeisk publikum ved midten til slutten av 1800-tallet. Norske kunstnere blir nevnt sjeldnere, og beskrevet i mindre grad som direkte påvirkningskilder for Astrup enn de internasjonale. Publikum oppfordres derfor til å lese Astrup som en internasjonal kunstner



som benyttet seg av impulser fra sine studiereiser til å skape et karakteristisk uttrykk for sitt hjemsted.

En utstillingsanalyse, slik den har blitt gjennomført i denne oppgaven, kan bidra til større bevissthet om hvordan valg av for eksempel utstillingsformat og institusjon påvirker utstillingens budskap. Oppgaven har vist at allerede når formidlerne tok valget om å vise Astrups verk i en soloutstilling, heller enn i en komparativ eller samlingsutstilling, la dette føringer for hva slags fortolkningskontekst som ble tilgjengelig for utstillingens publikum. Valget om å formidle Astrup gjennom hans internasjonale inspirasjonskilder, i stedet for å vise hvilke norske tradisjoner han spilte på, kan ha blitt tatt dels fordi disse norske tradisjonene ikke er umiddelbart tilgjengelige for det britiske publikummet, og dels fordi en soloutstilling i liten grad muliggjør å formidle for eksempel nyromantikken som retning.

Valget av institusjon spiller også inn: Dulwich Picture Gallery viser utstillinger og en samling med stor kunsthistorisk spennvidde, mens Henie Onstad Kunstsenter og Kunsthalle Emden fokuserer på samtids- og modernistisk kunst og kunst fra 1900-tallet. Museet som viser kunsten blir dermed, gjennom sin profil, et argument i seg selv. I tillegg spiller den arkitektoniske utformingen en rolle, da Henie Onstad Kunstsenter og Kunsthalle Emden er bygget for å huse moderne- og samtidskunst, og derfor gir ulike forutsetninger for utstillingenes regi enn Dulwich Picture Gallerys tradisjonelle 1800-talls formålsbygde salongarkitektur.

## **Kuratoriske utfordringer**

I arbeidet med denne oppgaven har jeg ønsket å identifisere hvilke kuratoriske utfordringer som oppstår med å formidle en nordisk kunstner til et internasjonalt publikum, da slike utfordringer kan belyse noen av formidlingsgrepene som er brukt. I både utstillingen om Astrup, som er mitt hovedstudieobjekt, og i utstillingene jeg har kommentert om Hammershøi, Balke og Sohlberg, er dette nordiske kunstnere som har vært kjent lenge i sine hjemland, men som nå lanseres i London med håp om et internasjonalt gjennombrudd.

Utstillingenes nedslagsfelt, som i hovedsak er et britisk publikum, legger både begrensninger og nye muligheter for hva slags fortolkningskontekst som muliggjøres. At utstillingens nedslagsfelt ikke er et norsk publikum, gjør at formidlingens bruk av karakteriserende klassifisering begrenses til kunstnere som det er sannsynlig at dette nedslagsfeltet kjenner til. Dette kan være med på å forklare hvorfor utstillingen gir Astrup en internasjonal, og ikke

norsk, tilhørighet i kunstverdenen, og at den norske tradisjonen for romantiske landskap utelates helt.

Utstillingens anmeldelser kan også danne et bilde av utfordringer som utstillingen møter. Anmeldelsene viser at mange av anmelderne sitter med liknende forventninger til hvordan en utstilling av en norsk kunstner skal være. Astrup sammenliknes med Edvard Munch, og med andre nordiske kunstnere som har vært utstilt i London tidligere. Et overraskende funn i min gjennomgang av anmeldelsene var hvor ofte nordisk krim ble brukt som referanseramme for anmeldernes forventninger til nordiske kulturuttrykk. På tross av utstillingens fokus på å knytte Astrup til internasjonale inspirasjonskilder, er det Munch og *nordic noir* som ser ut til å sette presedens for anmeldernes forventninger. Selv om anmelderne i hovedsak konkluderer med at Astrup bryter med forventningene skapt av *nordic noir* og Munch, viser dette likevel at det stilles spesifikke forventninger til en utstilling ut fra kunstnerens nasjonalitet. Det kan imidlertid også ha vært andre årsaker til disse sammenlikningene enn en generell holdning til nordiske kunstnere. Tittelen *Painting Norway* kan ha spilt inn, samt at det ble vist en profilert utstilling om Munch ved Tate Modern få år tidligere.

## **Modernisme og romantikk**

Min interesse for å studere hvorvidt Astrup ble presentert som modernist eller romantiker, kom blant annet av en innledende lesning av anmeldelsene av denne utstillingen samt Peder Balke-utstillingen ved The National Gallery. Når jeg har sammenlignet disse utstillingene i denne oppgaven med fokus på modernisme og romantikk, kommer det tydelig frem at mens Astrup-utstillingen ikke bruker begrepene om kunstneren og heller benytter seg av karakteriserende klassifisering, ble begrepene brukt eksplisitt og samtidig med hverandre på Balke-utstillingen. Jeg har funnet at denne begrepsbruken ble adressert av anmeldere, og falt under debatt blant annet under symposiet ved Scandinavia House i 2016. Det fremstår at anmelderne kommenterer både kvaliteten på kunstverkene, og undersøker hvorvidt argumentene som fremmes er gyldige etter anmelderens mening. Anmeldelsene har derfor vært en nyttig kilde for denne oppgaven.

Argumentet om Astrup som en radikal, i motsetning til en tradisjonell eller tilbakeskuende kunstner, kommer tydeligst frem i utstillingsseksjonen som omhandler tresnitt. Her fremstilles Astrup som en teknisk pioner, selv om det er litt uklart hvorvidt formidlerne mener han er en pioner i kraft av nyskapende motiver og teknikk, eller fordi han var tidlig ute med å benytte seg av teknikken. Både utstillingens oppheng og regi, samt den tekstbaserte formidlingen via

veggtekster og kataloger benyttes som formidlende paratekster for dette argumentet. Resten av utstillingen bærer preg av et mer tradisjonelt oppheng, som knyttes til eldre kunst, heller enn til modernistisk kunst.

I forskningslitteraturen om Astrup finner jeg at Øystein Loge har definert kunstneren som en hjemstavnskunstner, mens Gunnar Danbolt definerer Astrup som en sen nyromantiker. Begge disse retningene oppfattes som spesifikt norske, og de skaper følgelig et narrativ om Astrup som en nasjonal kunstner. I utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway*, brukes ikke disse begrepene. I den tekstbaserte formidlingen blir ikke Astrup eksplisitt knyttet til entydige kunstretninger. I stedet benytter utstillingen seg av karakteriserende klassifisering som grep; Astrup klassifiseres gjennom å påpeke slektskap til andre kunstnere og retninger.

Helhetsinntrykket blir derfor at Astrup fremstår mer som en kunstner som aktivt henter inspirasjon fra internasjonale kunststrømninger i hans samtid, mens han forholder seg passivt til strømninger fra sitt eget land. Internasjonale kunstnere som blir sett på som tidlige modernister får mer oppmerksomhet i formidlingen, enn tidligere internasjonale kunstnere som vi vet at Astrup beundret, for eksempel Arnold Böcklin. Jeg vil derfor konkludere med at utstillingen implisitt fremstiller Astrup som en kunstner som hører til blant tidlige modernister, selv om ikke utstillingen bruker ordet «modernist» eksplisitt om Astrup selv.

## **Astrup og andre utstillinger**

Sammenligningen med de tilsvarende utstillingene ved Henie Onstad Kunstsenter og Kunsthalle Emden, viser at utstillingen ved Dulwich Picture Gallery åpnet for større spennvidde for hvilken plass Astrup kan ha i kunsthistorien. De andre utstillingene, gjennom museenes samlings- og utstillingsprofiler, opphenget i white cube-format ved Kunsthalle Emden, og gjennom å sammenstille Astrups kunst med samtidskunst ved Henie Onstad Kunstsenter, fremmet tydeligere argumenter i retning modernisme.

Det er tydelig at også andre utstillinger med prosjekt om å lansere en nordisk kunstner for et internasjonalt publikum, møter liknende utfordringer for sin formidling som *Nikolai Astrup: Painting Norway*. Soloutstillinger kan møte en utfordring om å kommunisere kunstnerens kontekstuelle tilhørighet, og selve lanseringen krever også at det i utstillingen argumenteres for kunstnerens legitimitet og verdi for dette nye publikummet. Imidlertid ser det ut til at problemet løses på forskjellige måter. Hammershøi-utstillingen har kunstnerens individualitet som sitt hovedsalgs punkt, og Hammershøi presenteres som unik, da han så til andre inspirasjonskilder enn sine samtidige danske kunstnere. Peder Balke blir solgt som en

kunstner med kvaliteter innenfor både sublim romantikk og teknisk nyskapende modernisme, og gjenoppdagelsen av et tidligere glemt talent er et gjennomgående argument i markedsføringen av denne utstillingen. Astrup presenteres som en kunstner som var oppdatert på samtidige bevegelser i den europeiske kunstverdenen, men som skiller seg ut i kraft av at han tar til seg elementer fra disse og bruker dem til å male motiver fra et lite og spesifikt lokalmiljø. De tre kunstnerne fremstilles alle som samtidsbevisste, radikale og unike, men deres radikalitet begrunnes i ulike kvaliteter ved kunstnerskapene.

Utstillingene *Nikolai Astrup: Painting Norway* og *Peder Balke* fremstiller kunstnerne i en slags overgang mellom romantiske og modernistiske uttrykk, som kan assosieres med ideene som Robert Rosenblum presenterer i *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. I disse utstillingene presenteres ikke modernisme og romantikk som motsetninger, der det skjer et brudd fra den ene tradisjonen til den andre, men snarere som at det er en flytende overgang der nordisk modernisme fortsetter å bearbeide trekk fra spesielt den tyske romantikken.<sup>233</sup>

## Med nye øyne

Avslutningsvis ønsker jeg å rette fokus på Tove Kårstad Haugsbøs doktoravhandling om Astrup. Haugsbø uttrykker et ønske om at utstillinger om Astrup vises i utlandet, for derved å problematisere fortellingen om Astrup som en nasjonal hjemstavnskunstner.<sup>234</sup> Hun argumenterer for å se Astrup gjennom perspektivet «fortida gjennom nåtida», og mener med dette at kunstnerskapet i større grad bør betraktes og fortolkes i lys av vår egen tid, i stedet for gjennom ideene som eksisterte da Astrup levde.<sup>235</sup>

I denne oppgaven har jeg diskutert hvordan utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* plasserer Astrup i en kunsthistorisk kontekst. Jeg har funnet at institusjonenes profiler, soloutstillingen som format, og forskjeller mellom særnorske fenomener og allmenne, kanoniserte kunstbegreper, setter føringer for hva slags argumenter som muliggjøres. Samtidig fremkommer det tydelig at denne utstillingen, gjennom sin henvendelse til et nytt publikum, fremmer nye argumenter. Astrup har figurert som en nasjonal hjemstavnskunstner i den norske litteraturen, og han har blitt formildet på samme vis i norske utstillinger. Utstillingen *Nikolai Astrup: Painting Norway* har tatt et valg om å ikke oversette den kulturelle konteksten bak Astrup, og derunder nyromantikken som han gjerne formidles og

---

<sup>233</sup> Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, 102

<sup>234</sup> Haugsbø, *Fortida gjennom notida*, 183

<sup>235</sup> *Ibid.* 52

leses som del av i hjemlandet. I stedet oppstår behovet for å aktualisere kunstneren for et internasjonalt publikum, gjennom å trekke linjer mellom hans kunstnerskap og kunstneriske referanser som ikke nødvendigvis fremstår som åpenbare for et norsk publikum. Dette handler ikke bare om å se Astrup gjennom en linse fra vår egen tid, men også om hvilken geografisk og kulturell kontekst vi ser ham fra.

Harald Sohlberg skal vises ved Dulwich Picture Gallery i 2019, og Sparebankstiftelsen DNB arbeider sammen med MaryAnne Stevens for å bringe Nikolai Astrups bilder til USA. Dette gir oss nye muligheter til å se kunstnerne med et internasjonalt blikk, og til å se med et kritisk blikk på hvilke kvaliteter som anses som internasjonale, interessante og verdifulle når kunstnerne skal kontekstualiseres for nye øyne.

# Litteraturliste

- Astrup-senteret. «Eit stort år for Astrup». *Astrup-senteret*. Nedlastet 27.03.18. <https://nikolai-astrup.no/stortaarforastrup/>
- «Nikolai Astrup forskningscenter for kunst og landskap». *Astrup-senteret*. Nedlastet 27.03.18. <https://nikolai-astrup.no/nikolai-astrup-forskningscenter-for-kunst-og-landskap/>
- Bal, Mieke; Norman Bryson. «Semiotics and art history». *The Art Bulletin* 73, no. 2 (1991): 174-208.
- Bhar, Oda. «På sporet av den skapte tid». *Morgenbladet*, 15.07.16. Nedlastet 11.10.2018 <https://morgenbladet.no/kultur/2016/07/pa-spoet-av-den-skapte-tid>.
- Borud, Heidi. «Peder Balke-lansering i New York». *Aftenposten*. 14.06.2016. Nedlastet 24.10.2016. <http://www.aftenposten.no/kultur/Peder-Balke-lansering-i-New-York-278142b.html>
- Brække, Jonas. «Munch kan få nye rammer». *Klassekampen*. 23.02.2017.
- Campbell-Johnston, Rachel. «Nordic but nice». *The Times*, 05.02.2016. Nedlastet 03.09.2018. <https://www.thetimes.co.uk/article/nikolai-astrup-nordic-but-nice-0h2gcqcbrs3>
- Carey, Frances, Dejardin, Ian A.C. og Stevens, MaryAnne. *Nikolai Astrup: Norske Landskap*. London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2016.
- *Nikolai Astrup: Painting Norway*. London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2016.
- Chu, Petra ten-Doesschate. *Nineteenth-Century European Art*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2012.
- Coomer, Martin. «Painting Norway: Nikolai Astrup (1880-1928)». *Time Out*, 01.02.16. Nedlastet 11.10.2018. <https://www.timeout.com/london/art/painting-norway-nikolai-astrup-1880-1928>
- Cork, Richard. «We must never again let this 19th century Norwegian master slip into oblivion». *The Spectator*, 06.12.2014. Nedlastet 28.08.2018.

<https://www.spectator.co.uk/2014/12/we-must-never-again-let-this-19th-century-norwegian-master-slip-into-oblivion/>

Cumming, Laura. «Nikolai Astrup: Painting Norway review – pulsating Scandinavian nature». *The Guardian*. 14.02.2016. Nedlastet 31.10.2016.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/14/nikolai-astrup-painting-norway-review-pulsating-scandinavian-nature>

Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Det Norske Samlaget, 3. utgave, 2009.

Danbolt, Gunnar, Kjell S. Johannessen, og Tore Nordenstam. *Den estetiske praksis*. Bergen: Universitetsforlaget, 1979.

Dulwich Picture Gallery. «About». *Dulwich Picture Gallery*. Nedlastet 17.09.2018.

<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/>

— «Dulwich presents first UK show dedicated to landscape painter and printmaker, Nikolai Astrup (1880-1928)». 2016. Nedlastet 20.09.2016.

<http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/press-media/press-releases/dulwich-presents-first-uk-show-dedicated-to-landscape-painter-and-printmaker-nikolai-astrup-1880-1928/>

— «Forest Folk», *Dulwich Picture Gallery*.

<http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/whats-on/special-events/2016/february/forest-folk/>, nedlastet 20.11.2017

— «Harald Sohlberg: Painting Norway». *Dulwich Picture Gallery*,

<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/whats-on/exhibitions/2019/february/harald-sohlberg-painting-norway/> nedlastet 05.11.2018

— «2016: Nikolai Astrup: Painting Norway». 2016. Nedlastet 05.11.2018

<http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/exhibitions-archive/exhibitions-archive-by-date/2016-nikolai-astrup-painting-norway/>

Elton, Lars. «Anmeldelse av Nikolai Astrup på Henie Onstad: Større, bedre og aktuell som aldri før». *VG*, 11.06.16. Nedlastet 11.10.2018.

<https://www.vg.no/rampelys/i/9276d/anmeldelse-av-nikolai-astrup-paa-henie-onstad-stoerre-bedre-og-aktuell-som-aldri-foer>

- «Fra Jølster til verden – og tilbake igjen». *Dagsavisen*, 10.06.16. Nedlastet 11.10.2018  
<https://www.dagsavisen.no/kultur/fra-jolster-til-verden-og-tilbake-igjen-1.737727#carousel-example-generic>
  - «Ny ild for Nikolai Astrup». *Dagsavisen*. 26.02.2016. Nedlastet 20.09.2016.  
<http://www.dagsavisen.no/oslo/ny-ild-for-nikolai-astrup-1.690582>
  - «Peder Balkes overraskende reise». *KUNSTforum*. 27.11.2014. Nedlastet 24.10.2016.  
<http://kunstforum.as/2014/11/peder-balkes-overraskende-reise/>
- Gardner, Helen; Fred S. Kleiner, Christin J. Mamiya. *Gardner's Art through the Ages. A Global Approach*. 14. utgave. Belmont: Thomson, 2013.
- Gray, Maggie. «Peder Balke's Arctic landscapes in the National Gallery». *Apollo: The International Art Magazine*. 18.11.2014. Nedlastet 20.09.2016. <http://www.apollo-magazine.com/peder-balkes-arctic-landscapes-in-the-national-gallery/>
- Hatt, Michael og Charlotte Klonk. *Art history. A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press. 2006.
- Haugsbø, Tove Kårstad. «Call of the Wild». *The World of Interiors*. Nr. 2, 2016.
- *Fortida gjennom notida: Nikolai Astrups kunst i nye perspektiv*. Universitetet i Bergen Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier. 2015.
- Henie Onstad Kunstsenter, «Arkitektur», *Henie Onstad Kunstsenter*. Nedlastet 17.09.2018.  
<http://hok.no/om-hok/kunstsenteret/arkitektur-og-design>
- «Kunstsenteret», *Henie Onstad Kunstsenter*. Nedlastet 17.09.2018  
<http://hok.no/kunstsenteret>
- Henmo, Ingvill. «Med naturen». *Kunstkritikk*, 28.06.16. Nedlastet 11.10.2018.  
<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/med-naturen/?d=no>
- Henriksen, Arve. «Peder Balke stilles ut på National Gallery». *Aftenposten*. 25.03.2014. Nedlastet 24.10.2016. <http://www.aftenposten.no/kultur/Peder-Balke-stilles-ut-pa-National-Gallery-93247b.html>
- Jackson, David. *Nordic Art: The Modern Breakthrough 1860-1920*. München: Hirmer Verlag. 2012.



- Jones, Jonathan. «A poet of solitude: Peder Balke's haunting visions of the Arctic Circle». *The Guardian*. 12.11.2014. Nedlastet 20.09.2016.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/nov/12/peder-balke-review-national-gallery-norway-poet-of-solitude>
- «Nikolai Astrup: the lost artist of Norway». *The Guardian*. 30.12.2015. Nedlastet 23.03.2016.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/dec/30/nikolai-astrup-lost-artist-norway-edvard-munch>
- «Painting Norway: Nikolai Astrup review – Tolkienesque scenes of Midsummer Magic». *The Guardian*. 03.02.2016. Nedlastet 20.09.2016.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/03/painting-norway-nikolai-astrup-review-nature-gleeful-energy>
- Kennedy, Maev. «Norwegian painter Nikolai Astrup emerges from obscurity». *The Guardian*. 24.01.2016. Nedlastet 20.09.2016.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/24/norwegian-painter-nikolai-astrup-emerges-obscurity-dulwich-gallery>
- KODE Bergen. «Nikolai Astrup. Ut av skyggen». *KODE Bergen*. Nedlastet 29.10.2018.  
<http://kodebergen.no/utstillinger/nikolai-astrup-%E2%80%93-ut-av-skyggen>
- Krämer, Felix, Sato, Naoki og Fonsmark, Anne-Birgitte. *Hammershøi*. London: Royal Academy of Arts, 2008.
- Kunsthalle Emden. «Leitbild». *Kunsthalle Emden*. Nedlastet 17.09.2018. <https://kunsthalle-empden.de/bereich/kunsthalle/leitbild/>
- Lange, Marit Ingeborg, Knut Ljøgodt, og Christopher Riopelle. *Paintings by Peder Balke*. London: National Gallery Company Limited, 2014.  
*Peder Balke: Visjon og revolusjon*. Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 2014.
- Loge, Øystein. *Gartneren under regnbuen: hjemstavnskunstneren Nikolai Astrup*. Oslo: Dreyer, 1986.
- *Nikolai Astrup: Betrothed to Nature*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2010
- Loge, Øystein, Oda Wildhagen Gjessing, og Kari Greve. *Nikolai Astrup: Woodcuts*. Oslo: Labyrinth Press, 2010.

- McClellan, Andrew. *The Art Museum: From Boullée to Bilbao*. University of California Press Ltd., London, 2008. 77-78
- The Met Museum. «Peder Balke: Painter of Northern Light. Press release». *The Met Museum*. Nedlastet 29.08.2018. <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2017/peder-balke>
- Monrad, Kasper. red.) *Hammershøi og Europa*. København: Statens Museum for Kunst, 2012.
- Nasjonalmuseet for kunst og design. «Harald Sohlberg. Uendelige landskap». Nedlastet 10.10.2018. [http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger\\_og\\_aktiviteter/utstillinger/nasjonalgalleriet/Harald+Sohlberg.+Uendelige+landskap.b7C\\_wJjQZp.ips](http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/nasjonalgalleriet/Harald+Sohlberg.+Uendelige+landskap.b7C_wJjQZp.ips)
- «Japanomania i Norden 1975-1918». *Nasjonalmuseet for kunst og design*. Nedlastet 29.10.2018. <http://nasjonalmuseet.no/?module=Articles&action=Article.publicOpen&id=2561>.
- The National Gallery. «National Gallery acquires first work by Norwegian artist». 25.11.2010. Nedlastet 20.09.2016. <http://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-and-media/press-releases/national-gallery-acquires-first-work-by-norwegian-artist>.
- «Peder Balke». 2014. Nedlastet 20.09.2016. <https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/past/peder-balke>
- Nelson, Robert S. og Richard Shiff (red.). *Critical terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- O'Doherty, Brian. *I den hvide kube*. København: Rævens Sorte Bibliotek, 2002.
- Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. London: Thames and Hudson, 1975.
- Rundsveen, Nina, Hege Iren Hanssen. «Stor suksess for Balke-utstilling i London». *Nrk*, 14.04.2015. Nedlastet 23.08.2018. <https://www.nrk.no/ho/stor-suksess-for-balke-utstilling-i-london-1.12309655>

- Scandinavia House. «Peder Balke Symposium Q&A». Video. Innspilt 21.04.2017. Publisert 23.05.2017. <https://youtu.be/qIwkoimQ3A0>
- Skjervold, Helle. ««Ukjente» Peder Balke stilles ut ved National Gallery». *Aftenposten*. 13.11.2014. Nedlastet 13.10.2016. <http://www.aftenposten.no/kultur/Ukjente-Peder-Balke-stilles-ut-ved-National-Gallery-74605b.html>
- Smart, Alastair. «Nikolai Astrup: Painting Norway, Dulwich Picture Gallery, review: «magical in every sense»». *The Telegraph*. 03.02.2016. Nedlastet 20.09.2016. <http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/nikolai-astrup-painting-norway-dulwich-picture-gallery-review-ma/>
- Solhjell, Dag. *Formidler og formidlet: en teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget, 2001.
- Sooke, Alastair. «Peder Balke, National Gallery, review: ‘disingenuous’». *The Telegraph*. 11.11.2014. Nedlastet 20.09.2016. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/11220353/Peder-Balke-National-Gallery-review.html>
- Strøm-Olsen, Nicolai. «De tre døde kunstnerne som skulle til utlandet for å få seg anerkjennelse». *KUNSTforum*. 09.03.2016. Nedlastet 23.10.2018. <http://kunstforum.as/2016/03/de-tre-dode-kunstnerne-som-skulle-til-utlandet-for-a-fa-seg-annerkjennelse/>
- Sveen, Dag. «Kunstforståelse og kunstinstitusjon. Et historisk perspektiv». Red. Sveen, Dag. *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax Forlag, 1995.
- Tate Modern. «Edvard Munch: The Modern Eye». *Tate Modern*. Nedlastet 01.11.2018. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/edvard-munch-modern-eye>
- Vaizey, Marina. «Nikolai Astrup: Painting Norway, Dulwich Picture Gallery». *The Arts Desk*. 12.02.2016. Nedlastet 20.09.2016. <http://www.theartsdesk.com/visual-arts/nikolai-astrup-painting-norway-dulwich-picture-gallery>
- Wexelsen, Einar, Gunnar Danbolt, og Øystein Loge, red. *Nikolai Astrup: Tilhørighet og identitet*. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- Whitehead, Christopher. *Interpreting Art in Museums and Galleries*. New York: Routledge, 2012.

# Vedlegg 1: Liste over verk

Denne listen viser utstillingens verk, rom for rom, i den rekkefølgen verkene var vist i Dulwich Picture Gallery. Katalognummer henviser til nummeret i utstillingskatalogen. Reproduksjonene av fotografier i montrene er ikke tildelt katalognumre, og vil gjengis med engelsk tittel her.

Kat.	Tittel	Medie	Dato
<b>Inngang</b>			
1	<i>Nikolai Astrup (Henrik Lund)</i>	Olje på lerret	1900
<b>Room 1: Jølster</b>			
3	<i>Ålhus kirke</i>	Olje på lerret	i/d
4	<i>Begravelsesdag i Jølster</i>	Olje på lerret	Før 1908
18	<i>I havestuedøren</i>	Olje på lerret	Før 1911
26	<i>Sommervind, Jølster prestegård</i>	Olje på lerret	Før 1908
19	<i>Regnstemning under trærne ved Jølster Prestegård</i>	Olje på lerret	Før 1908
17	<i>Skyggesiden av Jølster prestegård</i>	Olje på lerret	Før 1908
4	<i>Juninatt og soleier</i>	Olje på lerret	Før 1905
10	<i>Tun i Jølster</i>	Olje på lerret	1902
5	<i>Klar juninatt</i>	Olje på lerret	1905-1907
6	<i>Ålhustunet, Jølster</i>	Olje på lerret	Tidlig 1900-tall
7	<i>Augustnatt, Jølster</i>	Olje på lerret	Etter 1907
29	<i>Prestegården i måneskinn</i>	Olje på papp	i/d
22	<i>Juninatt i hagen</i>	Olje på lerret	Ca. 1909
28	<i>Natt</i>	Olje på lerret	Før 1908
27	<i>Høstskumring i hagen</i>	Olje på strie	1902
25	<i>Prestegården i regn</i>	Olje på lerret	Før 1908
21	<i>Vårnatt i hagen</i>	Olje på lerret	1903
<b>Room 2: From the parsonage to the lake</b>			
16	<i>Prestegården</i>	Olje på lerret	i/d

20	<i>Fra prestegården</i>	Olje på lerret	i/d
24	<i>Fødselsdag i hagen</i>	Olje på lerret	1911-1927
23	<i>Rabarbra</i>	Olje på lerret	1911
30	<i>Måneskinn på Hegreneset</i>	Olje på lerret	Ca. 1911
13	<i>Vårstemning ved gammel husmannsplass</i>	Olje på lerret	1907
11	<i>Stabbur i Jølster (Trist høstdag)</i>	Olje på lerret	Før 1905
12	<i>Kollen</i>	Olje på lerret	1905-1906
14	<i>Marsstemning ved Jølstravatnet</i>	Olje på lerret	Før 1908
15	<i>Grå vårveld</i>	Olje på lerret	Før 1908

### Monter (rom 2)

I denne monter ble det vist reproduksjoner av fotografier.

Ukjent fotograf. *Portrait of Nikolai Astrup*. 1901-2

Ukjent fotograf. *The Astrup Family*. Ca. 1911

Ukjent fotograf. *Ålhus Church and the Parsonage seen from Hegrenes*. 1907

Ukjent fotograf. *Church and Parsonage*. 1910

Anders Beer Wilse. *Ålhus Church*. 1926

Anders Beer Wilse. *Ålhus Church by Jølstravatnet*. 1934

Nikolai Astrup. *The Old Parsonage at Ålhus*.

Nikolai Astrup. *The Old Parsonage from above*. 1907

Nikolai Astrup. *The Ivy*. 1907

Nikolai Astrup. *The Staircase and the Ivy*. 1907

Nikolai Astrup. *The Garden Gate*. Ca. 1907

Nikolai Astrup. *The Pillar Tree in the Parsonage Garden*. Ca. 1907.

Nikolai Astrup. *View with Grain Stalks from the Old Parsonage*. Ca. 1907

### Room 3: Printmaker I

35	<i>Plognatten</i>	Tresnitt	Ca. 1905/1927
34	<i>Plognatten</i>	Tresnitt	Ca. 1905
36	<i>Hjem fra arbeid</i>	Tresnitt	Ca. 1905
37	<i>Hjem fra arbeid</i>	Tresnitt	Ca. 1905
42	<i>Maimåne</i>	Tresnitt	1908
45	<i>Maimåne</i>	Tresnitt	1908
44	<i>Maimåne (Vinternatt)</i>	Tresnitt	1908

43	<i>Maimåne</i>	Tresnitt	1908
48	<i>Juninatt i hagen</i>	Tresnitt	1909
47	<i>Juninatt i hagen</i>	Tresnitt	1909
40	<i>Foss og bre</i>	Tresnitt	1907
41	<i>Foss og bre</i>	Tresnitt	1907
32	<i>Liten kornstaur</i>	Tresnitt	1904
33	<i>Liten kornstaur</i>	Tresnitt	1904
57	<i>Stort selvpportrett</i>	Tresnitt	Ca. 1914
31	<i>Lite selvpportrett</i>	Tresnitt	1904
49	<i>Fugl på stein</i>	Tresnitt	Før 1908-1914
50	<i>Fugl på stein</i>	Tresnitt	Før 1908-1914
56	<i>Marsmorgen</i>	Olje på lerret	Ca. 1920
54	<i>Vårnatt og seljekall</i>	Tresnitt	1917 / etter 1920
53	<i>Vårnatt og seljekall</i>	Tresnitt	1917
52	<i>Elementer fra Vår og vilje</i>	Tresnitt	1916-17
51	<i>Vår og vilje</i>	Tresnitt	1916
<b>Monter (rom 2)</b>			
Nikolai Astrup. <i>Vårnatt og seljekall</i> . To dobbeltsidige trykkplater. Kat. 55a-d. 1917			
Nikolai Astrup. <i>The Bird Cherry Tree, Sandalstrand</i> . Reproduksjon av fotografi. 1914			
<b>Room 4: Printmaker II</b>			
65	<i>Kvennagongsvatten</i>	Olje på lerret	Ca. 1902-1905
66	<i>Kvennagongsvatten</i>	Tresnitt	Etter 1916
67	<i>Kvennagongsvatten</i>	Tresnitt	Etter 1916
73	<i>Revebjeller</i>	Tresnitt	1925
72	<i>Revebjeller</i>	Tresnitt	1923
70	<i>Revebjeller</i>	Olje på lerret	1909
63	<i>Soleier og regnbue</i>	Olje på lerret	Ca. 1918
62	<i>Soleienatt</i>	Tresnitt	Ca. 1915
58	<i>Juninatt og gammelt Jølstertun</i>	Olje på lerret	Før 1911
59	<i>Soleienatt</i>	Tresnitt	Ca. 1915
<b>Room 5: Sandalstrand</b>			
89	<i>Julaften på Sandalstrand</i>	Tresnitt	1918

90	<i>Julaften på Sandalstrand</i>	Tresnitt	1918
88	<i>Julemorgen</i>	Olje på lerret	i/d
76	<i>Vår i Jølster</i>	Olje på lerret	1925
87	<i>Interiørstilleben fra stuen på Sandalstrand</i>	Olje på lerret	Ca. 1921
75	<i>Sandalstrand med regnbue</i>	Olje på lerret	-
79	<i>Nattlys, rabarbra, gås og hegg</i>	Olje på lerret	1927
80	<i>Kvittering for Nattlys, rabarbra, gås og hegg</i>	Penn og blekk på papp	1927
84	<i>Grovær på Sandalstrand</i>	Fargelinosnitt	1923
86	<i>Sandalstrand</i>	Olje på lino- og tresnitt på papir	1927
83	<i>Grovær</i>	Olje på lerret	Ca. 1923
85	<i>Grovær på Sandalstrand</i>	Chiaroscuro lino- og tresnitt på papir	1923
82	<i>Sandalstrand</i>	Tresnitt	1917
81	<i>Sandalstrand</i>	Tresnitt	1917

### **Monter (rom 3)**

I denne monteringen ble det vist reproduksjoner av fotografier og tegninger.

Nikolai Astrup. *The Goose by the Kitchen Cottage*. 1920-tall.

Ukjent fotograf. *Astrup on a rock beside Jølstravatnet*. 1920-tall.

Ukjent fotograf. *Engel and Nikolai Astrup in the garden at Sandalstrand*. 1920-tall.

Nikolai Astrup. *Engel Astrup bleaching clothes at Sandalstrand*. 1920-tall.

Ukjent fotograf. *Tea Party in the 'Grotto', Sandalstrand*. 1920-tall.

Nikolai Astrup. *Three of the Astrup children above the 'Grotto'*. Etter 1916.

Ukjent fotograf. *Engel Astrup, with daughter Kari and son Arnold Böcklin Astrup at Sandalstrand*. 1914.

Nikolai Astrup. *Sandalstrand*. Etter 1920.

*Drawings nos. 1, 2 and 3*. Trolig høsten 1924.

Anders Beer Wilse. *The Kitchen Cottage*. 1936.

Ukjent fotograf. *The Garden*. Etter 1928.

Nikolai Astrup. *Astruptunet covered in snow*. Etter 1920.

Anders Beer Wilse. *The Kitchen Cottage*. 1936.

Anders Beer Wilse. *Three Views of the Old Cottage*. 1936.

Olav Fauske. *Nikolai Astrup in his coffin*. Januar 1928.  
 Ukjent fotograf. *Engel, after Astrup's funeral, surrounded by the children*. 31. januar 1928.  
 Johannes T. Øvrebø. *Nikolai Astrup's funeral*. 31. januar 1928.

**Room 6: Magical Landscape**

93	<i>Vår med hvit hest</i>	Olje på lerret	1914-1915
95	<i>Tidlig snø</i>	Olje på lerret	1926-1927
94	<i>Befringstølen</i>	Olje på lerret og trykkplate	Etter 1923
92	<i>Kornstaurer</i>	Olje på lerret	i/d
91	<i>Varmen kommer i jorden</i>	Olje på lerret	Før 1908
106	<i>St. Hansbål ved Jølstravatnet</i>	Olje på lerret	i/d
103	<i>St. Hansbål</i>	Olje på lerret	Etter ca. 1917
100	<i>Jonsokbål</i>	Olje på papir på papp	1912, retusjert 1926
104	<i>St. Hansnatt i fjellbygden</i>	Olje på lerret	i/d
96	<i>Priseld</i>	Olje på lerret	Ca. 1899 – før 1908
97	<i>Priseld</i>	Olje på lerret	Før 1911
99	<i>Priseld</i>	Olje på lerret	Før 1915
98	<i>Den store priselden bygges</i>	Olje på lerret	1908
101	<i>St. Hansbål</i>	Tresnitt	Etter 1917
102	<i>St. Hansbål</i>	Tresnitt	Etter 1917





## Vedlegg 2: Illustrasjoner



**Figur 1:** Astrup-utstillingen i Dulwich, London, 2016. Første rom.

Fotografert av Marc Gascoine.

Opphavsrett: Dulwich Picture Gallery.

Sparebankstiftelsens mediebank.

[https://www.lysbordet.no/pages/search.php?search=%21collection233079+&k=acc2990abf&offset=0&order\\_by=relevance&sort=DESC&#](https://www.lysbordet.no/pages/search.php?search=%21collection233079+&k=acc2990abf&offset=0&order_by=relevance&sort=DESC&#)

nedlastet 08.11.2018



**Figur 2:** Astrup-utstillingen i Dulwich, London, 2016. Tredje rom.

Fotografert av Marc Gascoine.

Opphavsrett: Dulwich Picture Gallery.

Sparebankstiftelsens mediebank.

[https://www.lysbordet.no/pages/search.php?search=%21collection233079+&k=acc2990abf&offset=0&order\\_by=relevance&sort=DESC&#](https://www.lysbordet.no/pages/search.php?search=%21collection233079+&k=acc2990abf&offset=0&order_by=relevance&sort=DESC&#)

nedlastet 08.11.2018



**Figur 3:** Astrup-utstillingen i Dulwich, London, 2016. Tredje rom.

Fotografert av Marc Gascoine.

Opphavsrett: Dulwich Picture Gallery.

Sparebankstiftelsens mediebanc.

[https://www.lysbordet.no/pages/search.php?search=%21collection233079+&k=acc2990abf&offset=0&order\\_by=relevance&sort=DESC&#](https://www.lysbordet.no/pages/search.php?search=%21collection233079+&k=acc2990abf&offset=0&order_by=relevance&sort=DESC&#)

nedlastet 08.11.2018



**Figur 4:** Astrup-utstillingen i Dulwich, London, 2016. Sjette rom.

Fotografert av Marc Gascoine.

Opphavsrett: Dulwich Picture Gallery.

Sparebankstiftelsens mediebank.

[https://www.lysbordet.no/pages/search.php?search=%21collection233079+&k=acc2990abf&offset=0&order\\_by=relevance&sort=DESC&#](https://www.lysbordet.no/pages/search.php?search=%21collection233079+&k=acc2990abf&offset=0&order_by=relevance&sort=DESC&#)

nedlastet 08.11.2018



**Figur 5:** Astrup-utstillingen i Henie Onstad Kunstsenter, Bærum, 2016. Fondvegger og sankthansbål. Nikolai Astrup forskningscenter for kunst og landskap  
<https://nikolai-astrup.no/utstillinger/2016-henie-onstad-kunstsenter-oslo/>  
nedlastet 08.11.2018



**Figur 6:** Astrup-utstillingen i Henie Onstad Kunstsenter, Bærum, 2016. Gallerirom med samtidskunst.  
Nikolai Astrup forskningscenter for kunst og landskap  
<https://nikolai-astrup.no/utstillinger/2016-henie-onstad-kunstsenter-oslo/>  
Nedlastet 08.11.2018