

Norske konstnerforhold

Layout: Bjørn-Willy
Mortensen
Foto:
Morten Krogvold
Stein Kojan
Væning
Red: Olga Schmedeling
John David Nielsen

Trykk:
Oscar-Andersens
Trykkerier as,
Oslo



STATENS 90. HØSTUTSTILLING 1977

Mordertegnede erklarer ikke at ville
udstille sine Arbeider: Kristiania
Kunstforening, saalange ikke Kunstens
Interesjer garantieres ved medenslaaende
Forslags Antagelse.

Een Jury bestaaende af 3 bærende
Kunstnerer velges af Generalforsamlingen
til at afgjøre hvilke arbeiders, der
folge sit Kunstneriske Valg, har at
komme. Betragtning ved Kunstsjobene
kun inden dette Valg har denne
at foretage sine Kunstsjob.

1 December 1881

Lars. Strandstad. Enig Werenskiold
Vilh. Petersen <sup>1^o Morten Müller Nils Hensteen
Ole Rønne. Hanus Schijen. Georg Skjernau
I Carlsberg. Carl Madsen. Chr. Lüders
C. Alne Magdum. Axel Skjernau <sup>2^o F. N. Borger
Chr. Wenzelson. Chr. Borck. Claus Schijoth
N. G. Winkel. L. W. Nicolaysen. Trits Thaalen.
F. N. Borger <sup>3^o Ingenier <sup>4^o W. B. Bja
Kunstforening i sel Endr.
O. Willumsen. J. Schiøtz. B. Christensen.</sup></sup></sup></sup>

Fest sang sunget den 7. desember 1883 ved åpningen av
Kunstnernes anden Høstudstilling, forfattet av P. Rosenkrantz Johnsen.

-VEL MØDT!-

Mel.: Det heder, at man har saa ondt.

Vel mødt, Kamerater, til løftende Stevne
og Strid

for det, vi har viet vor Hu og vor Ævne
og Tid, -
den Tid, som gik svanger med Brydning og Gjæring
og føgte vor Kunst, men kun gav den til Næring:
en) fortsætte Kampen,
to) Middag paa «Dampen»,
tre) Mod

Vel mødt, du fra «Hørnan», fra «Probst» og fra Skagen
og Rom,
og du, som begyndende venter af «Smagen»
din Dom,
og I, som bestandig arbeider i Skorten
og ælter til Folk den olympiske Lorten,
Skaal, Tak for I mødte
til Fællessags Støtte -
vel mødt!

Som nu vi er væbnet, tilsidst vi nok Prisen
skal faa:
Vort Folk vil vi vinde og «r» i Avisen
ogsaa,
dog selv om iaar deres Miner er sure, -
en anden Gang gaar deres Jerikomure.
Lad os kun arbeide
og - trænges det - fejde, -
gaa paa!

Og naar til Europaafærd atter vi skilles,
saa husk
at, hvis vi skal vinde, saa maa der ej spilles
med Fusk.
Kun «Livet og Sandhed» vil sejre i Længden;
alt andet gaar over i Oljetryksmængden.
Til Kamp mod det vamle
«Naturen» os samle!
Vel mødt!

Bohemer og Generaler

Og vi gaar omkning dermede i Paris, hun og jeg – og skriver om dette delige Paris, det vi lever der – og saa kommer boheme vore ut og blir bestlagtig, og saa reiser vi hjem og saar et slag for den nye literatur, hun og jeg. Lanne reiser vi runt, fra ene til anden; fra by til by, fra bygd til bygd drager vi alsteds og holder foredrag om den nye literatur som skal lyse op imellom os, saa vi faar se hvorandre vi som lever i samme by og i samme lann – og vi faar hele det norske folk til na forsta hvil du det for slags fa, de literaturns flender som regte os... Aah vi skal nok utarbeide det foredrag, hun og jeg sammen! og han skal holde det me sin høje klokkernes stemme – gud!... Og saa saar vi os ned herhjemme og grunner et blad og en klub, og erobre denne bourgeoisie-byen og dette bourgeoisie-lanne og gjor alle disse bourgeois-mennesker om til virkelige mennesker, mens en ny literatur vokser op omkring os og larer os saa kjenne de nye mennesker vi lever blant – saa Vera for et liv! – du og jeg... (Hans Jæger: Fængsel og Forvilkelse, 1903, s. 49-50).

«Dette som vi i gamle Dage betegnede med Bohemlivet (et udmarket Ord, som Misforståelse og Dumbhed har sedlagt for os)» (Frits Thaulow)

«Og naa kommer Anker inn a dooren med 4 boheme, det vil si champagne – saa adjø!» (Hans Jæger)

Sven Jørgensen: Hans Jæger (Oslo Bymuseum).

Christopher Borch: Byste av general Theodor Broch. Formann i Christiania Kunstforening 1856-63. Marmor. Nasjonalgalleriet.



KAMPEN MOT LEGMANNSVELDET

Vi kan vente oss en forvirring så uhørt, at selv ikke Åbenbaringens Bog har vovet å tegne den. Disse såkalte «boheme» som skjærmer hovedstaden med sine løse forbinder, sine vilde frisyre, sine legemers usoberhet og sine utfordrende kostymer – «kunstnerne», som likt ådselfugle oppsøker de mest frastotende motiver. Voldsmaten i Studentersamfundet, norskets-maset, den politiske kloft i familiene! Ja det er, som om tredveårene er opstått fra de døde. Nationen har intet lært på disse femti år. Pastor Manders i «Hos doktor Wangel» av P. W. Zapffe (utgitt under pseudonymet Ib Henriksen, Gyldendal 1974).

Det gamle system

I 1902 skrev Christian Krohg at kunstnerne hadde skapt sine egne institusjoner, deriblant den årlige høstutstilling, «paa Ruinerne af det gamle konservative System, hvor blinde Generaler stod i Spidsen for Kunst i Norge.» Om og om igjen har man fått høre at Høstutstillingen oppstod som en protest mot «legmannsveldet» i Christiania Kunstforening, sjeldnere får man vite hvordan dette velde oppstod og hvorfor det bestod.

Et av de første angrep på Christiania Kunstforening kom fra maleren Otto Sinding, som i et anonymt inserat i Morgenbladet fra 1876, klager over at direksjonen har refusert et maleri av Olav Rusti, samtidig som foreningen stiller ut en «uendelig Masse talentløse, dilettantske Sager» laget av «Kapteiner og Løitnanter etc. etc. der indbildner sig å være Kunstnere, fordi de tager en Pensel i Haand, og som Folk indbildner seg er Kunstnere, fordi de faa sine Produkter anbragte i Kunstforeningen.» I et svar til Otto Sinding spør så en av direksjonens medlemmer om det er nok ikke å tilhøre de militære for å kunne kalle seg kunstner?

At det i Norge oppstod et «legmannsveld» opprinnelig hovedsagelig utøvet av offiserer, skyldes to ting: Den ene, at det ikke fantes kunstnere innenfor landets grenser. Den andre, at de som da kom nærmest malerkunsten i hjemlandet var offiserer.

De innfødde kunstner-ember søkte ut for å få utdannelse og fikk sin sans for «vor vilde natur» vekket i møtet med det urbane Europa, hvor det rene landskapsmaleri var siste mote blant civilisasjonstrettede bymennesker. De kom hjem på «tyske og franske visitter», som Andreas Aubert sa, tok noen raske skisser som de tærte på resten av året i Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe og Paris. En lynskisse av en gammelnorsk rekstue i Hardanger ble til 10 atelierbilder i Düsseldorf.

De som da kom til å opprettholde kunstlivet i hjemlandet, var i første omgang vesentlig innvandrende dansker med militær bakgrunn. Efter en lovende militær oppakt under Napoleonskrigene, var det blitt fred med hærreduksjon, men offiserene var ikke overflodige av den grunn. Norge var ikke lengre en provins; alle de institusjoner som hører et eget rike til, skulle bygges opp fra grunnen av. «Kadrene skulle fylles, og tilsliget av nye folk fra Danmark, var stoppet opp. Mangelen på menn og midler viser seg deri at den enkelte ofte måtte spre sine krefter på mange hold. ...» (Jens Arup Seip). – De militære fikk som sin domene virksomheter som krevde praktisk og teknisk innsikt, bergvesen, veibygging og oppbygningen av kunst- og håndverksskoler. Tegning var et viktig fag på Krigsskolen – på Norges første kunstutstilling i 1818 var det en egen avdeling for «Landkaarttegning» laget av Krigsskolens lærer og elever. Det var også militære som tok initiativet til dannelsen av vår første kunstinstansjon, Tegneskolen, grunnlagt 1818.

Opprinnelig ønsket ikke samfunnets støtter å opptre som formyndere for kunstnerne. Først senere ble det halvdannede formyndermennesket – homo semisapiens dominans¹⁾ – en selvtilstrekkelig makt som gjorde sitt trykkende nærvær gjeldende. Av statuttene til Tegneskolen f.eks. kommer det klart frem at man ønsket at kunstnerne skulle være herrer i eget hus. Der står det (ifølge Anders Krogvig) at skolen ikke skal «styres av en utnevnt direktør, men av et societet som supplerer sig selv. Dette societet skal bestaa av fem lærerer og et ubestemt antal «som enten ere Kunstnere eller videnskabelige Kunstkjendere». Av lærerne skulde to være malere, eller en maler og en kobberstikker, to arkitekter og en billedhugger.»

Men eftersom det ikke var noen overflod på kunstnere og vitenskapelige kunstkjennere, ble det til at man måtte lage en tilleggsparagraf som gav adgang for innsiktfulle «almindelig anerkjende kunstelskere» å komme inn i bestyrelsen. Det ble da også slike folk som kom til å dominere, og som formann ihvertfall satt det alltid en innsiktfull kunstelsker: Den første, general, nestemann oberstløytnant, avløst av en stiftprost med malernavnnet Edvard Munch, der nest fulgte etter hverandre to statsråder og så igjen en general, Theodor Broch, som samtidig var formann i Christiania Kunstforening (og konsulent for Christiania Theater). Ut av en rent provisorisk nødordning vokste altså etterhvert «legmannsveldet» frem. Nå forstår man kanskje at Christian Krohgs ord om de «blinde Generaler» ikke bare var en retorisk talemåte.

Men disse blinde generaler innså i mange tilfelle sin egen inkompentanse og trodde på kunstnernes dømmekraft, vel å merke så lenge bærerne av den holdt seg utenlands. J. C. Dahl fikk f.eks. prakket på Nasjonalgalleriets og Tegneskolens direksjon²⁾, bunnskrapet av sin malerisamling, kopier og

¹⁾ for å bruke den korrekte latinske betegnelsen, preget av Gustaf Frøding.

²⁾ De hadde frem til 1869 samme bestyrelse. Nasjonalgalleriet ble grunnlagt 1837, året etter at Christiania Kunstforening ble stiftet.

elev-arbeider av eldre hollandske og tyske mestere, som han ikke hadde fått avsatt noe annet sted, til urimelig høye priser. Og direksjonen punget ut; dens medlemmer var ute av stand til å vurdere bildene og trodde blindt som de blinde generaler de var på den sakkynlige J. C. Dahl. Straks de bosatte seg i fødelandet derimot, mistet kunstnerne sin anseelse. Hans Michelsen er et eksempel på dette.

I 1828 søkte han om å få opprette en billedhuggerklasse ved Tegneskolen. Ikke bare ble dette andragende fra den eneste hjemmeværende billedhugger dengang, avslått av Departementet (til-tross for de beste anbefalinger fra flere av bestyrelsens medlemmer). Han slapp ikke engang inn i bestyrelsen, formodentlig fordi han ikke eide den nødvendige dannelsen, idet han ikke var skrivekyndig. (Først 16 år senere, i en alder av 56 år, fikk han adgang.)

En episode fra Kunstforeningens historie er nokså opplysende for hvordan de hjemmeværende kunstelskere oppfattet kunstnerne.

I 1841 fikk Adolph Tidemand i oppdrag av Christiania Kunstforening å lage en altertavle til Vår Frelsers Kirke. Han var spesielt glad for dette oppdraget, fordi det endelig gav ham anledning til å slå seg ned i hjemlandet. Men der hadde han misforstått. Det stod for foreningens bestyrelse, og særlig for Welhaven, som en utenkelighet at en kunstner frivillig ville kunne orke å oppholde seg i ravnekroken Christiania lenger enn nødvendig. Betingelsen for at han skulle kunne få oppdraget, var at han mottok et reisestipend og nedsatte seg i Rom og der utførte verket med de klassiske forbilder stadig for øye. Det ble til at en tysk maler laget altertavlen.

Kunstforeningen – „en privat anstalt“?

Til å begynne med var det hverken kunstnerne eller publikum for kunst i Norge. Men etterhvert vokste et publikum frem med en helt bestemt smak, som var fullt utviklet da kunstnerne vendte tilbake i slutten av 1870-årene. En smak som fremdeles er utbredt i store deler av den norske befolkning, og hvor det ikke er «Mona Lisa» eller «Den sixtinske Madonna» eller «Nattevakten» som er kunstens målestokk, men «Brudeferden i Hardanger». (Som postmesteren sa, da jeg hadde kjøpt frimerkeutgaven av dette bilde: «Når du kan male slik, må du vel kunne regne deg for utlært.»)

For de naturalistiske åttårsmaletre var det tre fiender som måtte bekjempes: Publikum, Christiania Kunstforening og Düsseldorf. (Eller snarere: én fiende. De stod overfor et trehodet troll. Disse tre ting hang sammen.)

Jens Thiis spør hva det kunne komme av at denne lille «Rhin-by» uden hof, uden universitet, uden et vægnt åndsliv, uden et galleri af gamle mestere, uden naturskjønne omgivelser, ble et kunstcentrum for Tyskland. Og han svarer: «Düsseldorf hadde en helhavende kjøbmandsstand, en opblomstrende industri og – en kunstforening.» De tyske Kunstvereine (som Kunstforeningene i Norge hadde som forbilde), var private aksjeselskaper hvor medlemmene kunne delta i et årlig lotteri, og hvor gevinstene var kunstverk innkjøpt av foreningens styre i årets løp.

I Christiania utviklet det seg en helt annen smak enn i Paris f.eks., hvor det var en helt annen institusjonsform som preget kunstlivet, nemlig Salonen. Kunstverein-bilder var ikke *utstillingsbilder* i samme grad som salong-bildene. Kunstforeningen var helt frem til 1870 bare åpent for foreningens egne medlemmer. Verkene skulle ikke virke i en stor utstillingssal og få et alment, blandet publikum til å gispe. De var bestemt for *hjemmet*; en intim-kunst for de kondisjonerte, derfor de små formater. De få som før Krohg og andre av hans generasjon orienterte seg mot Frankrike, og som forsøkte å male salong-malerier, dvs. store lærreter gjerne med dramatiske susjetter og med en dristig, effektfull penselføring, slog ikke noe særlig an i hjemlandet.

Når kunstnerne i 1881 gikk til felts mot Kunstforeningen, da var det salonen i Paris som var deres forbilde, vel å merke den reorganiserte, kunstnerstyrté salon. Først senere oppnådde ordet «salon-maleri» å bli et skjellsord, og vår, eftertidens, oppfatning av salonen, er for en stor del preget av utbrudd av denne typen: «I det hele taget maa saadanne sammenhobninger av hinanden overdøvende, farveskraldende kjempelerredder, hvoraf de seneste aartiers «saloner» har opvist et ganske smukt antal, ufeilbarlig i længden virke slovende på publikums dekorative sans.» (Jens Thiis: Breve om kunst, 1895.)

Kunstforeningen var ingen «salon», derimot var Høstutstillingen det fra første stund (selv om den til å begynne med beholdt et av Kunstforeningens mest typiske trekk, nemlig kunstlotteriet). Om den også var det i den odiose betydning av ordet, er et spørsmål vi førelig blitt åpen.

Kunstnerne forsøkte i første omgang å – ikke omstyrte – men *reformere* Kunstforeningen, idet de fremdeles hadde illusjoner om at deres interesser kunne fremmes innenfor rammen av den type organisasjon som foreningen representerte. Efter på generalforsamlingen i 1880 ikke å ha funnet gehør for et forslag om å få «et par malere» inn i foreningens bestyrelse (fremsatt av Frits Thaulow – blant kamerater kalt «den tapre Frits» og «den brave Frits»), gikk kunstnerne i alle leire med Erik Werenskiold som deres talmann, ved generalforsamlingen i 1881 til frontalangrep på direksjonen. I en artikkel fra 1881 skriver Werenskiold: «Jeg har tækt mig den praktiske Løsning af Spørsgsmalet. . . saaledes at Generalforsamlingen vælger en Jury af 3 bildende Kunstnere¹⁾, som har at afgjøre, hvilke af de indkomne Arbeider, ifølge sit kunstneriske Værd overhodet, er kvalificerede til at

komme i Betragtning ved Indkjøbene; indenfor den af Juryen afstukne Grænse har saa Direktionen som Repræsentant for Publikums Smag fuld Frihed til at indkjøbe de Billeder, den synes om.» (Morgenbladet nr. 339A, 9. desember 1881.)

Forslaget ble nedstemt, men majoriteten i forsamlingen ble enig om å ta det opp til nærmere overveielse og utsette den endelige behandling av det til en ekstraordinær generalforsamling (avholdt 5 måneder senere).¹⁾ Kunstnerne var ved skriftlig overenskomst på forhånd blitt enige om å gå til «streik», dvs. avholde seg fra å sende arbeider inn til Kunstforeningen hvis ikke deres forslag gikk igjenom. (Et år senere, etter at den første høstutstillingen var holdt, ble det til et slags forlik, og «streiken» kunne avblåses.)

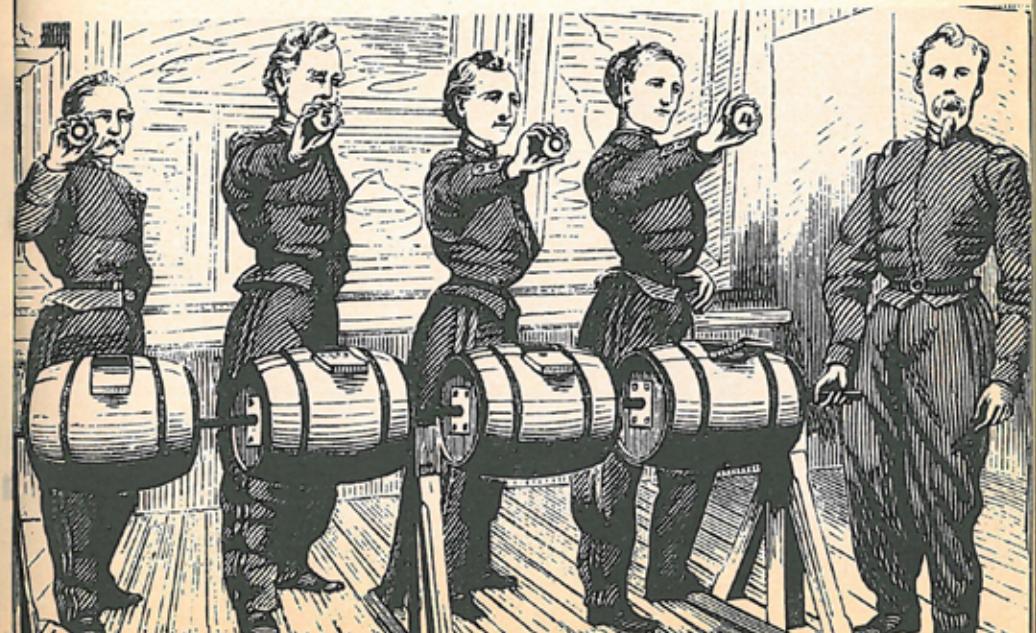
Kunstforeningen var en rik og maktig forening som rådet over i det minste 25 000 kr. til innkjøp. Det var det centrale forum for kunst, men forsøk fra kunstnernes side på å vinne større innpass ble møtt med det svar at dette ikke var en offentlig, men en «privat anstalt»; det var medlemmene som bestemte og dem og bare dem som direksjonen stod ansvarlig overfor. (Hver gang man rører ved Kunstforeningen, sa Werenskiold, skrumper den sammen og gjør seg litt bak «dette ugjenremstrægelige panser: privat.») At de opponerende kunstnere overhodet trodde at Kunstforeningen kunne la seg reformere, skyldes at den tidligere til en viss grad hadde lempet seg etter de endrede forhold blant kunstnerne.

Systemet hadde gjennomgått visse modifikasjoner i de siste ti årene. Som arkitekt Schirmer fremholder i et innlegg på ekstraordinær generalforsamling i 1882, hadde man tidligere bestilt verk direkte fra kunstneren selv, nevnt en pris og anmodet ham om å levere hva han ville. Nå, da det var blitt langt flere av dem, leverte kunstnerne selv ukallet sine verk til Kunstforeningen, og fikk dem for det meste utstilt, også dem som ikke ble innkjøpt.

¹⁾ Hvor direksjonen fremkom med et forslag, som ikke kunne aksepteres fordi det – selv om det kunne synes å være en imøtekommelse av kunstnerens krav – i virkeligheten betød en innskrenkning av deres muligheter til å gjøre seg gjeldende innenfor foreningen.

Kunstforeningens loddtrekningsapparat. Etter tegning av arkitekt v. Hanno. Fra «Skilling-Magazin» 1872. Frem til 1870 ble det benyttet et nokså enkelt system ved trekningen. Dette året fremla Th. J. Hefty forslag om innførelsen av et sikrere (og mer komplisert) system, som senere ble utarbeidet av ham i samråd med matematikkprofessor Cato Maximilian Guldberg. I fire forskjelligfargede tromler, som kunne sving om en felles akse, ble det anbragt nummererte kuler. I én, kuler med tallene fra 0 til 9, den gjaldt for enere. Tiere og hundrer fikk hver sin trommel med kuler fra 0 til 9. I den fjerde trommelen kuler med en nummerering som stod i «logisk forhold» til antall tusener av aksjenummer. (Høyeste aksjenummer vår i 1870 2160, aksjemengden i virkeligheten bare 1605.) Hver gang det skulle trekkes, ble tromlene svingt rundt, åpnet og en kule tatt opp av hver trommel. Stilte man tallene på de fire kulene sammen, fikk man vinnerens nummer; kuler med tallene 0,5,0,4 gav således aksjenummeret 504. Til å utføre dette arbeidet, leide man fire rekrutter, én til hver trommel, under kommando av en underoffiser.

(Kilde: Sigurd Willoch: *Kunstforeningen i Oslo, Oslo 1936*)



«Foreningens Administration», sier arkitekt Schirmer ifølge Dagbladets referat, «gik derved over fra at være udelukkende merkantil til, at Direktionen skulde være Kunstdommere. Men samtidig forsømte man at gjøre de højst nødvendige Administrationsforandringer som denne Omstændighed paakrævede.» Det var en selvfølge, sier han videre, at de folk som tidligere hadde vist seg skikket til å ta seg av den «merkantile Administration», ikke lenger kunne utføre sitt hverv så tilfredsstillende «naar de fik Salen fuld af Billeder til at vælge imellem.» Det ville ha vært «saar saare let» hvis man for ti år siden hadde rettet på sakene ved å inføre i de gamle statuttene en bestemmelse som svarte til Werenskiolds forslag.

For Schirmer var tydeligvis dette bare et administrasjonsspørsmål; hvis man kunne bringe foreningens administrasjon i overensstemmelse med de rådende omstændigheter, ville det gode forhold mellom foreningen og kunstnerne bli gjenopprettet. De konsekvenser det endelige utfall av kampen om kunstforeningen fikk, viser at det ikke var så enkelt. Kunstnerne oppnådde på sett og vis å få sine fordringer igjennom, men medlemmene sørget for å få inn i juryen kunstnere som bekrefet deres egen innarbeidede smak. Medlemstallet sank og salget sank, samtidig som kunsthandlerne seilte opp. «Under denne kamptid fik Kristiania Kunstforening et knek, som den aldrig senere har funvundet». (Jens Thiis i 1907).

Her kommer et poeng frem, synes jeg, som man har vært tilbøyelig til å overse. Man har vanligvis betraktet konflikten mellom Kunstforeningen og kunstnerne som en konflikt mellom borgere og bohem, mellom transsynte, provinsielle besteborgere som foretrak Düsseldorf fremfor Paris, og en gjeng kosmopolitter som foretrak Paris for Düsseldorf, eller som en strid mellom fedre og soner. Den var alt dette også, særlig senere, men til å begynne med var ikke frontlinjene så klare (mange av «düsseldorferne» støttet Werenskiold, eller riktigere og forslag av Gude, som endog gikk lenger enn hans). Først og fremst var striden en konflikt mellom to *institusjonsformer* som ikke lot seg forlike.

Det som var med på å danne Kunstforeningen i 1836, hadde høye mål med sin forening. De stod ikke som representanter for en bestemt publikumssmak (den var jo ennå ikke blitt utviklet). Det var først og fremst kunstens og kunstnernes interesser den skulle tjene. Og for disse formål var dengang nettopp den institusjonsform som ble valgt, den mest nærliggende. Her i Norge, som Welhaven sa i 1841, hvor «Mæcenater og Kapitale var lige sjeldne» var «Associationsmaaden», dvs. den private sammenslutning av velhavende borgere, den eneste mulighet man hadde til å skaffe kunsten og kunstnerne et forum. En av Kunstforeningens første oppgaver, sier Welhaven, var «at være Planteskoler for det lovende Talent og Tilflugtssteder under dets Udvikling». Men etterhvert tjente den unektelig ikke dette formål lenger. Foreningens medlemmer mistet mer og mer den «almenånd», som stifterne følte seg forpliktet til å være gjennomtrengt av. Foreningen ble mer og mer «privat», også i den forstand at medlemmene etterhvert bare tolererte de bilder som tilfredsstilte deres private, «borgerlige» smak.

En organisasjon eller institusjon, er tilpasset visse vilkår, den er oppstått under bestemte betingelser. Men etterhvert tapes formålet av syn og vilkårene forandres. Dermed kan den komme til å virke motsatt av hva den kanskje opprinnelig var tenkt som.

Det dannede øye

I «Den Norske Kunstkritikkens Historie» (1900) skriver Christian Krohg om tiden omkring den første høstutstillingen, og tilbakeviser påstanden om at den var en «gjennombruddstid», for det var jo «ingen Dæmning at bryde igjennem. Alt hvad Folk forlangte var lidt Tid til at fatte sig overfor alt dette, som de trodde var splitterty». Ingen hissig kamptid, ifølge Krohg, bare litt skrivelser i avisene om kunstforeningsforhold og berettigelsen av å bruke camera lucida.

At han søker å redusere betydningen av den debatt som dengang ble ført, er velgjørende å lese, på bakgrunn av alle de hoydramatiske og overspendte fremstillinger man opp gjennom årene er blitt foret med, skrevet av folk som selv ikke var med: «Akk, velsignede tid den gang et bilde kunne virke som en bombe – et stormangrep mot den gode smak, mot moral og all anständighet!» Slike utbrudd er man etterhvert blitt immun mot. Om denne tiden nok var langt mindre dramatisk enn vi er tilbøyelige til å tro, ville det være galt å stole altfor meget på Krohgs fremstilling.

Den tapp diskusjonen dreiet seg om, var: Hvem er best egnet til å vurdere kunst – kunstnerne selv eller det dannede publikum? Motsetningen mellom Werenskiold og Thaulow og enkelte av deres motstandere (som professorene Dietrichson og Monrad), skyldes også at for de siste var dette et teoretisk problem vel ved å diskutere i det vide og brede. Men en slik diskusjon var ikke utålmodige kunstnere av typen Werenskiold interessert i. Teoretisk diskusjon vil si prat. De ønsket et øyeblikkelig, praktisk resultat, en nyorganisering av kunstlivet, som tilsvarte «den alvorlig arbeidende kunstners» behov. De ville få stadfestet at det de gjorde hadde en mening, utover hva publikum måtte mene og føle fra sesong til sesong.

Det er her ikke bare spørsmål om hvilken av partene som hadde «rett». Det var også et spørsmål om *vitalitet*. «Naturalistene» blant kunstnerne var i pakt med ideer som var mer vitale enn de motstanderne forpaktet. De fløt på tankestromninger som hovedsakelig strømmet ut av Georg Brandes verk «Hovedstrømninger i det nittende Aarhundrede». De hadde kanskje ikke alltid helt klart for seg hvilke tenkelige og utenkelige konsekvenser disse ideer kunne få (utover hva de selv hadde bruk for i dem); det er det teoretikernes sak å finne ut av. Den hegelianske filosofiprofessor

Monrad derimot, som de hadde utpekt til en av sine hovedmotstandere – «dette uhyre» (Gunnar Heiberg), «lyseslukkeren» i vort samfund (Andreas Aubert) og som ifølge Hans E. Kinck led av «senil magtbrynde» – var i særdeles grad teoretiker, men han var også blitt gammel, og i polemikkens hete lot han seg snarere lede (eller forlede) av en foreldet smak enn av teoretisk innsikt.

Det er en forurettet, litt sutrende tone i Monrads forelesninger mot naturalistene fra 1883, skrevet etter den første høstutstillingen. Han taler som en representant for et dannet publikum som føler seg trakket på. Han klager over at det ikke lenger kommer:

«an paa, hvad Billeder indeholder, eller hvordan det foresten er, men kun om det er «godt malet, godt skildret eller fortalt». Og så bliver fremdeles – ikke det dannede Publicum og dets sunde Sands – men etter en Fagmand den eneværtigede Dommer over Kunstverkets Værd, nemlig nu ikke længer blot Historikeren eller den Naturkyndige, men Kunstneren af Fag, der alene kan bedømme Kunstmiderne og den Maade hvorpaa de ere anvendte. Kunstneren arbeider fremdeles ikke egentlig for det dannede Publicum, men – for Kunstnere, Maleren for Malere, Digeren for Digerer. – (Consevents vil da være, at også kun Kunstnere maae kjøbe hinandens Billeder – hvis de ikke blandt Publicum kan faae utbredt den Kulsviertro, at det ikke har Lov til at kjøbe andre Billeder, end de hvortil det af Kunstnere bliver auctorisered.)»

Professor Monrad taler generelt om «Det dannede Publicum». Når Werenskiold taler om det dannede publikum, da er det et meget bestemt publikum han tenker på (med hat): «... det dannede øje» hadde Kristiania publikum, og kun det; de saa paa billederne gjennem den hule haand eller gjennem nogen tuter som stod paa hylden foran billeerde, og da var deres mening ufeilbar.»

I et innlegg på Kunstforeningens ekstraordinære generalforsamling i 1882 fremholder Frits Thaulow at så lenge kunsten går frem, vil det være forskjell på publikums og kunstnernes smak. Man kaller et slikt standpunkt «kunstnerisk Arrogance», men når man sier det, da glemmer man «de Ofre, Publicums Smag fordrer» av kunstnerne. «Aldrig har jeg sett nogen Maler vakte et Øieblick foran noget Billede», sier Alexander Kielland i 1892 «men prompte falder Dommen: Skridt eller Kanel.» De beste blant dem, sier han videre, maler i stadig frykt for å synke ned til å male for publikum – «dette Publikum, som de baade skal forage og hvis Bifald er Manna for deres Sjæle.»

Fredrik Kolstø: Stril 31,5 x 23,5. 1884 Bergen Billedgalleri

En større versjon ble malt i 1881, og stilt ut på den annen høstutstilling i 1883 som «ufærdig». I en anmeldelse av utstillingen i 84, savner anmelderen, Mathias Skeibrok, «Stril», som han hadde håpet maleren ville stille ut om igjen, denne gang som «færdig». Det heter seg at bildet senere ble ødelagt (uviss når), men i Andreas Auberts anmeldelse av 86-utstillingen omtaler han den «Stril» som da var med, som den samme som ble stilt ut i 83. Fra Gunnar Heibergs omtale av bildet i 1883:

«Kolstø har et stort, endnu ikke færdig Billed, en Stril, som siger Fisk i en Brygge. Billedet er fortræffelig malet; men det er også lidt malet. Ved den pastose Behandling kommer noget af Oljefarvernes Tyngde og Materialitet formegnet frem, og selv den fortræffelige Modellering og den ypperlige Tegning redder ikke helt Billedet fra at være en Smide sat i Scene. Stillebenet, især de døde Torsk, er af en ganske usædvanlig levende og kolortistisk Virkning. Man mærker Klærhed, Sikkerhed og Jernenergi bag Kolstøs Arbejder.» (Dagbladet 22. desember 1883).

Fra Andreas Auberts omtale i 1886:

«Og endelig hans Stril. Der er overmaade stor Dyktighed og Alvor i dette kolossale Arbejde, det kan ikke negtes. – Men af det hele store Lavred er det igrunden kun en lidet Snip, som giver fald og hel kunstnerisk Tilfredsstillelse: Saadant noget som Aareskaffet og Fisksene paa Toften er rent ud mesterlig i sin slaaende Livagtighed. Skaaret ud og sat i Ramme vilde det danne et Stilleben, hvis absolute Kunstværdi mange Gange vilde overstige Billedets i dets Helhed. Alt da dette Arbejde var udstillet. . . i 83, havde dets eiendommelige Malemaade noget frastødende; det var ligesom muret op af Farver. Dette er endnu mere Tilfældet nu. Som den gamle Fisker staar der faar man uagtet alt er anlagt paa Illusion, overveiende Indtryk af Oljemalingen og Klæterne. Det maatte idetmindste sees i en endnu storre Afstand, end Lokaleet tillader, forat det hele skulde virke samlet.

(Kunstnerenes femte Høstutstilling, Kra. 86. Særtrykk av hans anmeldelser i Morgenbladet).



Publikumsforakt

Da så endelig kunstnerne var kommet hjem, hadde konsolidert seg og fått sin høstutstilling, fra 1884 med et årlig statstilskudd på 3000 kr, ble det kjøpelyste publikum mer eller mindre borte – også fra Kunstforeningen. Både Kunstforeningens og düsseldorfernes hegemoni var brudt. Til tross for at de mest ekspansive av 80-års-malerne var kontroversielle, ble det dem som angav tonen; det var dem som ble innkjøpt til Nasjonalgalleriet etc., men publikum forsvant. Økonomisk var deres kår verre enn noensinne. (Særlig hardt gikk det utover den generasjonen av malere og billedhuggere – født rundt 1860 – som for første gang manifesterte seg på den annen høstutstilling i 1883).

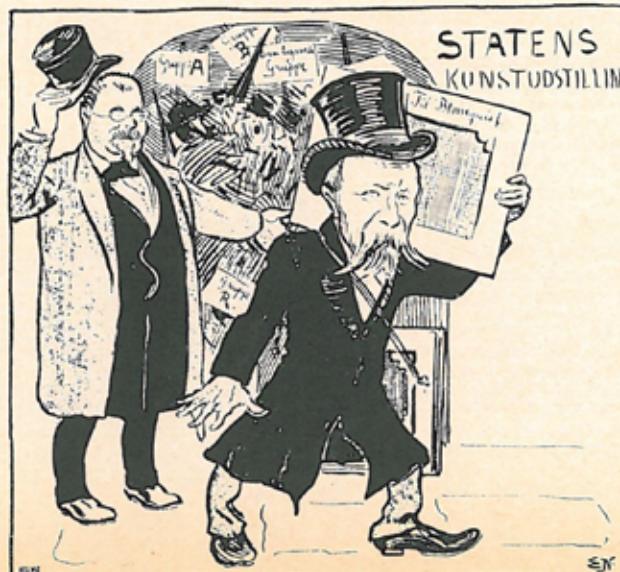
Kunsthistorikeren Andreas Aubert laget i 1907 et riss i store trekk av «Norsk malerkunst – dens kaar og kamp», og grunnstemmningen i dette foredrag (opprinnelig holdt for et dansk forum) er skuffelse. «...interessen for billedkunst er meget mindre den dag i dag end for 20 til 25 år siden.» Han var den som dengang i åttiårene virket sterkest for å få kunstnerne hjem: de måtte hjem og male sine lokale omgivelser og – det var viktig – med stort oppbud av farven grønn. (Aubert danner det ideologiske grunnlaget for alt grønnsvaret i norsk malerkunst.) Han fremhever at kunstnerne kom i et motsetningsforhold til publikum; de måtte *kjempe* for å få sitt syn frem. Det oppstod en spenningsstilstand mellom kunstnerne og det samfunn de levet i, som Aubert mener var skjebnesvanger. Når motsetninger blir for store, utvikler de hos kunstneren «en syk selvfølelse og en syk menneskeført, som blir til meldug for kunstnerenes egne sunde vækst.» (Det er bl.a. Edvard Munch han sikter til med disse ordene). Og videre:

«Hos andre naturer utvikler motsætningen selvfølelsen til en egen form av publikumsforagt (som slet ikke uten videre udelukker publikumsfrieri) og av kunstnersnøbberi, som driver den kunstinteresserte almenhet ut av kunstlivet til likegylig kulde. Ogsaa her er Christian Krohg den klassiske norske type: hans aarelange indlæg i vor dagspresse er paa vei til at gjøre vort publikum kunstnerisk blasert. Det er nu *hans* gjengjeld over for samfundets skyld.»

Christian Krohg hadde et annet syn. Efter at Høstutstillingen hadde pågått noen år, var publikum blitt avvendt det «brone og behagelige» düsseldorfermaleri. Det hadde vennet seg til de nye grønne sensasjoner med «den franske Teint». Det ønsket etterhvert å bli forarget og pirret og forlangte stadig stertere saker. Kritikerne i deres egenskap av publikums talerør, jamrer «over at der ikke er nogen Kamp mere, forfriskende, ungdommelig. . .», sier Christian Krohg i 1900. «Hvis der tidligere var nogen Kamp, stod den mellom Kunstnerne og Publikum, nu kjemper Kunstnerne med sig selv, en Kamp som er vanskeligere at se og mindre taknemlig at skrive om.»

For de naturalistiske åttiårs-malerne var fienden publikum, sier Jens Thiis i 1907, men han understreker at fienden ikke «var det store brede, demokratiske publikum, som meget smart var vundet for naturalismens sag.»

Sekretæren: Værgo, hr. Sinding, iaar har vi udmarket plads for Deres billeder, lokalelet er udvidet og oppusdet. (Otto) Sinding: Mange tak, men jeg har faaet nok af formynderiet, og gaar ikke mere under aaget. (Tegning: Eivind Nielsen i Tyrihans, nr. 41, 1901)



De misfornøyede

Kunstnernes forhold til publikum er en ting. Men hva med kunstnernes forhold til hverandre og den juryordning de har pålagt seg selv, og som for mange av dem er en svøpe verre enn all mulig sjikane fra publikums side?

I 1903 ble det holdt en utstilling i Dioramalokalet, hvor Christian Krohg og Munch stilte ut sammen med *De Misfornøyede* (Torsteinson, Laureng, Henrik Lund, Karsten og Svarstad). Det disse var misfornøyet med, var høstutstillingens «censur, som de ikke helt med urette mente var vilkårlig». Det er Pola Gauguin som sier dette, og han kommer videre med den interessante opplysing at «Krohg motiverer sin deltagelse likesom Munch med, at han i grunnen er en motstander av jury, og at det kun var plassmangel, som i sin tid hadde fått ham til å gå med på å innføre den.» (Krohg var senere selv med i juryen og gav seg selv og sin familie den beste veggplassen.)

Det var ikke første gang det var åpen misnøye med juryordningen. Men tidligere kom den fra en annen kant. De misfornøyede var «düsseldorferne», og det var dem som laget en mot-mønstring til Høstutstillingen i 1887, «Vaarudstillingen», som Christian Krohg døpte om til «Dilettantudstillingen». Som Aubert påpeker i en korrespondanse til en svensk avis fra samme år, lignet forholdene dem i Sverige, den samme strid mellom gammelt og nytt, forskjellen er bare den at de misfornøyede hos oss er «Talsmændene for den gamle Kunst».

Men det var andre også. Flere av dem som var med på «Vaarudstillingen» tilhørte den nye naturalistiske retning og stod i første rekke under striden med Kunstforeningen, som Wilhelm Peters og Ludvig Skramstad, og det er dem – og ikke «düsseldorferne» – Christian Krohg lar det gå verst utover i en beryktet artikkel om denne utstillingen. Det er først og fremst dem han sikter til når han sier:

«Ja saaledes ser de ud de værste Typer af denne Falskmynterbande, som ved det uforsigtige Forehavendet er grebet paa fersk Cjerning.» For Krohg var det tydeligvis viktig å få frem at «dilettantene» kunne stikke hodene sine frem overalt, også blant de mest dristige bland de «nye».

Det var spittelse og sondring bland kunstnerne, for nå var de begynt på det de senere stadig har fortsatt med: brukt juryordningen til å tyne de blant kollegene som de ikke tålte å se ved siden av seg eller som representerte et kunstsyn som var uforenlig med deres eget. Opprinnelig var vel juryordningen vesentlig et middel til å rense ut de mest dilettantiske «løytnant-og-kaptein-bildene», dvs. alle hobby-bildene. På de første høstutstillingene var det ikke om å gjøre bare å fremvise *fullendte* verk, (i betydningen, det beste av årets grøde). Det viktigste var at de som hadde gjort maler- eller billedhugger-kunsten til sin livsoppgave, *viste* frem det de for tiden holdt på med, også studier og famlende forsøk, for derigjenom ved sammenligningen med andres verk å kunne komme til en klarere forståelse av sitt eget. Høstutstillingen var i første rekke de yngre kunstnerenes utstilling, også i den forstand at den delvis skulle erstatte mangelen av et akademi (som vi først fikk i 1909). (På utstillingen i 1883 f.eks., var det flere verk av bl.a. Torgersen og Wang, hvor det stod anført ved siden av tittelen at de var «ufaerdige». Der var en mengde studier, skisser og forarbeider av de helt unge og grønne – lavere gjennomsnittsalder har det vel knapt siden vært på noen høstutstilling. Altså den samme type bilder som idag fremvises på Akademiets årlige utstilling.)

Forholdene var enklere og mer oversiktlig den gang. Uten å løpe risikoen for å gjøre for mange misgrep, lot klare skiller mellom «kunst» og «ikke-kunst», mellom kunstnere og hobbymalere seg opprettholde. Først senere, da det ble stadig større trengsel og stadig flere følte seg kallet til å gå kunstens blindvei, oppstod forestillingen om Høstutstillingen som et «nåleøye» for unge talenter. Mer og mer fikk juryen preg av å være et normgivende tribunal, en siste instans, like selvtilstrekkelig og uranskaklig som Herren og Hans veier.

Særlig i det første tiåret etter den annen verdenskrig, var slike forestillinger om juryens oppgave utbredt. (I denne tiden kom langt færre verk inn, blant langt flere innsendte arbeider, enn ved århundreskiftet f.eks.). Ved sekstiårsjubileet i 1947 skrev maleren og kritikeren Ole Mæhle at Høstutstillingens «største fortjeneste er og har vært at den tross alt er en skjærslid unge talenter må igjenom for å få sin kunstneriske dåp.» Det er iallfall tvilsomt om grunnleggerne av Høstutstillingen ville gripe til et slik forvirret religiøst sprog for å understreke juryordningens betydning.

Høstutstillingen – en «salon»?

I 1884, samme år som Høstutstillingen fikk sitt første statstilskudd, delte Pariser-salonen seg i to, og man fikk to rivalisende saloner. Med det hadde malerne og billedhuggerne, med den franske sosiolog Jacques Lethèves ord, «ødelagt myten om én enkelt, offisiell instans, som hadde bedømt de kunstverk som ble funnet verdige en slik benevnelse i nær hundre år, og overfor hvis avgjørelser det ikke nytte å appellere.» Efter i henimot et sekkelåt å ha vært dirigert av henholdsvis Departementet og Instituttet (som var det etablerte kunstlivs fremste forsvarsbastion), hadde kunstnerne fått selvbestemmelsesrett; nå kunne den «menige» kunstner stemme på valg av juryer og komiteer, mot for hvor det bare var medaljeinnehaver og de som var tildelt prix de Rome, som hadde anledning til det. Men denne «demokratisering» av kunstlivet førte altså til spittelse og ikke til samling. Efter at de franske kunstnere endelig var blitt herrer i eget hus, kom huset i splid med seg selv.

Samtidig med at det gamle salon-systemet gikk i opplosning i Frankrike, fikk vi gjennom Høstutstillingen en slik central, enerådende salon, og har det fremdeles! Men det holdt på å gå

samme veien her som i Paris. Motsetningene kunstnerne imellom ble stadig større, og førte bl.a. til det første store kunstnermøtet i 1887.

En innsender i Aftenposten (citeret etter Andreas Aubert), foreslo dengang at man skulle arrangere en selvstendig utstilling «af de Malere, der ikke sympatiserer med den Aand og Retning, som nu breder sig saa sterkt paa de med Statsbidrag afholdte Høstudstillinger.» Høstudstillingen var blitt et arnestet for den «moderne Retnings Repræsentanter» (dvs. «naturalistene»), og denne retning kunne gjerne beholdt både «Pladsen og Statsbidraget alene – paa samme Tid, som Publikum kunde faa Anledning til at vælge hvad det helst ønskede at se og vise sin Sympati for.» Derved ville man få et overblikk over hva «vore Ikke-Naturalister er istrand til at præstere, og et ganske anderledes fyldig Udtryk for den Kunstretningen inden Maleriverdenen, som endnu – heldigvis – er den mest populære blandt det kunstforstandige Publikum.»

Det var en slik rivaliseringe «salon» (selv om det ikke ble åpent uttalt av dem som arrangerte den) «Vaarudstillingen» i 1887 var et første forsøk på å realisere. Et årlig tilbakevendende evenement, som hadde det jevne «kunstforstandige» publikums udelukkende sympati, fikk vi aldri, slik man har i London og Paris, hvor de forskjellige publikums-sjiktene fikk hvert sitt forum, der tilskuerne kunne finne hva de selv mente fortjente å kalles kunst. At norsk kunstliv så lenge var så lite differensiert, skyldes Høstudstillingens dominerende stilling. Den «vulgære» smak, det eftertidens har gitt navnet «salon-smaken», ble imøtekommet på kontinentet, mens den hos oss ble fullstendig neglisjert – den kom overhodet ikke til orde på våre offisielle utstillinger.

De som grunnla Høstudstillingen hadde salonen som sitt forbilde. «Salonen» viser seg ved nærmere eftersyn å være et meget mangslungent begrep. Gjennom Høstudstillingen fikk vi en institusjon, som man ikke har make til i noe annet land. Selv om de ideer som gav opphav til den kom utenfra, har den oppnådd å bli et særnorsk fenomen på linje med klippfiskens, ostehøvelen og bonderosene.

Kunstnere på vei til Salonen med sine bilder.

(Wilhelm Peters: Hvad jeg saa og hvem jeg mødte. Gyldendal 1914)

«Den sidste time før indleveringen til udstillingen var en ægte parisisk seværdighed – Der kom store flyttvogne fuldstabt af billeder; enkelte malere kom i drøske med billedeerne paa sine knæ – Det var en ren skjarsild billedeerne havde at gjennemgaa ved at bæres forbi folkiemassen, da vitsmagerne anspændte sine evner. Der istemettes sang der kunde passe. Kom et portræt af en prælat, strax istemettes der en kirkelig sang. Dyrebillederne især fik kobrol eller kattemjuv efter omstændighederne. En gammel grahaaaret mand kom med et lidet billede under armen, fulgt af en liden pige; strax blev der raabt: plads for familiens sidste haab. Ja, der blev ikke taget hensyn; jeg gad næsten se det billede der kunde stoppet munden paa den horde. Frits Thaulow viste sig i folkiemassen med en af sine smaa piger paa skulderen, forat hun kunde se bedre. Der blev strax raabt: «Hercule pere! – Herkules som fader –, og det var træffende nok; thi han havde megen lighed med Herkules-typen.»



Efterskrift

Professor og museumsbestyrer Lorentz Dietrichson, som av Departementet i 1885 ble oppnevnt til formann i utstillingsskomitéen for Høstudstillingen, hadde et nesten like dårlig ry blant kunstnerne som professor Monrad. Han nod for liten respekt til å kunne bli hatet; man noyde seg med å forakte ham. I en artikkelserie i Morgenbladet fra 1892, gikk han i rette med kunstnerne, etter å ha tatt i årevise.

Han trer her frem som representant for et publikum som han mener altfor lenge er blitt trakkert av arrogante kunstnere. Han fremstår som *demokrat* og betrakter nærmest kunstnerne som noen fossiler fra feudaltiden. Deres krav på selvstyre og selvbestemmelsesrett, hevder han, er uttrykk for en for lengst forlatt anskuelsesmåte. Deres oppfatninger er hverken tidmessige eller i pact med fremtiden, og er mer gammeldagse enn «selve det gamle danske Enevolds-Kancelli.»

Kunsternes bestrebelse «for å oppnå hva de anså som en flaglig rett, nemlig at de som yrkesutøvere selv skulle ha kontrollen over sitt visningsforhold . . . i sosiologiske termer kalt profesjonsrett» (Aina Helgesen) – ser Dietrichson på med dyp mistro, fordi den inneholder en forherligelse av eksperteren, spesialisten. Deres fordringer er ikke i harmoni med tidens streben, som går i motsatt retning; som eksempel nevner han rettsvesenet, hvor legdommerne har fått stadig større innflytelse, og den nye skoleloven, hvor foreldrenes rett til å påvirke skolen, er fastslått.

Høydepunktet i hans artikkelserie er disse manende, profetiske ord hen vendt til våre kunstnere: «Vogt Dem, m(in)e H(erre) for at bygge en Mur omkring Dem, der skiller Dem som et Akademi af Eneforstaare, fra alle andre; – der kunne komme den Dag, da Vingerne voxer paa de Yngste af Dem, og de flyve fra Dem, medens De selv sidder tilbage, fangne indenfor den akademiske Mur, De selv har vært saa ivrige for at drage omkring Dem.»

John David Nielsen.

Mathilde Dietrichson: Professor Lorentz Dietrichson

Det er blitt sagt at den «direkte foranledning» til «kunstnerstreiken», ikke var – som det om og om igjen er blitt hevdet – refuseringen av Wenzels «Snekkerverksted», men den hendelse at Kunstforeningen hadde innkjøpt et maleri av Mathilde Dietrichson til en uforholdsmessig høy pris. I et brev fra 1881, hvor Gude blir oppfordret til å støtte boikotten av Kunstforeningen, skriver Werenskiold om dette bildet:
 «Ved sidste indkjøb har man kjøpt et billede af fru Dietrichson, så stort som hånden min til 250 kr, altså en af de relativt største priser, som gives her. Billedet er under al kritik.» Hun deltok på den andre høstudstillingen i 1883 med et langt større bilde (106 x 85 cm), og fikk følgende omtale av Gunnar Heiberg: «Fra Dietrichsons Portræt af Professor Dietrichson ligner godt. Den lidt søgte Stilling og især Fingrene med Figuren er karakteristisk opfattet. Farven er temmelig ubehagelig.» (Dagbladet, 22 desember -83).
 Forholdet mellom professor Dietrichson og hans hustru Mathilde, er levende skildret i Francis Bulls bok «Tradisjoner og maner»: «Hun eide et visst talent som malerinne, men måtte for sin manns stillings skyld, ofte avholde seg fra å delta i kunstneriske konkurranser og utstillinger. Hva hun således ofret for ham, lot hun ham øyensynlig stadig gå med dårlig samvittighet for. Han kunne aldri glemme sin ungdoms elskede, som han ikke fikk; men i tilegnelser og dikt har han tallrike ganger hyllt sin hustrus mot og offervilje.»



Publikum, det er en Mand,
Som alting ved og intet kan;
Publikum, det er en Kvinde,
Som blot Tidekort vil finde.
Publikum, et Barn det er.
Snart fornøyet, ofte ser.
Publikum, det er en Pige,
Som kan klandre uden lige.
Publikum, det er en Tjener,
Finder ret, hvad Herren mener.
Publikum er hele Skokken,
Dum, som dummest Faar i Flokken.
En er ej Publikum, I ved,
Derfor ej stødt bliv eller vred.

Utenfor Cammermeyers Boghandel på Karl Johan i 1880. Til høyre for Cammermeyers dør, Christian Krohg og Jonas Rasch, Aftenpostens kunstnemder (med purpurne) og professor Lorentz Dietrichson. I bokhandelens vindu utstilt et maleri av Otto Sinding, hvor motivet var barn i kålaker – av folkevittigheten døpt til «Får i Kål».

Aftenbladet 1880 (nr. 169) «Handel med vor Kunstneres Frembringelser især Malerier, har i den senere Tid været i Tilvægst, idet flere og flere Forretningsmænd begynder at beskjæftige sig hermed, og dette tør vise, at Kunstsansen og Interessen for at have vore Kunstnere repræsenterede i Hjemmet er i Tilvægst hos vort Publikum. Tidligere var det i Kristiania Kunstretnings af Kunstnerne havde den eneste Adgang til at udstille sine Sager offentligt, og derigennem til en sjeldent Gang at blive af med enkelte af sine Værker. Senere er der blevet ret vaktet Udstillinger til Salg af Billeder at se hos D.hrr. Blomqvist og Cammermeyer, og flere af Boghandlerne har nu fulgt dette Eksempel, og i aarets Løb følges der hos disse et ret betydeligt Antal Malerier og enkelte Statuer. Senest er der af Hr. Kjøbmænd Grønneberg i nedre Slotsgade, lige ved Carl Johansgade, aabnet en Kunsthander, som i det mindste har det Fortrin, at denne Forretning ikke beskjæftiger sig med noget andet. Herfindes for Tiden i et stort og heldigt Lokale udstillet ca. 75 Malerier, mest af norske Kunstnere, men også af en Del danske og tyske.

Ligesaa har Hr. Generalkonsul Tønsberg i disse Dage aabnet en Udstilling af Malerier til Salg i Boghandler Cappelens Boglade, der er meget varieret og synes at anbefale sig ved flere store Billeder, der sælges til billige Priser.»



KUNSTFORENINGEN – OG «DET MERKANTILE»

«Kun «Livet og Sandhed» vil sejre i Længden, alt andet gaar over i Oljetryksmængden.»

Nok så tidlig hadde kunstnerne klart for seg at de ikke kunne gjøre sine krav gældende i kunstforeningen på egne betingelser, fordi den som institusjon hadde sin klare begrensning. Kunstnernes interesser slik de etterhvert kom til å utvikle seg, kunne ikke ivaretas innenfor rammen av foreningens organisasjonsstruktur som privat aksjeselskap. Likevel var det naturlig at de forsøkte seg innenfor en allerede etablert institusjon. I mangel av en egen institusjon, innså kunstnerne foreningens avgjørende betydning for deres eksistensgrunnlag. Kristiania kunstforening spilte en dominerende rolle ikke bare i utstillings- og salgsøyemed, men også rent prestisjemessig. Dagbladet poengterer dette i 1880:

«Der er neppe nogen Institution som giber saa dybt ind i vores Kunstforhold, som Kristiania Kunstforening, ved de Midler, hvorover den raader, efter det lange Tidsrum, hvori den nu har virket ved at holde sine *Udstillinger* i selve den By, hvor paa en enkelt Undtagelse nær samtlige hjemmeværende norske Kunstnere opholder sig, indtager den en *Rang for sig*, fremfor nogen anden af Landets Kunstretninger, og er faktisk blevet noget mere end et privat Lotterieselskab der ved Lodtrækning fordeler Gevinsterne mellem sig. Kristiania Kunstforening virker i væsentlig Grad bestemmende paa, hvorledes vores Kunstnere kan arbejde.»

I slutten av 70-årene gjør maleren Otto Sinding oppmerksom på kunstforeningens betydning i utstillingssammenheng:

«Kunstforeningen har hidtil vært det *eneste* Sted hvor man har kunnet bringe sine Arbejder for Udstilling.»

Dette hevder han med full rett. Kunstforeningen representerte den eneste muligheten kunstnerne hadde til å vise sin aktivitet utad, ettersom den nærmest hadde monopol på å arrangere offentlige utstillinger i stor målestokk. Utstillingsmuligheten hos private kunsthändere var ytterst begrenset. Jens Thiis skriver «Kunsthändere måtte først og fremst inndrømme den gangbare handelsvare pladsens – publikumsmalernes stereotype produktion. Det var knapt lejlighed til at *vise frem*, hvad man malte, langt mindre til at *selge*.»

Derfor kom kunstforeningen også i salgsøyemed til å spille den betydeligste rolle for kunstnerne. På grunn av kunstnernes avhengighetsforhold til kunstforeningen, var det av økonomisk betydning hvorledes kunstforeningen disponerte den årlige innkjøpssummen.

Dagbladet skriver i 1880:

«Derfor har Bestyrelsen ikke at tage et blot ensidigt Hensyn til, hvad Foreningens Medlemmer maatte kunne ønske, men at det er en *Pligt* ved de ca. 23.000 Kroner, der-aarlig staar til dens Raadighed, at varetage også Kunstnernes Interesser.»

Erik Werenskiold gir også klart uttrykk for dette i 1881:

«Christiania Kunstforening raader over 30.000 Kroner og er derigennem af dominérende Indflydelse paa vor Kunst og den største Støtte, der er i vort Land. . . .»

At det brakte med seg prestisje å utstille, og å bli innkjøpt av kunstforeningen bekreftes av Dagbladet:

«Indkjøbes hans Billeder af disse, har Maleren dermed en *offisiell Anerkjendelse*, han faar sine Billeder letttere *afsat*, og er saa at sige indrulleret i Lauget. Kjøbes hans Billeder ikke, bliver han staaende som den tvivlsomme, med hvem det er sikrest ikke at indlade sig. Det staar i Direktionens Magt ved sine *Indkjøb* at lette eller hindre f.Ex. en ny Retning i at bryde igjenem..»

Werenskiold uttrykker dette enda klarere:

«Det at søge til Kunstforeningen, er nemlig ikke en *pekuniær Fordel* alene, det er en Opmuntring til at fortsætte som begyndt, og hva mere er Sælgeren har ved Salget faaet Kunstforeningens *Anbefaling* paa sin Kunst.»

Kunstforeningens altoverskyggende rolle i utstillings-, salgs- og prestisjesammenheng, førte til at dens kunstsyn nærmest ble normgivende. Dens valg af verker utviklet seg til å bli en publikumsgaranti. At kunstforeningen skulle ha monopol på den kvalitetsvurderingen som lå til grunn for publikumsgarantien, ble av kunstnerne sett på med stadig stigende uro. Fremtredende i argumentasjonen fra kunstnernes side er at de mener økonomiske hensyn gikk foran en reell kvalitetsvurdering etter «Kunstneriske Principer».

Kunstnerne skriver i søknad om statsbidrag til høstutstillingen i 1884, etter selv å ha arrangert høstutstillingen i 1882 og 1883:

Ved aarlige Udstillinger, med fri Fragt og Galleriets Indkjøb fik man en Konkurrence med rent kunstnerisk Karakter, medens man nu ikke har anden end den *rent merkantile* til Kunstforeningen og til Kunsthändere, hvormed Kunsten er absolut *Slave* af et snævert Publikums Smag – hvor *Kunstens Værdi som Vare* er det *afgjørende*, – hvor endog *smaa Dimensioner* og *Motivets Beskaffenhed* sættes som Betingelse, Ting som i Længden vil og maa forkoble vor Kunst.»



Fredrik Kolstø:
Amaldus Nielsen.
Nasjonalgalleriet

I dette sitatet fremtrer i fortsettet form alt det kunstnerne har å utsette på kunstforholdene generelt og på kunstforeningen i særdeleshet.

Når kunstnerne fremhever at de «ikke har anden end den rent merkantile (konkurranse) til Kunstforeningen og til Kunsthendere», plasserer de kunstforeningens virksomhet på linje med den private kunsthendlers spekulasjon. Dette var også blitt påpekt ved flere anledninger i pressen:

«Som Kunstforeningen nu driver sin Forretning, adskiller den sig i Intet fra en spekulerende Kunsthandler. Der er opstaaet flere Kunsthendlere som ganske anderledes effektivt end Kunstforeningen, finder at være Mellem-ledet mellem Kunstnerne og Publikum. . . Kunstforeningen er nu bleven overflodig som Udstillingslokale, som et gammelt spekulerende Aktieselskab er den lige overflodig som færdervælg.»

Kunstforeningens dominerende stilling var i ferd med å rokkes i konkurransen med opprettelsen av kunsthendlere, og Thiis fremhever at dens rolle i utstillingssøyemed ble innskrenket ved at foreningens faste galleri som hadde vært i virksomheten siden 1849, i 1876 ble nedlagt: «Dermed berøvedes Kunstforeningen det sidste skjær af at være noget andet end et lotteriforetagende til fordeling af væggepryd mellom private aktionærer.»

Hva lå så til grunn for kunstforeningsmedlemmernes valg av «væggepryd»?

Når kunstnerne i statsbidragsøknaden kritiserer kunstforeningens «merkantile» virksomhet, retter kritikken seg på den ene siden mot at den ble drevet som «privat Aktieselskab», dvs. mot selve organisasjonsstrukturen. På den annen side, sikter «merkantile» like mye til konsekvensene av at kunstforeningen ble drevet «privat»: Her blir «Kunstens Verdi som Vare afgjørende.» Kunstnerne fant det svært utilfredsstillende at deres «kunstneriske Frembringelser» utelukkende skulle gjøres til gjenstand for en vurdering etter en økonomisk målestokk. Prisklassen ble i stor utstrekning bestemmende for almenhetens vurdering av verkets rent kunstneriske verdi. Kritikken av at kunstverket ble vurdert som en hvilken som helst annen var ikke hånd i hånd med kritikken av at foreningens økonomisk favoriserte visse emner, og helst så at kunstverkene hadde et lite format. Werenskiold presiserer at han vil ha segrabedt at kunstverkenes pris skulle avgjøre arbeidets verdi, og påpeker viktigheten av å sondre mellom kunstverkets kunstneriske verdi kontra den økonomiske:

«Ved samtidig at nedsætte Priserne paa de bedste Billeder, opmuntrede den derhos slet Produktion, og Direktionen havde i den Grad nedprættet Priserne for de bedste Arbeider, at de betalte Priser der ikke sto i noget som helst Forhold til Billedets Værdi.»

Werenskiold ser med harme på denne utviklingen fordi han øyner faren for en kvalitetsdegradering. Det var bilder som var for «svage» til å kalles «Kunstverk», og man kunne ikke forsøre innkjøp av «denslags Dekorationer» der vilde være til Vanzir for en borgerlig Stue», som jeg hørte et kvikt Hoved meget treffende bemærke.» Videre hevder han:

«Og paa samme Tid som disse er betalt med relativt meget høie Priser, og formentlig uden den delikate Prutning, har man forbigaet fremragende Arbeider og skjøvet ned Prisen paa de bedre, særlig paa et af de større – kanskje det fineste og smukkeste Foreningens denne Gang har kjøbt – under Omstændigheder som Direktionen visselig maa ha været ubekjent med forat handle saa.»

Det bildet Werenskiold her sikter til, må være det samme han omtaler i brev til professor Hans Gude den 8. desember 1881 før ovenstående artikkelen ble offentliggjort den 13.:

«Paa andre steder pruter den og pruter den, hvor det sågar er inhumant, f.ex. med Amaldus Nielsen, hvis billede er fortrinlig, et meget stort billede, det slår de ned til 600 Kr. Han har sengeliggende kone og 9 – ni syge børn.»

Ifølge Werenskiold har kunstforeningen benyttet seg av kunstnerens akutte økonomiske nød, og profitert på «omstændighederne» til å skaffe seg et «kvalitets» maleri til spottpris. Maleriets store format har tydeligvis vært et av foreningens påskudd til å prute. Werenskiold fremhever i artikkelen at «Prutningssystemet er i og for sig ikke passende for Kunstforeningen, den maa være forsiktig for at der ikke skal se ud, som om den benyttede sig af Sælgernes økonomiske Stilling til at tvinge ned deres Priser.»

Også i brev til Eilif Peterssen der han ber om Peterssens tilslutning til boikottaksjon mot kunstforeningen i form av underskrift, trekker Werenskiold frem denne episoden. Han forteller at Amaldus Nielsens bilde ble kjøpt for 600 kr. samtidig som Andreas Disens «dårlige» bilde ble kjøpt for 900 kr., og han bryter til slutt ut «Ikke kjøbt Hansteen, ikke Wentzels ypperlige bilde, Kittel(sen) sitter opper på kvisten og sulter, jeg synes det er sant oprørende.»

Det var små formater som ble økonomisk tilgodesett. På kunstforeningens generalforsamling senere i desember der Werenskiold fremmer krav om kunstnerjury, forklarer foreningens formann grunnen til at små formater blir foretrukket og forsøker å tilbakevise at foreningen driver med prutning:

«Det maa erindres at Kunstforeningen maa skaffe et vist Antal Billeder. Naar der derfor indsendes større Arbeider og kostbare Billeder, saa bliver den nødt til, for at kunne skaffe det tilstrækkelige Antal, at ikke give høie Priser, som Kunstnerne forlange, men i dette Afslag, søges der altid at treffen den Værdi som den anser for passende. Dette er ingen Prutning, det er et Tilbud til Kunstneren fra Kjøberens Side som Kunstneren kan modtage efter Smag.»

Aksjonærernes interesser var det primære.

Det var ikke bare små formater som ble foretrukket, men den utforming kunstverket fikk, dvs. det som ble fremstilt, det innholdsmessige, var av avgjørende betydning for kunstforeningens smakdom.

Polemikken omkring «Motivets Beskaffenhed» var én av de faktorer som utløste det første angrep fra kunstnernes side med krav om kunstnerjury. Kritikken rettet seg i 1876 mot refuseringen av Olav Rustis bilde «Kone med Kat». Også da krav om kunstnerjury ble reist på ny tre år senere, var nok en refusering en medvirkende faktor. Denne gang var det Gustav Wentzels bilde «Et Snekkerverksted» som ble avslått som utstillingsverdig. Det var først og fremst disse refuseringene som førte til at kunstnernes skepsis for alvor kom til uttrykk, og som avfødte polemikken omkring direksjonens kompetanse kontra «Fagmændernes».

Diskusjonen kom til å dreie seg om det «skjønne» kontra det «sanne», eller rettere det «behagelige» kontra det «ubehagelige».

Favoriseringen av det «skjønne Æmne» skulle spille en så dominerende rolle hos eliten av det «Kunstelskende Publikum» at reproduksjoner, særlig lystrykk og oljetrykk ble foretrukket fremfor et «Ægte Maleri» med «væmmeligt Sujett». Da Rustis bilde «Kone med Kat», populært kalt «Spedalsk Kone», ble refusert, var det emnet som først og fremst virket avskreckende.

På vegne av kunstforeningen forsvarer et medlem dens handling:

Olav Rusti: Kone med katt. Bergen Billedgalleri

Gustav Wentzel: Et snekkerverksted



«Men gaar man ud ifra, at Direktionen har faret med overlagt Uefterrettelighed, vil man dog ikke komme videre, end til den Slutning at Direktionen har været sig ved at gjøre Foreningens Udstilling til et pathologisk Museum for Illustration af Hudsygdomme. Kunstnerne maa altsaa kun finde sig i den udholdelige Skjon, at deres Produkter maaske kunne blive tilbageviste, naar Sujettet er væmmeligt, og det end om dette væmmelige Sujett er kunstmæssigt bemalet.»

Foreningens formann forsvarer seg i noe mer moderate former:

«To av Bestyrelsens Medlemmer saa Arbeiderne, da de netop vare indkomne, og fandt, at det ene af dem var af den Beskaffenhet med hensyn til Udførelse at de ikke havde antaget at burde udstille det offentlig.»

Vikingen griper det karakteristiske, ved å påpeke at det skjonne og behagelige bl.a. henrører til visse sosiale sjikts klesvaner:

«Dette Skilderi af Rusten forestillede en Kone, som slet ikke var pen, og allerede denne Omstændighed synes jeg maatte vere nok til at man burde forkaste Billedet. Dertil kom, at hun var kledd i gamle almadelige Bondeklaede . . . Et Maleri, der forestiller Kniplinger, har langt større Kunstværdi end et der forestiller Værken. Jeg er i Et og Alt enig med Direktionsmedlemmet.»

Vikingen skriver igjen om bildet en uke senere under tittelen «Spedalsk eller ikke spedalsk?»:

«Thi hvis Dom er her den mest kompetente, Kunstnernes eller Direktionens? Utvilsomt den sidstes, thi Direktionens Formand er jo Læge, han har undersøgt Konen og fundet at hun lider af Spedalskhed, og for en saa sakkynrig Dom maa Kunstneren absolut falde til Jorden.

Ethvert kunstforstandigt Menneske med Direktionen vil være enig i at den meget omtalte Kone aldeles ikke hører hjemme i en Kunstforening, men i en Pleiestiftelse for Spedalske. . . Kunstnerne kan længe nok tale om en »sand« Kunst, de kan ialdfald ikke nægte, at Formanden i Kristiania Kunstforening gjør sit for at skaffe os en sund Kunst.»

Da Wentzels «Et Snekkerverksted» ble refusert i 1880, var det ikke bare én kunstnerkollega som reagerte, men flere. I en skrivelse til foreningen uttales «en berettiget Beklager over at man ikke har udstillet et Billede, der er i Besiddelse af saa mange Fortrin.»

Vikingen gjengir episoden i et tenkt referat fra «Forhandlingsprotokol i den gode Stad Krähvinkels Kunstforenings Bestyrelse», der all tenkelig eksperiment, bare ikke kunstnerne, er representert. Da et maleri fra et snekkerverksted skulle vurderes, sammenlignet en kjøpmann i styret bildet med et oljetrykk han hadde fått som premieblad: «der bare kostede 2 Kroner, men det var noget ganske Andet. Ja, nei, hvor det var nydeligt.» Oljetrykket forestilte et elskende par i idylliske omgivelser med blomster og kanarifugl:

«Slige Stykker skulde Malerne gjøre, for de var pene, men ikke slige med Høvelflis og skidne Strømper og alt saudant Stygt, som det ikke gik an at hænge paa Væggen i et ordentligt Hus.»

I denne satiriske fremstillingen peker Vikingen på kunstforeningens tendens til å foretrekke reproduksjoner, såfremt motivet tilfredsstiller dens krav til «det behagelige».

I 1877, tre år tidligere, hadde Vikingen i humoristiske vendinger forespeilet hvilke konsekvenser en slik utvikling ville føre med seg:

«Ligesaa er jeg enig med Manden i Morgenbladet at Kunstforeningen er en ganske privat Forening akkurat som Dandseforeningen og den Venskabelige Forening. Derfor har ogsaa vi Medlemmer Lov til at gjøre med den hvad vi vil.

Jeg vil, at vi skal vise disse høvne Kunstnerne, at vi kan være dem foruden, og det gjør vi bedst ved slet ikke at kjøbe af dem. Saal kan de have det saa godt. Saal kjøber vi Oljetryk og andre pene Skilderier istedetfor Maleriene. Jeg kan ikke begribe, at ikke Nogen er falden paa denne Idee for, thi for det Förste er Oljetrykkene efter min Mening vel saa vakrert farvede som Maleriene, og for det andet er de langt billigere . . . Ogsaa Kunstsandsen vil vinde derpaa, thi da der vil komme 10 á 20 Oljetryk ud blandt Publicum for hvert Maleri nu, saa er det klart at Sandsen for disse Kunststykker vil blive 10 á 20 Gange større.

P.S. Gaar mit Forslag igjenem, faar man vel omdøbe Kunstforeningen til «Oljetrykforeningen». Det er jo en uvesentlig Forandring.»

Selv om Vikingen her har satt situasjonen på spissen, viser et seriøst avisinnlegg i Morgenbladet at kunstforeningens aksjonærer faktisk ikke er fremmed for tanken:

«Om Flertallet af Foreningens Medlemmer fattede Beslutning om, at dens Formaal herefter skulde være f.Ex. at virke til Utbredelse af Oljetrykbilleder, kunde der ikke med Virkning nedlægges Indsigelse derimot, – hvilket noksom viser, at en offentlig Institutions Forpligtelse til at virke for offentlige Formaal har foreningen ikke.»

Det er ikke å undre seg over at en del kunstnere så med engstelse på en slik utvikling, som etter deres mening ikke bare ville føre til en kvalitetsdegradering, men som faktisk truet med å berøve dem berettelsen som malere.

Kunstforeningen ønsket å beholde romantikkens idyllisering fremfor en mer virkelighetsnær realisme, og dette kunne den gjøre ved å kjøpe «skjonne» reproduksjoner og kopier fremfor de «væmmelige» maleriene. En slik utvikling var stikk i strid med kunstforeningens formålsparagraf ved opprettelsen i 1836 der man går inn for å virke for kunsten og kunstnernes fremme.

Også enkelte av medlemmene satte seg til motverge mot kunstforeningens virke for «utbredelse af Oljetryk» eller lystrykk. En av dem skriver i Aftenbladet at det ville være mer i «Overensstemmelse med Kunstforeningens Opgave» å anskaffe malerier til utlodning istedet for som «i forrige Aar at anskaffe Lystrykbilleder.» Selv om medlemmene da ville nytte godt av en enorm spredning i «Tusinde Exemplarer», ville bare en «Brøkdel» av pengesummen «falde paa den norske Kunst. Resten er da gaaet i tykke Industrimændes Lomme.» Dette innlegget ble straks imøtegått av «En Kunstven» som rykker ut og forsvarer utlodning av lystrykk:

«Jeg tror neppe at nogen Kunstforstandig heri vil være enig, thi Premiebladet (det her er snakk om) er en Gjengivelse i Lystryk af Gudes Kultegning »Efter Flommen«, et sandt Mesterverk, som vitterlig enhver vilde foretrække for et af de smaa Billeder som skulde være indkjøbte. Gjengivelsen er saa god at man *slet ikke* tenker paa at det finnes en Original.»

Det er igjen emnet som er det vesentlige. Tilfredsstiller dette kravene til «skjønnhet», er det likegyldig om det dreier seg om et maleri eller en reproduksjon. Respekten for autensiteten, «Ægtheden», tenderer til å forsvinne i slike og lignende utsagn. Gunnar Heiberg omtaler den kategorien kunstelskere som foretrekker et bestemt innhold:

«. . . de, som ikke spør efter Navnene, de lader sig lede af Stemningen. . . den Stemning, som vækkes af en Erindring hos Tilskueren, af Emmets Interesse for den enkelte, en Stemning, kort sagt som et Oljetryk ligesaa godt som et Maleri kan vække, en Stemning som ikke er i Maleriet, men hos Tilskueren. Det bliver Motivet, ikke Kunstnerens Personlighed, ikke den kunstneriske Udførelse som laver denne Stemning og den derav flydende Dom over Billedet.»

Da kunstnerne selv arrangerte den første høstutstillingen, markerte de avstanden til kunstforeningen på forskjellige måter, bl.a. ved å forbøye grafikerne. Det var bare 6 raderinger med. Nå var det grafikerne tur til å bli engstelige, ettersom de følte de ikke ble tilgodesett i tilstrekkelig grad og anerkjent som «virkelige Kunstner» på linje med malerier, tegnerier og billedhuggerne. Grafikerforeningen «Polygraphia» rykker derfor ut i Morgenbladet med en skrivelse til «Komitéen for Kunstudstillingen» hvor de pent ber om at deres arbeider må bli innmøttet blandt «Kunstværkerne» på linje med skulpturene og maleriene. Grafikerne vil ha seg frabedt at de tilhører kunstindustrien og argumenterer som følger:

«De Gjenstande, der tjene Skjønheden, henrører til Kunsten, de Gjenstande, der tjene Brugen, henrører til Industrien, Gjenstanden derimod, der tjene Brugen, men som tillige ville gjøre sig gjeldende som skjønne, henhører til Kunstindustrien, men herhen hører ikke de grafiske Kunster, thi disses høieste Maal er at tjene Skjønheden. Grafiske Kunstværker som jevnbyrdige med Maleriet og Billedhuggerarbeider udstilles og prisbelønnes samtidig med disse. (Den iaar afholdte internationale Kunstudstilling i Wien, Salonen i Paris etc.)»

De ber videre komitéen om at:

«de mangfoldiggjørende eller grafiske Kunster, i sine forskjellige Brancher, bliver repræsentered ved alle kommende Utstillinger af norsk Kunst. De øvrige bildende Kunster vilde taft en stor Del af sin Betydning, om de mangfoldiggjørende Kunster ikke fandtes. De trykte Billeder ere tilgjengelige for enhver ved sin Prisbillighed, uforgangelige ved sin Mangfoldighed, forstående og belærende ved sin Skjønhed, sit Inhold og sit Antal.»

Ved at grafikerne selv velger å begrense antallet til f.eks. 200 blad, kan de gjøre krav på en viss autensitet. At grafikken som jo så dagens lys med tresnittet allerede på 1200-tallet, skulle komme i et slikt forhold til maleriet, skyldes for en stor del oppfinnelsen av fotografiet. Hans Heyerdahl har sagt:

«Naar en Fotografimaskine til at fotografere Farver med blir opfundet, saa adskilles Haandverk og Kunst. Da blir det bare Temperamentet og ens Indre det kommer an paa, Udviklingen af Ens Forestillingsevne og Lagttagelse. . .»

Den almenne oppfatningen av hva som skal henregnes til Kunstens område, var og er i ferd med å undergå forandring. Den tyske filosofen Walter Benjamin har pekt på dette:

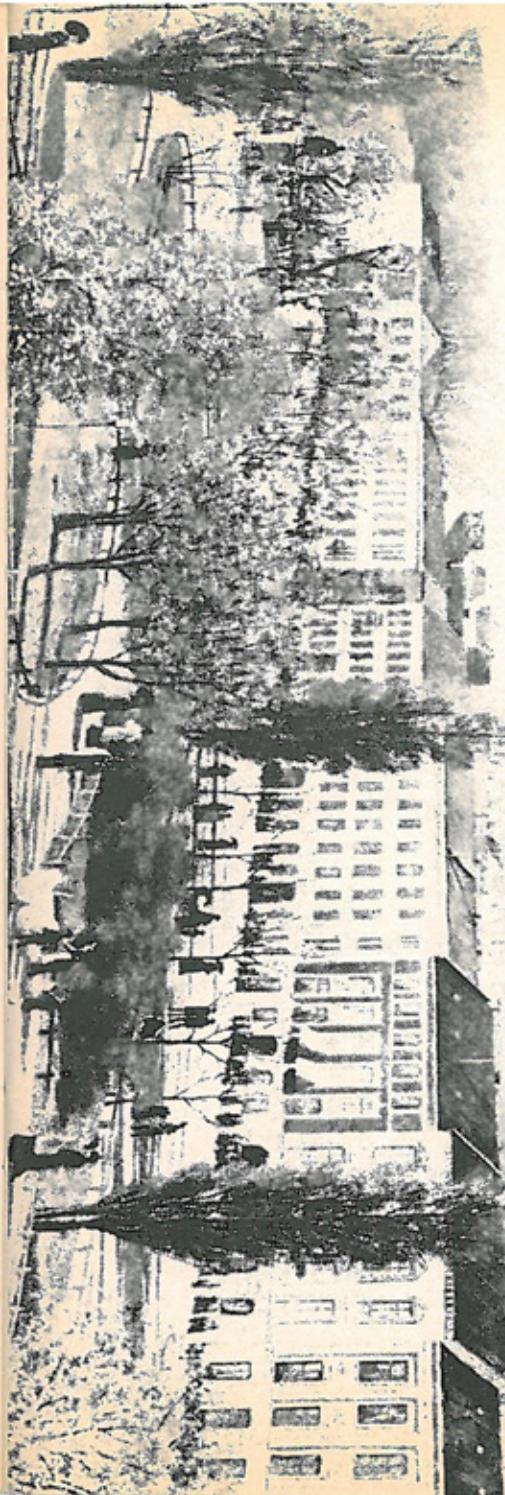
«De forskjellige metoder for teknisk reproduksjon av kunstverket har økt dets utstillingsmuligheter i så stor grad at den kvantitative forskjynning mellom kunstverkets to poler (kult og utstilling) liksom i urydningen, har slått om i en kvalitativ forandring av dets natur.»

Olga Schmedling

Anette Anker og de kvinnelige deltakernes skjebne

En hel gruppe av kvinnelige malere virksomme i 80-årene er nesten blitt fullstendig oversett av majoriteten av historieskrivende menn. Hvorfor? Ikke fordi de var spesielt talentløse. Det vitner samtidige anmeldere om. Jonas Rasch i Aftenposten, mange kunstneres «Skrik», roser både Anette Anker og de to andre kvinnelige deltakerne ved den første høstutstillingen (3 av 26). Han skriver om bildet til Anette Anker: «Skårn»; («Motiv fra Finland») «Det første Øiekaft paa dette Billeds bringer En uvilkaarlig til at tenke paa Werenskiold, baade i Farvebehandlingen i Landskabet og Tegning og Anordning af Figurene have noget af hans umiddelbare Friskhed og Lethed. Billedet er meget tiltalende og udført med en Dygtighed, der tilstrækkelig vidner om Kunstnerindens Begavelse». Om Bezora Berg skriver han: «Tegningen er god og saavel Linier som Luftperspektiv er heldigt ... Når det gjelder Kitty Kielland ville han ønsket at hun var bedre representert på »vor første Salon« enn ved studiene til »Lister«, som tidligere hadde vært utstilt i kunstforeningen. På den andre høstutstillingen i 1883 økte deltakerantallet med over det dobbelte og kvinnenes deltagelse økte tilsvarende. Denne gang var det 12 kvinner med, ca. 23 % av samtlige mot 11 % på den første. Jens Thuis avslutter minikapitlet bestående av en halv side i petit om de «Kvindelige Naturalister» i et 800-sidens verk om «Norske Malere og Billedhuggere» slik: «Allerede i den første høstutstilling tok frk. Anette Anker del og i den anden Hulda Grønneberg og Helene Gundersen. Og år for år økes de malende damers tal...» Etter å ha fart over dette andre «malende damer», spanderer han syl ord på Anette Anker. Foruten de to kvinnene han nevner, deltok Mathilde Dietrichson, B. Beichmann, Frk. Schultz, Marie Tannæs, Harriet Backer, søstrene Ingerid og Cecilie Dahl. Kitty Kielland og Harriet Backer var allerede i 1882-83 relativt etablerte kunstnere sett i forhold til den andre «Hob». Interessant er det å lese hva Socialdemokratens kunstannmelder Kristian Haug skriver om Marie Tannæs' utstilling i 1916: «Marie Tannæs har «nu aabnet en stor og helt igjennem utmerket utstilling af denne vor næst største Malerinde... Hun satte rekord i ottiaarene og der er ingen dame herhjemme, som maler som hende. Ingen mand heller. Hun er en selvstendig begavelse... Som kunstnerinde ejer hun ikke frk. Backers dygtighet, aldsidighed og intense begavelse, men hende er det hun kunstnerisk kan settes op mod og kommer der ind som en smuk nr. 2. Kunstneren i hende staar selvfølgelig ligegyldig overfor al klassificering. Med Kvinden hos hende tør det være lit anderledes – selv om hun er vor mandigste. Mindre kvindelig end Mændene er hun vel neppe.»

Anette Anker: «Skårn»



Harald Bertrand Hansen: Karl Johan

August Strindberg: Kristiania.

Det ortodoxala Kristiania.

Jag ser din mørka Aula,

Och dina latinforgiftade väggmålningar

Embetsmannas-stuteri.

Där längörliga Marcellusfysionomer

Och öfva injurier

På almnän bekostnad.

Jag ser det kungliga hotellet

För resemonacken

Och den kungliga reserveteiringen.

Och mitt skarpa öga upptäcker ärvan dig

Lilla löjliga lushusfästning

Oscarshall.

Jag ser på gatorna

Dina uppudsiga drängar,

Norska folk,

Jag ser lagvrängare och lakejer

Får trampa i modd

På gatans kullerstenar.

Tredje-generasjon

Sammens med bl.a. Fredrik Klosse, Jørgen Sørensen, Thorvald Tøgersen, Harald Schøyen, Edvard Munch,

Kalle Løchen, Jens Wang, Lorentz Nordberg, Johs. Müller, Eivind Nielsen, høyer Harald Bertrand Hansen til

de unge malere (født rundt 1890), som hadde sin første offentlige fremtræder på den første og andre høstutstil-

lingen. De tilhørte «tredje-generasjon» (Christian Krohgs naboer) en nokså ahlend stilist generasjon.

De kom for tidlig til å kunne flytte på de idéstrømminger som gjorde det mulig for dem å utvikle noe vesentlig myrt til åtriørs-naturalismen. Slik kunne man konsept «forklare» deres stilisering, hvis man er svak for

en historiserende uttrykksmåte. Men man kan også uttrykke det kontrær, og så da de fremtrådte var markert med sterkt for dengangss bildet. De som tilhørte Krohges og Werenskiolds generasjon, rakk nesten alle sammen fremsvinningsprosessen var forholdsvis lav; som generasjon betrekket kunne annen-generasjon d markere seg meir sterkt. Tredje-generasjon derimor hadde et framflor: Edvard Monch, Han var den eneste som merket hvordan sekrete stod, og som klarte å skaffe seg et økonomisk grunnlag som gjorde det mulig for ham å utvikle sin kunst (han var i likhet med Isachsen en botvendig forretningsmann).

Det er en overdrive å si at kunstnerne endelig vendte tilbake til hjemlandet for godt i 1890-årene. Nils Collett Vogtførsteller om hvordan det ble stadig tommere omkring ham opp gjennom 80- og 90-årene. Om og om igjen måtte han sia på kau, og unke farvel til komuner som drog avsted med Amerika-baten.

Harald Schøyen drog til Amerika og lynte seg som skipstimmer – med faktore som spesiallitterat. Mange av dem som ble hjemme døde tidlig (Bertrand Hansen av tertiær eller oppgå i være «rene» kunstnere – Jens Wang ble testemaler, Eivind Nielsen vittighetsteigner, ukjeldsillustrator og tegnelærer.



statens 90. kunstutstilling 1977

ÅPNINGSTIDER:
Alle virkedager kl. 10-20
Lørdager kl. 10-16
Søndager kl. 12-16

Gratis entré

Omvisning hver virkedag kl. 18.
Omvisning for grupper kl. 20. mot best. Tlf. 600584.
Lørdag og søndag ingen omvisning.

B.K.S.

BILDENDE KUNSTNERES STYRE

Tekstilkunstner Anne Marie Kommissar, formann

Maleren Ørnulf Opdahl

Grafikeren Stanley Stornes

Billedhoggeren Arnold Haukeland

Maleren Olav Starheim

Maleren Ludvig Eikaas

JURYEN

Alle arbeider som er innsendt til Statens Kunstudstilling er blitt bedømt av Juryen for offisielle utstillinger:

MALERGRUPPEN

Reidar Fritzvold
Thorstein Rittun
Inger Sitter
John Anton Risan
John David Nielsen

SVART/HVITT GRUPPEN

Berit Østeng
Hans Gerhard Sørensen
Bjørn-Willy Mortensen
Olav Herman-Hansen

BILLEDHOGGERGRUPPEN

Ada Madsen
Steinar Christensen
Boge Berg

TEKSTILGRUPPEN

Else Marie Jacobsen
Sidsel Colbjørnsen
Turid Holter

FORORD

Statens Kunstudstilling er 90 år.

Få kulturtildel i Norge har opplevd en så høy alder som Høstutstillingen. Det er ganske utrolig at en institusjon som Høstutstillingen som opp gjennom årene har vært utsatt for ikke bare stor interesse, men også har kritikk og medfart, har vist seg så seiglivet, eller kanskje nettopp derfor?

Selv utstillingsformen har forandret seg lite gjennom de siste 50 årene, og det kan med all grunn påstås at tradisjonene er holdt i god hevd. Men isolert sett er ikke tradisjonen grunnlag nok for å gjøre en utstilling spennende, – viktig er det stadig å tilføre tradisjonene nytt liv dersom de ikke skal overleve seg selv.

90 års-jubileet kan derfor danne et naturlig og viktig utgangspunkt for et tilbakeblick, – et tilbakeblick som kan være grunnlag for det videre arbeidet med de tanker og ideer som har gjort seg gildende både hos Jury og Styre i forsøket på nyttekning omkring den rammen som institusjonen Høstutstillingen utgjør.

Udstillingen er gjenstand for en omfattende publikumsinteresse, som tyder på at «brukerne» finner Høstutstillingen langt mer interessant enn det flere grupper av kunstnere har gitt uttrykk for gjennom årene. Det ideelle ville være, etterhvert å finne frem til en utstillingsform som begge parter, publikum og kunstnere ser seg tjenst med.

Det er et interessant sammentreff at Høstutstillingen kan feire 90 års-jubileum samtidig som kunstnerne står ved begynnelsen av en helt ny epoke i norsk kulturliv, – med introduksjonen av det utvidede kulturbegrep og det offentliges sterke engasjement i spredningen av kulturgodene ut til alle deler av landet, og 1977 er også året da Kunstnermeldingas intensjoner settes ut i livet.

BKS har ment at den historiske avdelingen som har fått plass som en del av Høstutstillings-arrangementet også bør minne om alle de stadier som særlig malerkunsten har gjennomgått i disse 90 årene, – med den variasjon og spennvidde som kommer til uttrykk hos dagens billedkunstnere, i motsetning til den mer begrensete uttrykksform som forrige århundredes kunstnere aksepterte som sine utfoldelsesmuligheter.

På vegne av Styret vil jeg spesielt takke de som har bidratt med å få presentasjonen av det historiske materialet så korrekt som mulig, og for det omfattende engasjement og arbeid de har nedlagt i utstillingen.

Videre ønsker jeg å takke alle de som har bidratt med ekstra-innslag for å få Høstutstillingen mer variert og derved forhåpentligvis for publikum, interessant.

Anne Marie Kommissær

maleri

O. Olje, T. tempera, Fr. fresko, A. akvarell,
G. gouache, P. pastell, FK fargekritt. * Debutanter

Andersen, Snorre, f. 1914,
Gabelsgt. 7, Oslo 2.
1. Sol på sne i mars. 1977. A. 36 x 48. Kr. 1950.

Andersson, Rune Johan, f. 1945,
St. Olavsgt. 3, Oslo 1.
2. Folklore. 1977. A. 23,5 x 25. Kr. 1300.
3. Svarde Rudolph Mørkner. 1976. A. 23 x 31.
Kr. 1200.

Andreassen, Olav, f. 1909,
Nøklesvingen 8, Oslo 6.
4. Ved Røros. 1976. O. 60 x 65. Kr. 3200.

Arneberg, Marianne, f. 1946,
Elgestad, 3140 Borgheim.
5. Månelandskap. Acryl. 46 x 39. Kr. 2400.
6. Første oppdrag. Acryl. 22 x 21. Kr. 1100.

* **Arntzen, Sissel Zahl**, f. 1946,
Boks 152, 9801 Vadso.
7. Fra veien til Vardø II. 1977. G. 24 x 16.
Kr. 700.

Austlid, Einar, f. 1907,
2622 Gausa.
8. Til fjellet II. 1977. O. + T. 61 x 100. Kr. 5000.

Berbom, Bernhard, f. 1921,
Bolerlia 111, Oslo 6.
9. Småby. T. 72 x 100. Kr. 4000.

Bergstad, Terje, f. 1938,
Skredsvigs vei 9, 1344 Haslum.
10. Jeg var et farlig vitne. O. 60 x 40. P. E.

Bleken, Håkon, f. 1929,
Eli Sjursdotttersv. 7c, 7000 Trondheim.
11. Nedtagelse. 1976. O. på collage. 180 x 150.
P. E.

Blohm, Roy, f. 1922,
Steenstrupsgt. 5, Oslo 5.
12. Lekeplassen. 1977. O. 99 x 87. Kr. 7000.
13. Mor og barn 1977. O. 100 x 82. Kr. 7000.

Brand, Paul, f. 1941,
Prof. Dahls gt. 35 A, Oslo 3.
14. Mellom to vann. Mix.m. 110 x 130. Kr. 4800.
Brekke, Bjørg, f. 1922,
Smestadhagan 9, Oslo 3.
15. Sommer. 1977. O. 98 x 98. Kr. 6500.

Brodersen, Baard,
3030 Konnerud.

16. Fiolett klang. 1977. Acryl. 130 x 100.
Kr. 7000.

Brunsvik, Bjarne, f. 1918,
Vøyensvingen 18, Oslo 4.

17. Pont St. Philip. A. 70 x 50. Kr. 1800.

Christ, Fritz, f. 1887,
Sandakervn. 48 C, Oslo 4.

18 a Komposisjon. Maleri. 55 x 46. Kr. 4000.

Dahl, Hans Normann, f. 1937,
Borgenvn. 39, 1370 Asker.

18. b Øvre voll 2. A. 50 x 70. Kr. 3000.

Dahl, Ole-Gabriel, f. 1921,
Glennevnn. 36, 1750 Halden.

19. Lyst landskap. 1977. O. 25 x 30. Kr. 1500.
20. Vinter. 1977. O. 65 x 80. Kr. 4000.

* **Damerell, Ian**, f. 1947,
Fjordvn. 69 B, 1322 Høvik.

21. Fotballkamp. 1975. G. 45 x 47,5. Kr. 900.

* **Dessen, Nina Anker**, f. 1937,
Kjøsterudgården, 3155 Åsgårdstrand.

22. Landskap I. A. 46 x 44. Kr. 1450.
23. Landskap II. A. 35 x 45. Kr. 1350.
24. Landskap III. A. 44 x 45. Kr. 1350.

Dietrichson, Gunnar,
Faunvn. 1 B, Oslo 3.

25. Lys fødsel. 1977. 72 x 91. Kr. 6000.

Egebakken, Egil A., f. 1943,
Erlandsvei. 27, 1370 Asker.
26. Vårlosning. Jæren. 1977. O.+T. 156 x 201.
Kr. 14 000.

Eikevik, Arvid, f. 1935,
Brugt. 19, Oslo 1.
27. Høysommer. 1977. O. 100 x 130. Kr. 12 000.

Eilertsen, Einar, f. 1932,
Uglevn. 18, 3700 Skien.

28. I atelieret. 73 x 92. Kr. 4500.

Eriksen, Erik, f. 1923, d. 1976.
29. Komposisjon. 1975. O. 62 x 50. P. E.

maleri

Ertsland, Alf O., f. 1946,
Stensgt. 20, Oslo 3.

30. Oppstilling med blå flaske. 1977. O. 97 x 73.
Kr. 3000.

31. Fortau. 1976. O. 73 x 73. P. E.

Fadum, Ole, f. 1938,
Fergegt. 8 B, 3190 Horten.

32. Et hus ved skogkanten (Hitchcock). Maleri.
80 x 80. Kr. 2600.

* **Fjell, Bjørn A.**, f. 1949,
Løvstad, 1487 Hakadal.

33. Osp i kveldsol. 1975. O. 20 x 35. P. E.

Flatin, Knut, f. 1945,
3840 Seljord.

34. Mangler tittel. Acryl. 75 x 65. Kr. 3000.

* **Fredriksen, Hilmar**, f. 1953,
Skoglund, 2330 Vallset.

35. Det kosmiske egg Nun. G. 54 x 44. Kr. 1800.

36. To av de syv. A. 25 x 30. Kr. 1000.

Frøysaa, Knut, f. 1919,
Bispieg. 11, 2300 Hamar.

37. Tidlig vinter. O. 81 x 100. Kr. 7500.

Fraas, Gro, f. 1944,
Eckersbergs gt. 17, Oslo 2.

38. Havidis. A. 84 x 71. Kr. 2100.

Gulbrandsen, Aase,
Kirkevn. 95, Oslo 3.

39. Prosessen. 1976. O. 100 x 118. Kr. 4500.

Guttormsen, Alice, f. 1905,
Asbjørnsens v. 4, 3600 Kongsberg.

40. Le grand diner. Acrylic. 137 x 122. Kr. 6000.

Hadland, Odd-Geir, f. 1944,
Heimdal sv. 7 A, 4030 Hinna.

41. Bømlo gård. 1977. A. 13 x 20. P. E.

42. Stord gård. 1977. A. 14 x 21. P.E.

43. Rennesøy gård. 1977. A. 15 x 22. P.E.

* **Hansen-Krone, Hannemor**, f. 1952,
Bakke gård, Innheradsv. 3, 7000 Trondheim.

44. Pike m/hund. 1977. Acryl. 60 x 70. Kr. 1750.

* **Hansen, Ingunn Hvalø**, f. 1954,
Theresegt. 3 D, Oslo 3.

45. Rødt landskap. 1977. O. 100 x 100. Kr. 3000.

Harr, Karl Erik, f. 1940,
Niels Juelsgt. 44, Oslo 2.

46. Mørktid på havnen. O. 200 x 100. Kr. 15 000.

* **Hartmann, Niels**, f. 1948,
Hortengt. 6 B, Oslo 4.

47. Grünerløkka. A. 50 x 75.

Hegfeldt, Gunilla,
c/o Engelbrektsen,
Bjørn Farmands gt. 14, Oslo 2.

48. Vinter II. O. 68 x 88. Kr. 4000.

* **Heggedal, Svanhild**, f. 1944,
Gruegt. 22, Oslo 6.

49. Fisk I. 46 x 67,5. P.E.

Helmersberg, Anton, f. 1917,
St. Jørgensv. 22, Oslo 6.

50. Bilde i rødt og sort. O. 81 x 100. Kr. 5000.

Heske, Marianne, f. 1946,
Klokkesund, 6015 Gåseid.

51. Analyse No. 2. Oslo 27.1.77. Fotocollage på
lerret. Kr. 4500.

Holene, Bjørg, f. 1947,
Heimdalsgt. 33, Oslo 1.

52. Fra byen. O. 132 x 102. Kr. 6000.

Holst, Mette, f. 1922,
Abbedikollen 21, Oslo 2.

53. Byen VII. 1976-77. P.V.A. 81 x 100.
Kr. 6000.

Hovig, Arve, f. 1944,
Niels Juelsgt. 41, Oslo 2.

54. Bevoktet. 1977. G. 70 x 88. Kr. 2800.

Hvistendahl, Odd, f. 1925,
Rute 15, 1450 Nesodditangen.

55. Morgen. Flateby. 1977. P. 40 x 28. Kr. 1600.

56. Kveld. Flateby. 1977. P. 40 x 28. Kr. 1600.

Jacobs, Gerdi, f. 1909,
Pilestredet 43, Oslo 3.

57. I håb om å finne lykken. A. 40 x 33. Kr. 1800.

Jerven, Ivar, f. 1924,
Majorstuvn. 25, Oslo 3.

58. Mot skipsleden. T.+O. 114 x 147. Kr. 9000.

Johansen, Svein, f. 1946,
Haugerudvn. 16, Oslo 6.

59. La notte. Maleri. 120 x 155. Kr. 6000.

Juvet, Morten, f. 1953,
Grøtterød, 3089 Våle.

60. Bondeanger. 1977. O. 90 x 100. Kr. 6000.

* **Kleppe, Geir**, f. 1951,
Høgdavn. 11, 1315 Nesøya.

61. Bjørketrær. A. 50 x 70. Kr. 650.

62. Regnlandskap. A.+P. 63 x 83. Kr. 900.

- Knoff, Anne-Lise**, f. 1937,
Nordahl Griegsgt. 54 B, 2300 Hamar.
63. Forkledd ved den hemmelige trapp. O.
bladgull. 80 x 100. Kr. 6000.
- Knoff, Johan**,
Kjelsåsvn. 141, Oslo 4.
64. Attentatet. 1977. O. 146 x 178. Kr. 7500.
- Korvald, Helge**, f. 1951,
Stortg. 11, 3600 Kongsberg.
65. Oppstilling I. 1977. O. 54 x 73. Kr. 2500.
- Krogstad, Bjørn**, f. 1943,
Jonsvannsvn. 105 B, 7000 Trondheim.
66. Jurist. 1976-77. P.V.A. 110 x 100. Kr. 6500.
- Krokstad, Harald**, f. 1946,
Eiriksgt. 10, Oslo 6.
67. Oppstilling I. 1977. P.V.A. 83 x 132. Kr. 7000.
- Kvalvaag, Omar**, f. 1909,
Collettsgrt. 5, Oslo 1.
68. Tejeda. 1977. T. 68 x 55. Kr. 3500.
- Kyllingstad, Roald**, f. 1942,
Langgt. 40, 4000 Stavanger.
69. Ferjekaien. 1977. A. 35 x 54. P.E.
70. Mai. 1977. A. 31 x 48. Kr. 3000.
- * **Kyllingmark, Snorre**, f. 1948,
Kr. Robinsv. 16, Oslo 9.
71. Selportrett. O. 64 x 91,5. Kr. 4500.
- Lund, Unni**,
Frognerstervn. 48, Oslo 3.
72. Ett blått rom. O. 100 x 90. Kr. 5500.
- * **Lønaas, Trygve**, f. 1918,
Bærumvn. 218, 1340 Bekkestua.
73. Fred. O. 115 x 85. Kr. 10 000.
- Løwe, Unni**, f. 1943,
Ridevn. 36 A, 1345 Østerås.
74. Speilbilde. Maleri. 100 x 110. Kr. 4000.
- Martinsen, Kåre**, f. 1912,
Nøklesvingen 6, Oslo 6.
75. Daggry. 1976. O. 16,5 x 24. P.E.
- Michelet, Johan Fredrik**, f. 1905,
Jarlsborgvn. 24, Oslo 3.
76. Rød elegi. O. 100 x 125. Kr. 9000.
- Moe, Terje**, f. 1943,
Hovsetervn. 104 B, Oslo 7.
77. Stemningsbilde. 1977. O. 270 x 160.
Kr. 20 000.

- Moren, Torleiv**, f. 1911,
2420 Trysil.
78. Stor stein i lita myr. 1976. Maleri. 60 x 73.
Tilh. kunstn.
79. Seinhaupestes (november). 1975. Maleri.
74 x 61. Tilh. kunstn.
- * **Myklebust, Rita**, f. 1945,
Kjelsåsvn. 143 A, Oslo 4.
80. Blå horisont. 1977. A. 51 x 42. Kr. 1800.
- Mørk, Jon**, f. 1948,
Idrettsv. 7, 1400 Ski.
81. VW. 180 x 130. Kr. 6000.
- Nerdrum, Odd**, f. 1944,
Huitfeldtsgrt. 25, Oslo 1.
82. Vår. Maleri. 305 x 210. Tilh. kunstn.
- Nielsen, Liv Benedicte**, f. 1938,
St. Halvardsgt. 61 B, Oslo 6.
83. August. 1976. O. 100 x 81. Kr. 5000.
- Nilsen, Ulf**, f. 1950,
Østre vei 56, 1315 Nesøya.
84. Atelierbordet. 1977. Acryl. Kr. 4000.
- Nilsen-Moe, Ida**,
Østre vei 56, 1315 Nesøya.
85. Oppstilling I. Acryl. Kr. 1500.
- Nordvik, Kåre**, f. 1938,
Hornsgrt. 14, 2300 Hamar.
86. Lekedans til førsteslyset. 1977. A. 70 x 100.
Kr. 2300.
- Olsen, Oscar Reynert**, f. 1925,
Aschehougsgr. 22, Oslo 5.
87. Buddha, Laos. 1977. O. Kr. 7500.
88. Schaitya, Nepal. 1977. O. Kr. 7500.
- * **Opdahl, Ørnulf**,
6055 Godøy.
89. Morgen og kveld. Maleri. 150 x 200.
Kr. 20 000.
- Orstad, Kalle**, f. 1919,
Vøyensvingen 14, Oslo 4.
90. Snøvær på Jæren. 1977. O. 81 x 100.
Kr. 7000.
- Papazian, Einar**, f. 1944,
Kjelsåsvn. 143 C, Oslo 4.
91. Fra Kalvhøgdi til Høgdebrotet. 1977. O.
105 x 70. Kr. 6200.
- * **Pettersen, Arvid J.**, f. 1943,
Galleri I, 5000 Bergen.
92. Skulptur (drivved). O. 129 x 179. Kr. 8000.

- Raknerud, Gladys**,
Frognervn. 46, Oslo 2.
93. Materialarbeide I. 1977. Material. Kr. 10 000.
- Remfeldt, Per**, f. 1921,
Bergens Kunstforening, 5000 Bergen.
94. Trollfjell. 1977. O.+T. 96 x 140. Kr. 7500.
- Rinnan, Ole**, f. 1940,
Sognsv. 137, Oslo 8.
95. Blomman för dagen. 1977. T. P.E.
- Risberg, Harald**, f. 1917,
Bølerlia 105, Oslo 6.
96. Fjellbjerk. 1977. O. 63 x 73. Kr. 3500.
- Rittun, Bea**,
Bølerlia 97, Oslo 6.
97. Gult lys. T. 32 x 40. P.E.
- Rosseland, Inggard**, f. 1914,
Jarlsborgvn. 36, Oslo 3.
98. Formasjoner i sne. O. 82 x 132. Kr. 7000.
- Rudjord, Magne**,
Ruseløkkvn. 59 B, Oslo 2.
99. Alfa. Acryl. 130 x 185. Kr. 11 000.
- Ryen, Kari**, f. 1934,
Kjelsåsvn. 143 A, Oslo 4.
100. Landskap med rogn. 1977. O. 60 x 73.
Kr. 3000.
- Raanes, Arthur**, f. 1952,
Kunstskolen, Åsta Hansteensv. 22,
7000 Trondheim.
101. Skjorte m/pullovers. 1976. Objekt. 36 x 46.
Kr. 2500.
- Scarpa, Gino**, f. 1924,
Bjerkealleen 3 A, 1322 Høvik.
102. Sjakkspill. 1977. O. på lerret. 55 x 36.
Kr. 4000.
- Scheibler, Hroar**, f. 1921,
Setervn. 18, Oslo 11.
103. Vår, Nesodden. 1977. O. 81 x 65. Kr. 2500.
- * **Scott, Manuela**, f. 1947,
Gml. Ringeriksv. 294, 1350 Lommedalen.
104. Kleine – Musik II. 1977. Tusj/beis. Kr. 1200.
- Skedsmo, Dag**, f. 1951,
Sommerro gård, 3425 Reistad.
105. Uten tittel I. 1977. Acryl. 145 x 145. P.E.
- Skjælaaen, Kaja Thorne**, f. 1942,
Ilen, 1464 Fagerstrand.
106. Family-life. A. 32,5 x 28,5. Kr. 1700.
- * **Snare, Ole R.**, f. 1953,
Grefsenvn. 51, Oslo 4.
107. Portrett av en angst. 1977. O. på papir.
81 x 67. Kr. 1000.
- 108.** Portrett av en flukt. 1977. O. på papir.
81 x 67. Kr. 1000.
- Solås, Lars Larsen**, f. 1929,
Solhaug, 2820 Skedsmokorset.
109. Lavvann. 1977. T. 78 x 91. Kr. 3000.
- Sparre Victor**,
Landøyvn. 37, 1360 Nesbru.
110. Før oppstandelsen. 1977. O. 180 x 142.
Kr. 20 000.
- Stang, Jo**, f. 1936,
Gyldelevsgt. 12, Oslo 2.
111. I havn. O. 62 x 82. Kr. 4500.
- Sten, Ragnar**,
Hans Hansenv. 82, 3000 Drammen.
112. Hendeler i flaten. 1977. O.+T. 198 x 182,5.
Kr. 10 000.
- Stigen, Lise**,
Oddenvn. 5, 1322 Høvik.
113. Utsikt mot Marais, Paris. A. 45 x 40.
Tilh. kunstn.
- * **Storm, Willi**, f. 1936,
Brinkensgrt. 5, Oslo 6.
114. Blind profit ravn. 1977. O. 105 x 116.
Kr. 6000.
- Sørreime, Oskar**, f. 1919,
Dalvn. 14, 4070 Randaberg.
115. Mot Høgjæren. O. 100 x 81. Kr. 4500.
- Tananger, Alf**, f. 1908,
Solsåsen 48, 1600 Fredrikstad.
116. Til møtes med en ny dag. Malt relief.
94 x 147. Kr. 5000.
- * **Thome, Erik**, f. 1947,
Minkbo, 1555 Son.
117. Timeglasset. A. Kr. 3000.
- * **Thorjussen, Kjell**, f. 1942,
Ravnkollbakken 58, Oslo 9.
118. Blå fasade. 1977. O. 97 x 130. Kr. 5000.
- Thrap-Meyer, Olaf**, f. 1928,
Heimdalsgt. 26, Oslo 5.
119. Regnatt. Tusjmaleri. 35,5 x 44. Kr. 1600.
- 120.** Inne – ute. Tusjmaleri. 36,5 x 45. Kr. 1600.
- Thurman, Øistein**,
Dagalivn. 25 C, Oslo 3.
121. Månenatt. 1976. Acryl. 130 x 95. Kr. 11 000.

- * Todalshaug, Gerd, f. 1950,
Studie-Atelieret, Bryggen, 5000 Bergen.
- 122. Bakside. 1977. O. 150 x 130. Kr. 6000.
- Toriset, Kjell, f. 1950,
Sarpsborggt. 16 E, Oslo 4.
- 123. Sittende, gående: utveksling. 1977. G.
Kr. 4500.
- Torsheim, Oddvar, f. 1938,
Halbrendslia 18 B, 6800 Førde.
- 124. Mygg med gissel. O. 120 x 120. Kr. 5000.
- * Varvin, Kjell, f. 1939,
Gml. Ringeriksv. 294, 1350 Lommedalen.
- 125. Aria – Acqua. 1977. O. 95 x 105. Kr. 2800.
- * Vatne, Ivar, f. 1944,
Myrengvn. 32, 9000 Tromsø.
- 126. Den reine gleda. 1975. A. Tilh. kunstn.
- * Vatnesdegård, Magne, f. 1950,
Thv. Meyersgt. 30 A, Oslo 5.
- 127. Liggende objekt. 1977. O. 150 x 200.
Kr. 8000.
- Vinjum, Johannes, f. 1930,
Jarlsborgvn. 40, Oslo 3.
- 128. Regn – Aurland. 1977. Maleri. 65 x 54.
Kr. 6800.
- Wang, Kjell-Eivind, f. 1941,
Horgen, 3020, Krokstadelva.
- 129. Fra Jerkholmen. O. 35,5 x 23,5. P.E.

skulptur

B. bronse, Br.I. brent leire, C. cement, G. gips, J.
jern,
M. marmor, S. stein, Terr. terracotta, T. tre.
* Debutanter.

- * Amundsen, Lise, f. 1933,
M. Thranesgt. 43, 1750 Halden.
- 139. Tretten år. 1976. C. 38 cm. Kr. 1500.
- * Barstad, Trygve Magnus, f. 1951,
Riddervoldsgt. 7, Oslo 2.
- 140. Gjente med bleie. M. 60 cm. Kr. 8000.
- * Birkeland, Laila Aas, f. 1937,
Nøstegt. 42, 5000 Bergen.
- 141. Enda ein borgar. Bet. 70 cm. Kr. 7000.

- Weiglin, Anne, f. 1945,
Ant. Schjøthsgt. 14, Oslo 4.
- 130. Moloen i Ville franche. A. 26 x 31. P.E.
- Wessel, Erik, f. 1940,
Skansevn. 23, 1440 Drøbak.
- 131. Elektra. Collage. 60 x 55. Kr. 4500.
- Wolden, Tittit, f. 1919,
Ekebergvn 141, Oslo 11.
- 132. Fremover. 1977. O. 162 x 114. Kr. 3800.
- Ythjall, Terje, f. 1943,
Adventvn. 2, Oslo 2.
- 133. Beherske og beherskes (fra en betrakters
synsvinkel). 1977. O. 50 x 38. Kr. 3200.
- Ytredal, Jostein, f. 1943,
Lakkegt. 79, Oslo 5.
- 134. Alt er forbundt. A. Kr. 2000.
- 135. Møte, opphold og adjø. A. Kr. 2500.
- Øvreliid, Kjerstin, f. 1929,
Majorstuvn. 25, Oslo 3.
- 136. Måker og bølger. 1975–77. O. 128 x 100.
Kr. 8000.
- Øyen, Wenche,
Enerhøgadvn. 11, 1454 Hellvik.
- 137. Landskap. 1977. O. 110 x 90. Kr. 8000.
- Aarseth, Oddbjørg, f. 1941,
G. Ytteborgsv. 111, Oslo 9.
- 138. Landskap III. O. 73,5 x 65. Kr. 4000.

- Debreczeny, Georg, f. 1938,
Kjelsåsvn. 143, Oslo 4.
- 145. Portret. G. 200 x 100. Kr. 30 000.
I multifarvet alum. Kr. 60 000.
- Donali, Sivert, f. 1931,
2093 Feiring.
- 146. Mor med onge. Eik. 47 cm. Kr. 6000.
- Durban, Arne, f. 1912,
Ekely, Oslo 3.
- 147. Fredrik Collett. B.
- * Dæhlin, Gitte, f. 1956,
Kjelsåsvn. 143 B, Oslo 4.
- 148. Uten billett. 1977. Textilskulptur. 50 x 75.
Kr. 8000.
- Eng, Turid Hirsch, f. 1937,
Toftesgt. 24, Oslo 5.
- 149. Torso. 1977. Trearb. 90 cm. Kr. 5000.
- * Engelsen, Angelina, f. 1948,
2858 Kapp.
- 150. Kvinne. B. 62 cm. Kr. 6000.
- 151. Hest. C/J. 67 cm. Kr. 4000.
- Enstad, Ola, f. 1942,
Pres. Harbitzgt. 24, Oslo 2.
- 152. Rytterstatue. 1977. G. 120 x 60 x 60.
- Gudmundset, Terje S., f. 1938,
Urtegt. 48, Oslo 1.
- 153. Her kommer dine armer små. 1977. 48,5 cm.
Kr. 2800.
- Gunnerud, Arne Vinje, f. 1930,
Røed, 4800 Arendal.
- 154. Conquistador. 1977. B. 90 x 57. Kr. 25 000.
- 155. Fenrisulven vil bryte seg løs. 1977. 145 x 135.
Kr. 75 000.
- * Hauge, John Audun, f. 1955,
Verftsgt. 15 A, 5000 Bergen.
- 156. Mann/Hjul II. 1976. T.J. 250 x 100 x 120.
Kr. 26 000.
- 157. Vingekonstruksjon/Arm. 1977. J.lerret.
120 x 60 x 50. Kr. 9000.
- * Haugene, Elsmarie, f. 1939,
R. Wickstrømsgt. 7, 3670 Notodden.
- 158. Landeveisryttere. 1975. Tinn. 25 x 55. P.E.
- Haukeland, Arnold, f. 1920,
Vallerkroken 12, 1344 Haslum.
- 159. Havdrønning. 1977. Modell Sandefjord. Stål
107 cm. Kr. 22 000.
- 160. Niels Onstad. 1973. B. 63 cm. P.E.
- 161. Edvard Fliflet Braein. 1977. B. 55 cm.
Kr. 30 000.
- Lisztes, Istvan, f. 1942,
Havrevn. 112, Oslo 6.
- 173. Romantikk. B.med. 35 x 45. Kr. 1000.
- Löffler, Ervin, f. 1922,
Gimle vei 17 B, Oslo 2.
- 174. Slyngende form. B. 70. Kr. 30 000.
- Løvold, Birthe Marie, f. 1949,
Fergeportgt. 80, 1600 Fredrikstad.
- 175. Seveso. 1977. Sv. J. 115 cm. Kr. 6000.
- 176. Fra gettoen i Sao Paulo. 1977. Sv. J. 42 x 76.
Kr. 8600.
- Mæhlum, Hilde, f. 1945,
Kjelsåsvn. 143 C, Oslo 4.
- 177. Ungjente. Bet. 31 cm. Kr. 4500.

- Mørch, Axel, f. 1927,
Hamnevegen 10, 3670 Notodden.
- 178.** Triumfbuen. 1977. Sv. J. 83 x 50. Kr. 7500.
- Nielsen, John Gesager, f. 1935,
Havsjåvn. 1, 3250 Larvik.
- 179.** Jernrelieff. 1977. 133 x 60. Kr. 2800.
- Nome, Sigurd, f. 1911,
Vetlandsvn. 90, Oslo 6.
- 180.** Anne Karen. 1977. S. 107 x 51 x 41.
Kr. 50 000.
- Rasmussen, Kjeld, f. 1917,
Drammensvn. 20 A, Oslo 2.
- 181.** Guri Lysell. B. P.E.
- Renberg, Reulf, f. 1910,
Silurv. 44, Oslo 3.
- 182.** Toya. B. Kr. 5000.
- Rolfsen, Kari,
Østensjøvn. 5, Oslo 6.
- 183.** a Kristoffer av Bayern. 1977. (fors. av
medaljen) 22 cm diam. i B. Kr. 1200.
- 183.** b Hungersnød i Sverige. 1977. (baks. av
medaljen) 22 cm diam. i B. Kr. 1200.
- 184.** a Kristian I. 1976. (fors. av medaljen) 26 cm i
diam. i B. Kr. 1200.
- 184.** b Slaget ved Brunkeberg. (baks. av medaljen)
26 cm i diam. i B. Kr. 1200.
- Rygh, Aase Texmon, f. 1925,
Furulundsvn. 16, Oslo 2.
- 185.** Piruett. 1977. 145 cm. Kr. 15 000.
- Røed, Fritz, f. 1928,
Nøklesvingen 34, Oslo 6.
- 186.** Gledespredre. 1976. B. 210 cm. Kr. 40 000.
- 187.** Caroline. 1976. B. 120 cm. Kr. 20 000.
- Rørhus, Gunnar, f. 1909,
Sjøskogen i Ås 139, 1400 Ski.
- 188.** Bamse. 1977. 80 x 90 x 130. Kr. 20 000.
- Sama, Odd, f. 1945,
4363 Brusand.
- 189.** Relief. 100 x 60. Kr. 4200.
- Sandborg, Thor, f. 1942,
Flaskebekk, Vardeveien, 1450 Nesoddtangen.
- 190.** Portrett. 1977. B. 50 x 40 x 20. Kr. 6300.
- 191.** Tilstanden. 1977. Stål/sink/tinn. 120 x 60 x 80.
- Schiøll, Nic., f. 1901,
Sørkedalsvn. 220, Røa.
- 192.** Fnokk. 1976. B. 60 cm. Kr. 8000.
- Schjetne, Tone Thiis, f. 1928,
Ellefseensv. 9, 7000 Trondheim.
- 193.** Tørke seg. 1976. B. 42 cm. Kr. 6000.
- 194.** Morgenkåpen II. 1976. B. 80 cm. Kr. 18 000.
- Skarheim, Brit, f. 1941,
Hekkveien 5, Oslo 5.
- 195.** Barneportrett. G. 43 cm. i B. Kr. 6000.
- Steen, Elisabeth, f. 1945,
6767 Skårheim.
- 196.** Liten pike. 1976. G. 27 cm. i B. Kr. 4200.
- Sundbye, Nina, f. 1944,
Apalvn. 60, Oslo 3.
- 197.** Tyrihans med Gullgåsa. 1977. B. 130 cm.
Kr. 27 000.
- 198.** Peer Gynt II. 1976. B. 170 cm. Kr. 35 000.
- Thome, Erik, f. 1947,
Minkbo, 1550 Son.
- 199.** Jeg sier ikke mer. B. Kr. 6500.
- Torgersen, Jon, f. 1939,
2662 Dovre.
- 200.** Hvorfor skjuler du deg menneske? B.
Kr. 33 000.
- 201.** Sixpence. B. P.E.
- 202.** Gaute. B. Kr. 22 000.
- Torvund, Gunnar, f. 1948,
3847 Brunkeberg.
- 203.** Violett portrett. 1977. M/T. 30 cm. P.E.
- Uthaug, Jørleif, f. 1911,
Meltzersgt. 9, Oslo 2.
- 204.** Cubisk rytm. 1977. Metallrelieff. 78 x 198.
Kr. 18 000.
- Vaa, Tor, f. 1928,
Sporanes, 3864 Rauland.
- 205.** Binne. B. Kr. 3250.
- Waksvik, Skule, f. 1927,
2030 Nannestad.
- 206.** Oksemonument til Hamar. B. 450 cm. P.E.
- 207.** Travel bjørnunge. B. 32 cm. pr. eks. Kr. 2500.
- Wathne, Hugo, f. 1932,
Ø. Stokka 120, 4000 Stavanger.
- 208.** Torso. Stål. 55 cm. P.E.
- Welhaven, Sigri, f. 1894,
Frognerterv. 22, Oslo 3.
- 209.** Schæferhode. 1977. B. Kr. 6500.
- * Wisse, Elena Engelsen, f. 1952,
2858 Kapp.
- 210.** Flodhest. 1977. Granitt. 70 x 42. Kr. 12 000.
- 211.** Ape. 1977. Granitt. 30 cm. P.E.

- Aarseth, Ville, f. 1899,
Magnus Barfotsgt. 6, Oslo 2.
- 212.** Fryksdalsmora, Värmland. 1954 og 1977. B.
47 cm. Kr. 8000.
- Åstein, Øyvind, f. 1943,
Hegdehaugsvn. 29, Oslo 3.
- 213.** Nidstang mot kapitalismen. 1977. Isopor.
100 x 30. I malt alum. kr. 20 000.

tekstil

* Debutanter.

- * Arneberg, Ragnhild, f. 1942,
Hamlandersv. 5, 2400 Elverum.
- 214.** Fjell. 1977. Stofftrykk. 140 x 125. Kr. 2500.
- Bergløff, Sidsel, f. 1940,
Dragvn. 37, 1310 Blommenholm.
- 215.** Värtregn. 1977. Billednev. 80 x 80. Kr. 4700.
- * Bjarland, Marit, f. 1939,
Jahrenhagen, 3290 Stavern.
- 216.** Jerusalem. Vev. 220 x 90. P.E.
- * Blystad, Sissel, f. 1944,
Zetlitzgt. 4, 5000 Bergen.
- 217.** Striper II. 1976. Vev. 101 x 161. Kr. 1800.
- * Brautaset, Inger-Johanne, f. 1944,
Hans E. Kincksgt. 6, 4000 Stavanger.
- 218.** Lengsel mot hvitt. 1976. Billednev. 200 x 160.
Kr. 24 000.
- * Brekke, Ebba, f. 1921,
Fagernes 5, 5000 Bergen.
- 219.** H. M. Kongens garde. 1977. Vev. 86 x 72.
Kr. 12 000.
- Frogner, Åse, f. 1934,
Nøklesvingen 2, Oslo 6.
- 220.** Nokturne. 1977. Tekstil. 145 x 112. P.E.
- * Hognestad, Tor, f. 1943,
Heibergsv. 77, 3270 Nanset.
- 221.** August. 1977. Billednev. 185 x 130.
Kr. 20 000.
- 222.** Rop. 1977. Billednev. 125 x 105. Kr. 12 000.
- * Haarr, Elisabeth, f. 1945,
Langevn. 1, 5000 Bergen.
- 223.** Graset vokser ikke i steinen av seg sjøl.
Billednev. 115 x 98. Kr. 5000.
- Ile, Karl-Bjørg, f. 1932,
Breivikvn. 63, 1360 Nesbru.
- 224.** Livets krone har smertens torner. 1977.
Billednev. 175 x 300. Kr. 50 000.
- Johnsen, Eli-Marie, f. 1926,
Nøklesvingen 40, Oslo 6.
- 225.** Mot havet. Billednev. 205 x 140. Kr. 30 000.
- Pedersen, Tove, f. 1945,
Vibesgt. 1, Oslo 3.
- 226.** Våg å kjempe – våg å vinne. Billednev.
130 x 190. Kr. 15 000.
- Pedersen, Åse,
Granvn. 47, 1360 Nesbru.
- 227.** Av asken. Teppe. 200 x 120. Kr. 18 500.
- Rustad, Mari Prestgard, f. 1930,
Morenev. 20, 2743 Harestua.
- 228.** vind. 1977. Billednev. 140 x 116. Kr. 15 000.
- * Ryburn, Mary Jane, f. 1948,
Sollerudvn. 15, Oslo 2.
- 229.** Number 20. Vevning. 94 x 94. Kr. 2400.
- * Stapel, Jeichien, f. 1949,
5800 Sogndal.
- 230.** Vafler. 1973. Vev. 310 x 150. Kr. 15 000.
- * Stornes, Marit, f. 1942,
Ogna, 4364 Sirevåg.
- 231.** Oppstandelse. 1977. Billednev. 102 x 80.
Kr. 5000.
- Sundbye, Karin, f. 1928,
Sundbybakken, 1400 Ski.
- 232.** Fra min spanske dagbok. Billednev.
195 x 195. Kr. 35 000.
- Sønju, Unn, f. 1938,
Svingen, 3330 Skotselv.
- 233.** Tivoli (I & II). 1977. Gobelín. 150 x 5 (x2).
Kr. 12 000.
- * Truedsson, Vibele, f. 1946,
Briskebyvn. 80, Oslo 2.
- 234.** Kasperdockor. Billednev. 108 x 150. Kr. 5000.
- Warsinski, Brit, f. 1939,
Eckersbergsgt. 4, Oslo 2.
- 235.** Havets frukt. 1977. Billedteppe. 150 x 280.P.E.

tegning og grafikk

*Debutanter

- Advocaat, Gunnvor,**
Dagaliveien 25 C, Oslo 3.
236. Hvite former. 1977. Serigrafi. u.r. Kr. 700.
- * **Albers, Brian,** f. 1939,
Huldreveien 79, 1370 Asker.
237. Fjellvegg 1. Etsning. u.r. Kr. 350.
- Almén, Ragnar,** f. 1949,
Odinsvei 13, 3155 Åsgårdstrand.
238. Bjerker. 1977. Tegning. m.r. Kr. 1200.
- Andersen, Finn Aage,** f. 1937,
Elggt. 2, 2300 Hamar.
239. Leda - Motiv. 1977. Collage. u.r. Kr. 850.
- Andréen, Omar,** f. 1922,
Krillåsvn. 91, 1370 Asker.
240. Flaggspettet. Lito. u.r. Kr. 450.
241. Sol i skogen. Tegning. m.r. Kr. 1300.
- * **Andresen, Margaret Kirkwood,** f. 1951,
Maridalsvn. 211 C, Oslo 4.
242. Kate. 1975. Blyanttegning. m.r. Kr. 300.
- Arnestad, Berit,** f. 1931,
Nedslagsvn. 1, Oslo 6.
243. Bajazzo. Lino. u.r. Kr. 600.
- Aune, Bent,** f. 1954,
Kong Øysteins gt. 1, 9480 Andenes.
244. Tanker. 1976. Etsning. u.r. Kr. 550.
- Aune, Gunnar,**
1550 Hølen.
245. Park. Kull. m.r. Kr. 800.
- Baker, Jan,** f. 1939,
Kranveien 5, Oslo 6.
246. Fangstdag. 1977. Bl.tekn. u.r. Kr. 1500.
247. Rådsmenn. 1977. Bl.tekn. u.r. Kr. 1500.
- Bakke, Dagfinn,** f. 1933,
Postb. 196, 8301 Svolvær.
248. Under fjellet. Tusjtegning. m.r. Kr. 2000.
- Banerjee, Dipak,**
c/o Norske Grafikere,
Hegdehaugsvn. 29, Oslo 3.
249. Homage to Trident. Etsning. u.r. Kr. 600.

håndtegning grafikk

- * **Brusdal, Bjørn,** f. 1948,
6040 Vigra.
264. Figur. 1977. Etsning. u.r. Kr. 450.
- Christensen, Finn,** f. 1920,
Aspehaugvn. 23, Oslo 3.
265. Fasade. Etsning. u.r. Kr. 800.
266. Seier. Tusjtegning. u.r. Kr. 2500.
- * **Christensen, Terese,** f. 1946,
Verftsgate 15 A, 5000 Bergen.
267. Ryttere II. 1976. Etsning. u.r. Kr. 400.
268. Landskap. 1977. Etsning. u.r. Kr. 500.
- * **de Corral, Liisa F.,** f. 1947,
Rødtvedtv. 16, Oslo 9.
269. Maya - Stelae. 1976. Tegning. P.E.
- * **Dessen, Nina Anker,** f. 1937,
Kjøsterudgården, 3155 Åsgårdstrand.
270. Landskap I. Tusjtegning. m.r. Kr. 1600.
- Eggen, Per Einar,** f. 1933, d. 1976.
271. Here I come. Blyant. P.E.
272. Wounded knee. Blyant. P.E.
- Enger, Øyvind,** f. 1936,
Industrigt. 2, 3050 Mjøndalen.
273. Brud IV. 1977. Lino. u.r. Kr. 700.
- Eriksen, Erik,** f. 1923, d. 1976.
274. -76. Fargeetsning. P.E.
- Esdalle, Peter,**
Ekebergvn. 22 A, 1340 Bekkestua.
275. På grubunn. 1977. Met.grafikk. u.r. Kr. 650.
- * **Fevåg, Endre,** f. 1951,
Humlevegen 8, 1400 Ski.
276. Sko blant stener. 1977. Akvarell -
Tusjtegning. m.r. Kr. 1900.
- Faber, Franz,** f. 1935,
Eckersbergsgrt. 33, Oslo 2.
277. Psykologi-undervisning I. Fargeradering. u.r.
Kr. 580.
- Frøysaa, Knut,** f. 1919,
Bispegt. 11, 2300 Hamar.
278. November. Tresnitt. u.r. Kr. 800.
279. Ved havet. Tresnitt. u.r. Kr. 800.
- Fraas, Gro,** f. 1944,
Eckersbergsgrt. 17, Oslo 2.
280. Ouverture. 1977. Lito. u.r. Kr. 600.
- Færsø, Atle,** f. 1932,
6532 Bådalen.
281. Album. 1977. Etsning. u.r. Kr. 600.
- * **Gérard, Waegeneire,** f. 1947,
Torshovgt. 8, Oslo 4.
282. Ødeleggelse II. 1977. Grafikk. u.r. Kr. 500.
- * **Greging, Berth,** f. 1957,
Kirkeveien 119, 1344 Haslum.
283. Trekantet konflikt. 1977. Blyant. m.r. Kr. 600.
284. Jaget. 1977. Blyant. m.r. Kr. 600.
- Grimsrud, Jan,** f. 1937,
Bogstadv. 37, Oslo 3.
285. Modigliani. Serigrafi. u.r. Kr. 450.
286. Ved stengetid. Serigrafi. u.r. Kr. 450.
- * **Grøstad, Sigrun,** f. 1958,
3694 Flatdal.
287. Etter regn. 1977. Tegning. m.r. Kr. 600.
- Grøstad, Terje,** f. 1925,
3694 Flatdal.
288. Vinterstille. 1977. Fargetresnitt. u.r. Kr. 1000.
Gulbransen, Wenche, f. 1947,
Havreveien 112, Oslo 6.
289. Tribune. 1977. Grafikk. u.r. Kr. 500.
- Gulbrandsen, Aase,**
Kirkeveien 95, Oslo 3.
290. 2 interiører. 1976. Lito. u.r. Kr. 350.
- Guttormsgaard, Guttorm,**
Box 26, 1362 Billingstad.
291. Ingen titel I. 1977. Etsning. u.r. Kr. 2700.
- Hadland, Odd-Geir,** f. 1944,
Heimdalssv. 7 A, 4030 Hinna.
292. Steinblokker. 1977. Tusjtegning. m.r.
Kr. 1500.
- Hagen, Else,** f. 1914,
St. Georgsv. 20, Oslo 2.
293. Ensom er jorden. 1977. Serigrafi. u.r.
Kr. 1000.
- Hald, Dagny,** f. 1936,
1555 Son.
294. 2den bordsetning. Etsning. u.r. Kr. 350.
295. Hva nå! Etsning. u.r. Kr. 300.
- Hald, Finn,** f. 1929,
1555 Son.
296. Evig din. Tegning. Tilh. kunstn.
- * **Hansen-Krone, Hannemor,** f. 1952,
Bakke Gård, Innheradsvn. 3, 7000 Trondheim.
297. Med tykk frakk kan det lett bli for varmt.
1976. Tegning. m.r. Kr. 1200.
- Hansen, Rigmor,** f. 1941
Birkevn. 4, 1454 Helvik i Bonnefjord.
298. Still life VIII. 1977. Etsning. u.r. Kr. 400.

håndtegning grafikk

- Harr, Eva, f. 1951,
Uranienborg Terasse 13 A, Oslo 3.
299. Etter oss. 1976. Aquatint. u.r. Kr. 450.
- * Harr, Jan, f. 1945,
Uranienborg Terasse 13 A, Oslo 3.
300. Tanker om skog I. 1977. Blyant. m.r. Kr. 700.
- Harr, Karl Erik,
Niels Juelsgate 44, Oslo 2.
301. Sommernatt nordpå. Lito. u.r. Kr. 900.
- Haugland, Gunnar, f. 1937,
H. N. Haugesvei 36 C, 1500 Moss.
302. En dag i Tupsi Eeg Olsens liv. 1977. Koldnål.
u.r. Kr. 250.
- Hebler, Herman, f. 1911,
Gamlebyen, 1600 Fredrikstad.
303. 3 DR. 76. Serigrafi. u.r. Kr. 1500.
- Hedemark, Louise Dahm, f. 1938,
Steinbekkvn. 16, 1472 Fjellhamar.
304. Kan speilet tale? Tresnitt. u.r. Kr. 600.
- Heiberg, Tom, f. 1948,
Waldemar Thranesgt. 66 D, Oslo 1.
305. Et sommerbilde. Koldnål. u.r. Kr. 400.
306. Graner. Koldnål. u.r. Kr. 400.
307. Trær ved sjøen. Koldnål. u.r. Kr. 325.
- Hjerting, Yvonne,
Ivar Åsens vei 43, Jeløya, Moss.
308. Nordlyslandskap. Aquatint. u.r. Kr. 500.
309. Haug Skrova. Etsning. u.r. Kr. 450.
310. Svolvær. Etsning. u.r. Kr. 500.
- Hofseth, Dag, f. 1943,
Ullevålsvn. 60, Oslo 4.
311. Landskap med rytter. 1977. Etsning. u.r.
Kr. 450.
- Holene, Bjørg, f. 1947,
Heimdalsgt. 33, Oslo 1.
312. Gamle menn og fugler. 1977. Blyant. m.r.
Kr. 550.
313. Parken. 1977. Blyant. m.r. Kr. 550.
- Holm, Freddy, f. 1941,
Haugerudvn. 86, Oslo 6.
314. Lobotomi. 1977. Radering/Etsning. m.r.
Kr. 2300.
- * Holmefjord, Ingvald, f. 1941,
c/o Marner, John Colletts alle 91, Oslo 8.
315. Hus i landskap. 1977. Tegning. m.r. Kr. 750.
316. Hus i landskap. 1977. Tegning. m.r. Kr. 750.
- Horn, Adolph Denis, f. 1933,
Ths. Heftyestg. 54, Oslo 2.
317. Passasje og konfrontasjon. 1976. Tusj. m.r.
Kr. 2600.
318. Gjennom rommet. 1976. Tusj. m.r. Kr. 2500.
- Huse, Victor Patrick, f. 1948,
c/o Subud, Nordraak gt. 24, Oslo 2.
319. Skifte av rom. Lito. u.r. Kr. 650.
- Haakensveen, Odd, f. 1936,
Strømsvegen 7, 2300 Hamar.
320. Advent. 1977. Tresnitt. u.r. Kr. 450.
- * Isachsen, Arne W., f. 1949,
Granveien 1, 1430 Ås.
321. Sikkerhetsgradert materiale. 1977. Serigrafi.
u.r. Kr. 350.
- * Istad, Lars Chr.,
Synnøves veg 1, 6400 Molde.
322. Midtpunktet inne i fjorden. 1976. Grafikk. u.r.
Kr. 550.
- Iversen, Inge J., f. 1956,
Øysteinsgt. 7 D, 2000 Lillestrøm.
323. Forankring. 1977. Aquatint/Etsning. u.r.
Kr. 750.
324. Matriarkalsk flukt. 1977. Aquatint/Etsning.
u.r. Kr. 400.
- * Jenssen, Olav Christopher, f. 1954,
Grinaveien 7, 2008 Fjerdingsby.
325. Vær sterk og gå forbi. 1977.
Handkolorert/Koldnål. u.r. Kr. 700.
- Johansen, Ernst Magne,
Holmenveien 83, Oslo 3.
326. Mennesket og lyset. Lito. u.r. Kr. 600.
- * Johansen, Sissel, f. 1946,
Seilduksgt. 2, Oslo 5.
327. Citadeløya II. Grafikk. u.r. Kr. 200.
328. Citadeløya III. Grafikk. u.r. Kr. 200.
- Johnson, Arne, f. 1907,
Simon Darres vei 41, Oslo 6.
329. Trafalgar Square 1977. Sepia. m.r. Kr. 1100.
- Kiss, Laszlo Pal, f. 1923.,
Oscarsgt. 13, Oslo 3.
330. Med vinløv i håret. 1976. Fargerad. u.r.
Kr. 650.
- Kjær, Anders, f. 1940,
3384 Noresund.
331. En kveld i desember. 1977. Serigrafi. u.r.
Kr. 650.
- Kleppan, Geir, f. 1951,
Høgdavn. 11, 1315 Nesøya.
332. Landskap. Etsning. u.r. Kr. 350.
- Klevé, Unn, f. 1923.,
Frognerstervn. 9, Oslo 3.
333. Eng I. 1977. Radering. u.r. Kr. 400.

håndtegning grafikk

- Klippen, Jakob, f. 1942,
5400 Stord.
334. Straum. Penn. m.r. Kr. 1350.
- Knoff, Anne-Lise, f. 1937,
Nordahl Griegsgt. 54 B, 2300 Hamar.
335. Dukkemor. Koldnål. u.r. Kr. 500.
336. Jonsoknatt i Røldal. Koldnål. u.r. Kr. 500.
- * Krag, Anne Brit, f. 1951,
6532 Bådalen.
337. Med fugler i hatten. 1977. Bland.tekn. m.r.
Kr. 1500.
- Kuløy, Dag Kristian, f. 1955,
Selvbyggervn. 92, Oslo 5.
338. Ungdommen skriker fra himmelen. 1976.
Streketsn.aq. u.r. Kr. 300.
- Kvaleng, Helge, f. 1946,
Færgeportgt. 83, 1600 Fredrikstad.
339. Landskap nr. 10. 1977. Etsn./koldnål. u.r.
Kr. 600.
- Kyllingmark, Snorre, f. 1948,
Kr. Robinsv. 16, Oslo 9.
340. Hær sett ø på hurtigruta. 1976. Etsning. u.r.
Kr. 300.
- * Lindstrøm, Sigurd, f. 1950,
Jens Bjelkesgt. 4, Oslo 5.
341. Etter stormen. Tresnitt. u.r. Kr. 400.
- Lotherington, Hedy,
Månevн. 18, 1300 Sandvika.
342. Vevnad. 1976. Tusj. u.r. Kr. 2400.
- * Lotherington, Kathleen, f. 1950,
Månevн. 18, 1300 Sandvika.
343. Kroki. 1976. Blyanttegning. P.E.
- * Lund, Karin Birgitte, f. 1946,
Rolfs Plads 12, København.
344. Sanering. 1976. Grafikk. u.r. Kr. 450.
345. Nedlagt fabrik. 1976. Grafikk. u.r. Kr. 450.
- * Lundqvist, Aase Charlotte, f. 1944,
L. F. Cortzensv. 31, 2830 Virum, Danmark.
346. Tango. 1977. Linosn. u.r. Kr. 450.
347. Rosa. 1977. Linosn. u.r. Kr. 400.
- Lundstrøm, Bruno, f. 1909,
Erling Skakkesgt. 52, 7000 Trondheim.
348. Paret. Grafit/tegning. m.r. Kr. 2200.
- * Løkke, Ragnhild, f. 1948,
Konsul Johnsensgt. 3, 6500 Kristiansund N.
349. Landskap II. 1976. Etsning. u.r. Kr. 500.
- Løvvik, Bjørg, f. 1950,
Seljevn. 9, 1450 Nesoddtangen.
350. Høst. 1977. Radering. u.r. Kr. 600.
351. Vinternatt. 1977. Radering. u.r. Kr. 400.
- Løwe, Trygve, f. 1938,
Haxthausensgt. 4, Oslo 2.
352. Katakombe. Lino. u.r. Kr. 550.
- Madsen, Eigil, f. 1939,
Vei 1510 nr. 2, Oslo 6.
353. Naturstudie I. 1977. Blyanttegning. m.r.
Kr. 450.
- Magnus, Morten H.,
Kjelsåsvn. 141, Oslo 4.
354. Hon är nyfiken. 1977. Grafikk. u.r. Kr. 650.
- Malterud, Jon, f. 1930,
Lunden 21 B, Oslo 5.
355. Fra gammel by II. Kulltegning. m.r.
Kr. 1000.
- Moberg, Bengt, f. 1949,
c/o Haugholtt, 3678 Holtsås.
356. Hanekamp I. 1977. Silketrykk. u.r. Kr. 450.
357. Prøvefugl. 1977. Silketrykk. u.r. Kr. 450.
- Nativig, Vesla, f. 1905,
Østhornvn. 13, Oslo 8.
358. Efter skriftemålet. 1976. Grafikk. u.r. Kr. 400.
- Nerli, Rolf, f. 1951,
c/o Ronge, Oscarsgt. 81, Oslo 2.
359. Frokost i det grå. 1977. Etsning. u.r. Kr. 475.
360. I porten. 1977. Etsning. u.r. Kr. 400.
- Nielsen, Liv Benedicte, f. 1938,
St. Halvardsgt. 61 B, Oslo 6.
361. Tiberøya. 1976. Fargelito. u.r. Kr. 400.
362. Emmaus. 1976. Fargelito. u.r. Kr. 300.
- Nilsen, Ulf,
Østrevei 56, 1315 Nesøya.
363. Figurer. 1976. Kull. m.r. Kr. 950.
- Nortvedt, Therese, f. 1953,
Brettevillesgt. 5, Oslo 4.
364. Vi blir alle broilere... Etsning. u.r. Kr. 450.
- Nupen, Kjell A., f. 1955,
Astridsv. 20, 4600 Kristiansand.
365. Historie. 1977. Etsning. u.r. Kr. 650.
- Nymoen, Kjell,
Kåtorpvn. 5, Rute 11, 2300 Hamar.
366. Flyktende. 1977. Blyant. P.E.
367. Landskap. 1977. Blyant. P.E.

håndtegning grafikk

- Prestegård, Elly, f. 1951,
Tartartg. 1, 5000 Bergen.
368. Stolen. 1977. Etsning. u.r. Kr. 450.
- Rasmussen, Jørgen C.,
Faxemosen, Græsted, Danmark.
369. Dommere/Tilskuerne. Lito. u.r. Kr. 450.
370. De parate fra Piazza del Vanvid. Lito. u.r. Kr. 450.
- Reite, Sigmund, f. 1952,
Anna Rogstadsv. 10, Oslo 5.
371. Offiser. 1977. Fargerad. u.r. Kr. 600.
- * Remfeldt, Per, f. 1921,
Bergens Kunstforening, 5000 Bergen.
372. Fragment. 1976. Litografi. u.r. Kr. 600.
- Reppe, Ruth, f. 1931,
Solsvingen 6, 3000 Drammen.
373. Hus og trær. 1977. Penn. m.r. Kr. 500.
- * Rishede, Jan, f. 1940,
H. P. Ørums gate 46, 2100 København D.
374. Novalis XII. 1976. Etsning. u.r. Kr. 250.
375. Etsning 25 x 33. 1975. II. u.r. Kr. 350.
- Roseland, Ingard, f. 1914,
Jarlsborgvn. 36, Oslo 3.
376. Bladverk. Tresnitt. u.r. Kr. 500.
- Rottem, Arnold, f. 1925,
Bogstadvn. 4, Oslo 3.
377. Monument. 1977. Etsning. u.r. Kr. 800.
- Rusova, Zdenka, f. 1939,
Evjebakken 24, 1346 Gjettum.
378. Form. 1977. Tegning. P.E.
- Rødsand, Dag Arnljot, f. 1943,
Ivar Aasensv. 43, Jeløya, 1500 Moss.
379. Ramberg, Nordland. 1977. Serigrafi. P.E.
- Rønning, Svein, f. 1946,
Galleri 1. Finnegården 3 A, 5000 Bergen.
380. Frost. Serigrafi. u.r. Kr. 400.
381. Jaktscene II. Etsning. u.r. Kr. 400.
- Saenger, Hans, f. 1937,
Sollivn. 15, Kräkerøy, 1600 Fredrikstad.
382. Titan. 1977. Fargeetsning. u.r. Kr. 575.
- Scarpa, Gino, f. 1924,
Bjerkealleen 3 A, 1322 Høvik.
383. Hvit Venus. 1977. Lito gravure. m.r. Kr. 800.
384. Sort Venus. 1977. Lito gravure. m.r. Kr. 800.
- * Schepeler, Marianne, f. 1944,
Langelandsv. 50, København.
385. Afghansk nat. 1976. Grafikk. u.r. Kr. 300.
- Sigurdsson, Eystein, f. 1925,
Griffenfeldsgt. 19 E, Oslo 4.
386. Gammel skog. Fargetresnitt. u.r. Kr. 650.
- Sivesind, Bengt, f. 1947,
Schultzgt. 8, Oslo 3.
387. Låve. 1977. Tegning. m.r. Kr. 500.
388. Sommer-stuen. 1975. Tegning. P.E.
- Sjur, Arne Bendik, f. 1941,
2860 Hov.
389. Ola A. Lien. Pensjonist, streikeleder under
Randsfjordkonflikten 1930-34. Organiserte
kampen, hvor fløterne kjempet for
organisasjonsretten mot facistiske skogeiere,
Statens politi – en kamp de førte til seier!
Tegning.
- * Skjælaen, Kaja Thorne, f. 1942,
Ilen, 1464 Fagerstrand.
390. Frankrike. Blyant. P.E.
- Skullerud, Odd, f. 1943,
Manstad, 1622 Engalsvik.
391. Steinene. 1977. Kull. m.r. Kr. 1300.
- * Sletten, Hanne, f. 1952,
Bøgt. 10, Oslo 6.
392. Lys. Bybilde I. 1977. Aquatint. u.r. Kr. 450.
393. Morgen. Bybilde II. 1977. Aquatint. u.r.
Kr. 400.
394. Venting. Bybilde III. 1977. Aquatint. u.r.
Kr. 450.
- Stabel, Fredrik, f. 1914,
Seimbakken 3, 1440 Drøbak.
395. Jeg er ikke hypokonder – det er bare noe jeg
innbiller meg. Tusjtegn. 1977. m.r. Kr. 1200.
- * Stalsberg, Vegard,
Bjørkheim, 2635 Tretten.
396. Natt. 1977. Aquatint. u.r. Kr. 300.
- Stang, Einar, f. 1898,
Huitfeldsgt. 29, Oslo 2.
397. Ved Frognerkilen. Tegning. m.r. Kr. 1000.
398. Uvær over Pampaen. Tegning. m.r. Kr. 1000.
- Stokstad, Ove, f. 1939,
Øysteinsgt. 4, 7000 Trondheim.
399. Desember II. 1976. Serigrafi. u.r. Kr. 700.
- Storn, Willi, f. 1936,
Brinkensgt. 5, Oslo 6.
400. Flyttes sørover. 1977. Koldnål. u.r. Kr. 450.
401. Vår i Jølster. 1977. Koldnål. u.r. Kr. 550.
- Stornes, Stanley, f. 1939,
Ogna, 4364 Sirevåg.
402. Melankolsk landskap. Etsning. u.r. Kr. 600.
403. Jærstrand II. Etsning. u.r. Kr. 600.

håndtegning grafikk

- Stolen, Oddbjørn, f. 1937,
Ths. Heftyest. 33, Oslo 2.
404. Nattseilas. 1976. Fargeetsning. u.r. Kr. 550.
- Svalastoga, Svalaug, f. 1920,
Vei 1510 nr. 2, Oslo 6.
405. Markblomar. 1976. Fargetresnitt. u.r. Kr. 550.
- Sæther, Sven, f. 1925,
Bølerskogen 5, Oslo 6.
406. Tidsbilde. Lino. u.r. Kr. 350.
- Sørensen, Dag Martin, f. 1950,
Vollvn. 5, 1440 Drøbak.
407. Storfjellet. 1977. Grafikk. u.r. Kr. 400.
- * Sørensen, Poul Skov, f. 1951,
Skårupvej 8, Ravnkilde, 9510 Arden,
Danmark.
408. Skibet. 1976. Koldnål/radering. u.r. Kr. 500.
409. Nedriving. 1976. Koldnål/radering. u.r.
Kr. 600.
- Sørreime, Oskar, f. 1919,
Dalvn. 14, 4070 Randaberg.
410. Tilskyende. Kulltegning. m.r. Kr. 1200.
- * Thoma, Herbert, f. 1944,
Timoteivn. 12, 4000 Stavanger.
411. Løsrivelse. 1977. Etsning. u.r. Kr. 450.
- Thorjussen, Kjell, f. 1942,
Ravnkollbakken 58, Oslo 9.
412. Nattmannodden. 1977. Litografi. u.r. Kr. 500.
- Thurman, Øistein,
Dagalivn. 25, Oslo 3.
413. Pike på esel. 1977. Serigrafi. u.r. Kr. 600.
- Thørrisen, John,
Edv. Griegs alle 21, Oslo 4.
414. Snø. u.r. Kr. 800.
- Tiberg, Knut, f. 1938,
Griffenfeldsgt. 12 C, Oslo 4.
415. Mester Josef. Rad. u.r. Kr. 1000.
- Tordhol, Reidun, f. 1931,
Bøtkervn. 5, 2600 Lillehammer.
416. Utsyn over byen. 1977. Blyant. m.r. Kr. 1000.
- Torriset, Kjell, f. 1950,
Sarpsborggt. 16, Oslo 4.
417. Mayakovskij! 1977. Trestikk. u.r. Kr. 450.
418. Scarecrow. 1977. Tresnitt. u.r. Kr. 400.
- Torsheim, Oddvar, f. 1938,
Halbrendlslia 18, 6800 Førde.
419. Tango N.R.F. 1977. Serigrafi. u.r. Kr. 550.
420. Stem Plupp. 1977. Lito. u.r. Kr. 400.
- Tørud, Ole Johan, f. 1927,
Ibsensgt. 92, 5000 Bergen.
421. Homunculus nr. 17. 1977. Mat.trykk. u.r.
Kr. 400.
- Udbjørg, Arvid, f. 1928,
Bølerlia 109, Oslo 6.
422. Landskap. 1977. Gravure. u.r. Kr. 200.
- Vagard, Sissel,
Skøyenvn. 17, Oslo 3.
423. Blomsterklase. 1977. Blyant. m.r. Kr. 1500.
- Vinjum, Johannes, f. 1930,
Jarlsborgvn. 40, Oslo 3.
424. Pater. Tegning. P.E.
- * Vold, Yngve Reidar, f. 1949,
Langbøgen 1, Oslo 11.
425. Trolltjern. 1977. Litografi. u.r. Kr. 550.
- Werner, Vegar, f. 1951,
Moldelivegen 51, 6400 Molde.
426. Høsten. 1976. Blyant. m.r. Kr. 500.
427. En knapp. 1977. Blyant. m.r. Kr. 700.
- Westbø, Sidsel, f. 1943,
Ilen, 1464 Fagerstrand.
428. Silvery Moon. 1977. Serigrafi. u.r. Kr. 600.
429. Senit. 1977. Serigrafi. u.r. Kr. 600.
- * Ythjall, Terje, f. 1943,
Adventvn. 2, Oslo 2.
430. Forberedelser til... 1977. Litografi. u.r.
Kr. 500.
431. Ensomseiler, fig. E. 1977. Litografi. u.r.
Kr. 400.
432. Ensomseiler, fig. C. 1977. Litografi. u.r.
Kr. 400.
- Øgaard, Suzanne, Huk Aveny 21, Oslo 2.
433. L'orage. Etsning. u.r. Kr. 600.
- Øistad, Ingar, f. 1940,
P. T. Mallingsv. 56, Oslo 2.
434. I grålysningen. Etsning. u.r. Kr. 400.
- Østeng, Hans,
H. Hårfagresv. 15, 1412 Sofiemyr.
435. Fra havna. 1977. Tusj/Temp. m.r. Kr. 1300.
- Øyre, Kai, f. 1937,
Terrassestien, 1454 Hellvik.
436. Til fantasiens fremme. Etsning. u.r. Kr. 550.
- * Åmland, Arne, f. 1942,
Belland, 4580 Lyngdal.
437. Sommerdag ved havet. 1976. Lino-snitt. P.E.

- Aanvik, Geir, f. 1946,
Riddervoldsgt. 22, 7000 Trondheim.
438. Kveld VII. 1977. Fargeetsning. u.r. Kr. 600.
- Aarseth, Oddbjørg, f. 1941,
G. Ytteborgsv. 111, Oslo 9.
439. Sissel. 1977. Håndtegning. m.r. Kr. 600.

medlemmer av juryen

- Fritzvold, Reidar, f. 1920,
Jarlsborgvn. 22, Oslo 3.
441. Nysnø. 1974. O. 125 x 145. Kr. 15 000.
- Herman-Hansen, Olav, f. 1935,
Grønnestølvsn. 19, Minde, 5000 Bergen.
442. En gate. A. 70 x 100. P.E.
- * Holter, Turid,
Nedre Skyberg, 2360 Ringsaker.
443. Uten tittel. 1976. Stofftrykk på seilduk.
200 x 137. Kr. 8000.
- Madssen, Ada, f. 1917,
Jarlsborgvn. 12, Oslo 3.
444. Den unge Camilla Collett (skal reises nær
Eidsvoll kirke). B. 2,15 m.
- Mortensen, Bjørn-Willy, f. 1941,
Edv. Munchsgt. 32, 3155 Åsgårdstrand.
445. Kaktus i raku-krukke. Tegning. m.r. Kr. 800.

- Aas, Ulf, f. 1919,
Sørbyhaugen 31, Oslo 3.
440. Satt en fugl. Tusjpenn. m.r. Kr. 1000.

Jubileumsutstillingen

Malerier

1. Harriet Backer «Interiør» *1883 84 x 66, Nasjonalgalleriet.
2. Bezora Berg Seilbåter til havs. 1884. 12,5 x 25. Elverum Kunstgalleri.
3. Harald Bertrand (Hansen) Høstdag på Karl Johan. 1883. 60 x 90. Christiania Bank- og Kredittkasse.
- 3a. A. Bloch «Portrett av maleren Ludvig Skramstad». *1883 170 x 92. Kunstforeningen Oslo.
4. R.F. Boll Fjordlandskap. 1882. 50,5 x 79,5. Nasjonalgalleriet.
5. Cesilia Dahl «Fra Oslofjorden».
6. Ingerid Dahl «2 barn ved gjerdet».
7. Mathilde Dietrichson «Portrait» *1882. 106 x 85. Oslo Bymuseum.
8. Edv. Diriks «Ved Bygrænsen» (Majorstuen). *1881. 81 x 65. Oslo Bymuseum.
9. Andreas Dissen «Høifjeld». 1880. 32 x 48. Trondhjems Kunstforening.
10. Hans Heyerdahl «Portrait». *1883. 110 x 90. Drammens Kunstforening.
11. Hans Heyerdahl «Champagnepigen». 1879–82. 16,2 x 10,2. Drammens Kunstforening.
12. Hans Heyerdahl Liten gutt. 1879–82. 16,6 x 10,6. Drammens Kunstforening.
13. Hans Heyerdahl Italienergutt. 1881. 75 x 47. Drammens Kunstforening.
14. Kitty Kielland Fra Jæren. 45,5 x 60,5. Nasjonalgalleriet.
15. Fredrik Kolstø «Parti fra Vignsæs Kobberverk». *1883. 36 x 65,5. Nasjonalgalleriet.
16. Fredrik Kolstø «Stril» (ved Bergens Torv). 1884. 31,5 x 23,5. Bergen Billedgalleri.
17. Christian Krohg «Hardt Læ» (replikk av det opprinnelig utstilte). 1882. 49,5 x 60. Nasjonalgalleriet.
18. Christian Krohg «Portrait» Johan Sverdrup (replikk av det opprinnelig utstilte). 1882. 255 x 148. Nasjonalgalleriet.
19. Kalle Løchen «Malerskolens Atelier, Modum». *1883. 60,5 x 90,5. Nasjonalgalleriet.
20. Kalle Løchen «Gamle Drammensvei» (Efter regn). 1883. Tilh. Rolf Løchen.
21. Kalle Løchen «Etter en spønøs natt». *1883. 60 x 98. tilh. P. A. Owren.
22. Edvard Munch «Paa Morgenkvisten». *1883. 95 x 66. P.E.
23. Gerhard Munthe «Sommerdag». *1882. tilh. Leif K. Dybwad.
24. Johs. Müller «Dyveckes Hus». *1883. 46 x 67. Oslo Bymuseum.
25. L. W. Nicolaysen Fra Slotsparken. 1882. 15 x 24. Oslo Bymuseum.
26. Elvind Nielsen Gammel Kone. 1882. 61,5 x 97. Tilh. Asbjørn B. Nielsen.
27. Asta Nørregaard «Portrait» (Svend Brun). *1883. 110 x 80. Tilh. Trefoldighetskirken.
28. Wilh. Peters «Torvscene». *1882. 135 x 190. Bergens Haandværks- og Industriforening.
29. Benedicte Scheel Kvinneportrett. 1886. 26,5 x 32. Elverum Kunstgalleri.
30. A. Singdahlsen «Vinterlandskap». *1883. 26,5 x 35. Tilh. Per Grundt.
- 30b. Eyolf Soot «hos bedstemor» 1882. Tilh. H. J. Walle-Hansen.
31. Jørgen Sørensen Landskap 1884. 59 x 40. Tilh. Kjell W. Fjellheim.
32. Jørgen Sørensen «Regnfuld Octoberdag». *1883. 35 x 55. Nasjonalgalleriet.
33. Marie Tannæs «Fra Filipstadbuken». *1883. 34 x 49. Oslo Bymuseum.
34. Frits Thaulow «Gammelt Herresæde i nærheten af Christiania». *1882. P.E.
35. Th. Torgersen Interiør. 1884. 60 x 35. Tilh. Kjell W. Fjellheim.
36. Gustav Wentzel «Frokost». *1882. 100,5 x 137,5. Nasjonalgalleriet.
37. Gustav Wentzel «Gammel spindejente». *1883. 29,5 x 40,5. Elverum Kunstgalleri.
38. Erik Werenskiold Gjætere (replikk av det opprinnelig utstilte). 1883. 59 x 65. Nasjonalgalleriet.
39. Wexelsen «Fra Aker». *1878. 21 x 35. Bergen Billedgalleri.

Tegninger

40. A. Bloch Portrait. 1881. Nasjonalgalleriet.
41. Jacob Glærsen 2 pennetegninger. Nasjonalgalleriet.
42. A. von Hanno Middelthun på dødsleie. 1886. Nasjonalgalleriet.
43. «Kalle Løchens Himmelfart 1883–1884». Tegninger av Th. Torgersen, Jens Wang, Edv. Munch, Poulsen og «Til en Realist», komposisjon av Borgstrøm. Tilh. Rolf Løchen.
44. Elvind Nielsen Studie. 1882. Tilh. Asbjørn B. Nielsen.
45. Ellif Peterssen «Mandsportret». 1882. Nasjonalgalleriet.

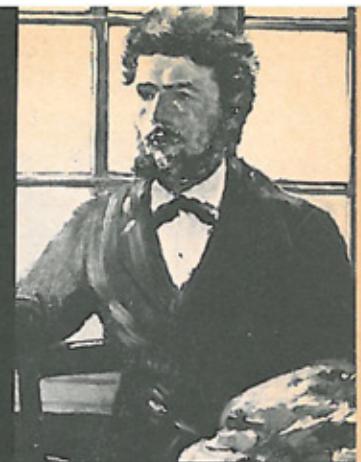
Raderinger

44. Gustav Wentzel Dugurd. Tilh. Randi Wentzel.

Verk merket med * vites med sikkerhet å være med på Kunstnernes første eller annen høstutstilling i 1882 og 1883.



Diriks



Bertrand



Kielland



Petersen



Lochen



Backer



Sørensen

Christian Krohg og Johan Sverdrup

Christian Krohgs portrett av Johan Sverdrup ble utstilt på kunstnernes første høstutstilling i 1882. Dette omfangsrike maleriet, som var fullført kort tid i forveien, vakte meget stor oppmerksomhet. Aftenpostens kunstnemelders Jonas Rasch forteller: «Aabningsaftenen var den Spas gjort paa en hosstaende Søile at placere et Ølgglas med en Theske i og et blaat og rødt Lommeklærde- og Hensigten opnaades. Virkningen var virkelig skuffende, det manglede kun, at man istedetfor den store sorte Flade, hvorpaa Figuren staar, som Baggrund havde haft Stortingssalen, som den ser ud under en bevaegt Debatt». Dette innslag av pop-effekt i 1880-årenes Kristiania er meget karakteristisk for Krohgs vilje til å skape den mest mulig intime forbindelse mellom kunstverket og beskueren.

Da Krohg i 1882 gikk igang med portrettet av den berømte statsmann, sto han overfor sin hittil mest krevende oppgave. Han malte Sverdrup i full legemsstørrelse og plaserte ham midt i den store, mørke billeddflaten. Tomrommet omkring modellen fikk ham til å virke enda spinkletere, enda kortere av vekst enn han virkelig var og bidrar på en overbevisende måte til hans karakteristikk. Krohg har, som Leif Østby uttrykker det, villet understreke «auraen av ensomhet omkring ham».

Den «lille kjempe» er synlig trett, alikevel er det en fortsettet vitalitet og kraft over skikkelsen. Mesterlig har Krohg greppt hele hans holdning, hans kjølige eleganse, hans tilsknappede ro, hvordan han understrekker sine knappe setninger med den berømte lorgnett balansert mellom høyre pekefinger og langfinger.

Bildet ble solgt til redaktør Ola Thommessen, men da Krohg senere fikk tilbud om å selge det til stortingsmann Ole Evenstad, overlot Thommessen bildet til Krohg mot at han erstattet det med en kopi. Originalen, som er gjengitt her, henger i Stortingen, mens den noe mindre versjonen, der figuren optar en større del av billeddflaten, tilhører Nasjonalgalleriet.

Chr. Krohgs karakteristikk av Johan Sverdrup i portrettet fra 1882 vitner om sympati og forståelse. Da Sverdrup ble statsminister etter riksrettsdommen i 1884 satte den radikale intelligensia og kunstnerne store forhåpninger til den nye regering. Desto større ble skuffelsen.

Krohg ble dypt opprørt over at «Fra Kristiania-Bohème» ble beslaglagt av politiet i desember 1885 og over at bokens forfatter Hans Jæger ble satt under rettsforsøk. Da hans egen fortelling «Albertine» led samme skjebne et år etter, ble bitterheten mot Sverdrup enda heftigere.

I Kristiania-bohemens organ «Impressionisten» rettet Krohg, som var redaktør, og Hans Jæger voldsomme angrep på Sverdrup: «Vi er kommen langt her i landet nu. Der spilles roverspill med matadorer for at vinde bønder. – Dø gamle Sverdrup! – dø! – før skjærselen hober sig altfor højt op over dit minde!»

Etter at «Albertine» var blitt beslaglagt ba Krohg om foretredre for Statsministeren. I artikkelen «En impression nede fra stiftsgaarden» gir han en bitende skildring av dette møtet: «Jeg havde ringt paa og stod udenfor entrédøren og grov i brystlommen efter visitkortbogen min.

– Mon han vilde huske mig igjen – det var næsten fireaar siden. Det var den gangen jeg malte ham deroppe i Konstituentskomiteens værelse i Storthingsbygningen, midt i den værste kamptiden – under Kristianiaavalget – etaar før rigssretten.

Hvilket liv og hvilken elastisk kraft i den lille gråa manden, saaledes som jeg huskede ham, og jeg huskede ham godt, – pludselig kom det igjen det afblegede minde, friskt og lyslevende. – Det kom friskt og levende, som han selv havde vært. Det var som han stod der foran mig igjen oppe på modelborDET mod den mørke baggrund bevægende sit urolige hoved til alle kanter, mens han talte, og han talte uafladelig.

«Hr. Krohg!» slig havde han begyndt bestandig, med det samme han havde bestegte podiet; og ligesom om han selv sig hjemme paa den tribunelignende forhøjning utviklede han derefter sagernes stilling eller fortalte anekdoter og snartede til «de herrer af høire» – til «statschefen» – og «statsminister Selmer».

Det nye møtet med Sverdrup ble imidlertid en stor skuffelse. «Han – standsende bestemt 3 skridt foran mig og hæftede et fremmed officielt tort blik paa mig. – Som Deres excellence maaske bekjendt sagde jeg har jeg skrevet en bog Albertine der er beslaglagt i disse dage.

Han gjorde hverken noen benægtende eller bejaende mine, men blev blot siddende med armene og benene overkors og saa paa mig med det officielle blik. Jeg fortsatte: Der fortalles at denne beslutning ikke erfattet av Justitsministeren alene men i samlet statsraad. Som redaktør kommer jeg foran spørge Deres excellence om saa er tilfældet, da det kan have interesse for almnenheden at vide, hvorvidt det er hele regjeringen eller blot justitsministeren som planmæssig forfolger litteraturen her i landet.

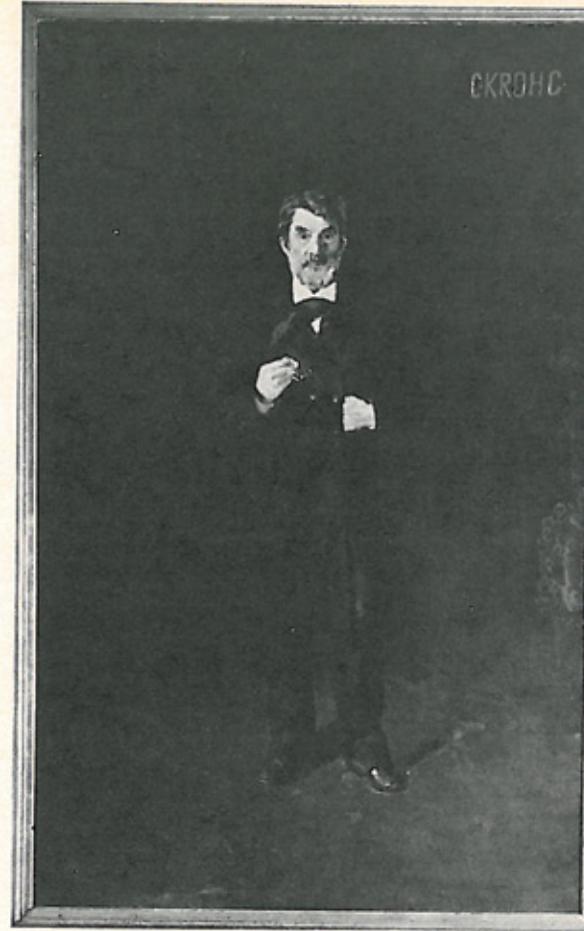
Efter en stund kom det, mens han hele tiden holdt armene overkors – lorgnetten hang langt nede under dem: Hvad- der- foregaar – i samlet statsraad – er det ikke tilladt at fortælle, – man har den regel. Og han saa paa mig som om han ventede at efter den oplysning vilde jeg gaa».

Ved byrettsdom av 9. mars 1887 ble Krohg domt til en bot på 200 kroner. Høyesterett satte i oktober samme år boten ned til det halve.

I sin forsvarstale for høyesterett uttalte Krohg blant annet: «Med Grundloven i min Haand forlanger jeg Beskyttelse mod dette Hr. Sørenssens og Hr. Sverdrups raa Angreb paa den helligste og umisteligeste Ret, jeg som norsk Borger har – Retten til offentlig at si, hvad der ligger mig paa Hjerte- og De kan ikke nægte mig denne Beskyttelse, højestværdige Herrer. De har ingen Ret til det. Det er Grundlovsbrud, hvis De gjør det.»

Samme dag som dommen falt lot redaktør Thommessen hele forsvarstalen, der de forbudte avsnitt av boken var siert, trykke i Verdens Gang. Det ble på ny satt i gang rettsforsøkelse mot Krohg og i midten av januar 1888 falt dommen som løp på 400 kroner i bot og 50 kroner i saksomkostninger.

Oscar Thue



Christian Krohg: Johan Sverdrup, Stortingen

KUNSTNERNES KAMP FOR MEDBESTEMMELSE

I Generelle trekk ved utviklingen frem mot dannelsen av den første representative komité (Bildende Kunstneres Styre)

Kunstnernes kamp for medbestemmelse og avgjørende myndighet i kunstspørsmål er ikke et isolert fenomen, men må sees på bakgrunn av den generelle demokratiseringsprosess norsk samfunnsliv gjennomgå i siste halvpart av forrige århundre. Et karakteristisk trekk ved denne prosessen er tendensen til organisasjon på alle livsområder.

Det ble dannet foreninger, forbund og forlag som hadde til oppgave å ivareta politiske, sosiale, religiøse og kulturelle grupperingers særlige interesser, det første avholdsleg i 1836, Thrane's første arbeiderforening i 1848, de senere fagforeningene og Norsk Kvinneresaksforening i 1884, for å nevne noen. Organisasjonsarbeidet bærer vitnemål om interesser som peker ut over privatlivet og fører frem til aktivt samfunnsborgerskap.

En annen side ved denne utviklingen er at utbredelsen av tidsskrifter og aviser økte kraftig. Aktiviteten innenfor de forskjellige typer organisasjoner og informasjonen via pressen, skulle bidra til å skjerpe folks nasjonale, sosiale og politiske bevissthet og påvirke pionerene til å øve press på myndighetene for å få kjempet enkeltsaker igjennom.

«Den offisielle anerkjendelse av høstutstillingen var et led i den organisation af vore kunstforhold med fullt demokratisk selvstyre som ble gjennomført samtidig med det parlamentariske folkestyre i vor politik.»

Dette skriver Jens Thiis i 1907. Det faktum at statsstøtte til høstutstillingen i 1884 ble innvilget ved førstegangssøknad har bakgrunn i den politiske situasjon og Johan Sverdrups sympati.

Statsrådssaken og vetostriden hadde gjort politikken til en folkesak. Det skjedde en politisk polarisering på landsbasis som en vel ikke har sett maken til før 90 år senere under EF-kampanjen. Kampen for å styrke folkrepresentasjonens makt gikk hånd i hånd med kampen for frigjøring fra unionen.

Blant dem som bidro til å skjerpe denne motsetningen var Kristianiabohemen, en gruppe intellektuelle, diktere og kunstnere. De gjorde seg sterkt gjeldende i kritikken av det bestående, men de identifiserte seg ikke med arbeiderne og bøndene som klasser eller med deres interesser. De skulle likevel bidra til å rette almenhetens oppmerksomhet mot sosial urett.

Nettopp fordi Norges nasjonale, sosiale og kulturelle reising ble oppfattet som sider av samme sak, skulle naturalistiske idéer fra Frankrike få slik gjennomslagskraft her i landet.

Lorentz Dietrichson gir en levende karakteristikk av hvordan han oppfattet situasjonen:

«Tiden bragte vist også meget godt – men et – som jeg syntes sneverhjertet, chauvinistisk politisk syn – en poesiløs, naturalistisk, av Bohemeriet smittet Kunstopfatning og et materialistisk irreligiøst Livssyn fikk gjøre sin Gjerning. For disse Guder kunde jeg ikke bøye Knæ...»

Georg Brandes skriver om Christian Krohg og hans kunstnerkolleger på Gussowskolen i Berlin:

«De unge Malere var – naturligvis – ivrige Nihilister, Socialister, Ateister, Naturalister, Materialister og Egoister. De docerede i Munden på hinanden de for Samfundsordenen og Næstens Fred mest faretruende Synsmaader, de hyldede Pariskommunens politik. . .»

Ifølge disse utsagnene, var det å slutte seg til naturalismen ensbetydende med politisk radikalisme. De fleste av billedkunstnerne som gjorde krav på medbestemmelse, var naturalister.

«Man befandt sig i Tiden før Rigsretten og dengang sluttede også de Gamle sig sammen. Den politiske Kamp gjor al anden Kamp også bittere. Man skimtede den politiske (Kamp) bagom nesten hvilket som helst Spørsgaala som kom op. Saaledes også i Kunsten. Al Radikalisme syntes at hænge sammen for de Gamle og forresten for Høire i det heletaget.»

Til forskjell fra kunstnerenes interessekamp i Skandinavia forøvrig skulle derfor kunstnerenes kamp for medbestemmelse i kunstforeningen få et partipolitisk tilsnitt. Den politiske polariseringen skapte det markante skillet mellom høire og venstre, mellom regjeringssyn og stortingssyn. Det faktum at venstrepresen kom til å stå på kunstnerenes side i kampen, bidro til gjensidige beskyldninger om politisk standpunkt. Krohg synes med hellig overbevisning å tale på samtlige kunstneres vegne i følgende uttalelse:

«Høire havde jo hele Tiden vært imod Kunstneres Selvstyre, for det første af almindelig konservativ Modvilje mod alt, som heder Selvstyre, og desuden af den Grund at alle Kunstnerne var Venstremænd.»

Ikke alle kunstnerne oppfattet seg som «Venstremænd» i denne striden:

«At man har villet gjøre Kunstforeningsstriden til en politisk Affære, nævner jeg kun som en Latterlighed.»

Erik Werenskiold var venstremann, men når han uttaler dette, er det for å påvise det uholdbare i å avfeie kunstnerenes krav ved å vise til deres politiske tilhørighet, slik kunstforeningen gjorde. Om det ikke hadde kommet til konflikt mellom kunstforeningen og kunstnerne, ville det før eller



Nils Hansteen: Sandesund. Stilt ut på den første høstutstillingen i 1882.
Etter illustrasjon i katalogen fra dengang.

senere oppstå behov for en alternativ utstillingsmulighet og for en egen interesseorganisasjon. Kunstforeningsstriden var bare ledd i en rekke konflikter som skulle føre til omfattende omstrukturering av forholdene.

Da kunstnerne arrangerte den første høstutstillingen i 1882 var det ledd i den utviklingen som skulle føre frem til dannelsen av den første representative komité (BKS). Kunstnerne innså viktigheten av å markere seg som «stand», med rett til å ivareta sine interesser på linje med andre grupperinger i samfunnet. Wefenskiold skriver at «ved en sluttet, mandig Optræden skulle kunstnerne «give Vidnesbyrd om at vi er kommen til bevissthed om at vi er en stand og ikke små børn.» Det gjaldt å skape prestisje omkring de årlige høstutstillingene i Norge og institusjonalisere dem for å skape levelege forhold for kunstnerne i hjemlandet og sikre muligheten for utstilling og avsetning av arbeidene deres.

Det var også høstutstillingskomiteen, «Centralkomiteen for Statens Kunstudstilling i Christiania» i 1887, som skulle ta initiativet til å samle kunstnerne til et «almindeligt Kunstnermøde». De vedtak som her ble fattet mht. opprettelse av en interesseorganisasjon, dens struktur og dens oppgaver, skulle i nesten uendret form bli godkjent av kirke- og undervisningsdepartementet (Kirkedepartementet) året etter. De kunstnerne som skulle stå sentralt på kunstnermøtet, var de samme som fem år tidligere hadde utgjort kjernen i arrangementet av den første høstutstillingen.

Den 6. desember 1888 vedtok Kirkedepartementet:

«at erkjende en af de bildende Kunstnere hvert 3de Aar ved Forholdstalsvalg valgt Komité, – bestaaende af 7 Kunstnere hvoraf mindst 4 Malere og 2 Billedhuggere, . . .»

Komiténens hovedoppgaver skulle være å administrere statens kunstutstillinger – representere norske kunstneres syn overfor departementet og etter henvendelse fra dette, gi råd i kunstspørsmål. Komitéen skulle også være med i fordelingen av kunstnerstipendier.

Den første representative komité (BKS) ble valgt i 1889. Bare stemmeberettigede kunstnere fikk anledning til å stemme på denne komitéen (styret). Stemmerett hadde kunstnerene som «3 Gange har udstillet paa Statens Udstilling i Christiania». I reglementet om valg av den årlige høstutstillingsjuryen, vedtatt av departementet den 19. juni 1889, står det:

«Samtidig med Anmeldelse af Arbeider indsender de Stemmeberettigede Malere og Billedhuggere Stemmeseddel paa Jury. »(Dept.tid. 1889)

Ved det formelle vedtak om å anerkjenne en bildende kunstneres representativ komité i 1888 og valget på den første komité (BKS) året etter, hadde kunstnerne oppnådd å få offisiell anerkjennelse for sine krav om medbestemmelse. Det var nå kunstnerne selv som utformet forslag til reglement, som valgte komité og jury, og som innstilte til stipendier. Departementet måtte imidlertid først godkjenne forslagene, og hadde adgang til å endre dem. Departementet beholdt seg også retten til å utspe formann og visefomm, riktig nok blant de allerdele kunstnervalgliste medlemmene i komitéen. Komitéen kunne derfor ikke fullt ut ansees som et selvbestemmende organ som uavhengig av staten ønsket å ivareta kunstnerenes interesser. Denne dobbelfunksjonen, som kunstnerorgan og statlig råd, har vært en medvirkende faktor til at mange kunstnere etterhvert mente organet etter sin struktur var uegnet til å ivareta kunstnerenes interesser.

Av betydning er det også at kunstnerne ikke lenger var den homogene gruppen den ga inntrykk av å være fra starten av.

Det første skritt i retning av spesialisering, var at arkitektene etter vedtak på kunstnermøtet, ikke lenger skulle delta ved innstilling til stipendier. Som en konsekvens av dette fikk «Ingenior og Arkitektforeningen» i 1888 myndighet til å oppnevne en komité som skulle avgjøre innstilling om stipendier for arkitekter. Dessuten skulle arkitektene ha sin egen jury på høstutstillingen.

Spesialiseringen av de enkelte fagdisipliner av bildende kunst utviklet behovet for egne foreninger som kunne ivareta ikke bare kunstnerenes interesser generelt, men enkeligrupperingers økonomiske og faglige interesser.¹⁾ Dannelsen av foreninger/forbund/organisasjoner for de enkelte fagdisipliner og ønsket om desentralisering²⁾, har bidratt til at kunstnerne idag oppfatter BKS' funksjon annerledes enn den kunstnerne hadde tiltenkt organisasjonen i 1887 og 1888.

1) Tegnerforbundet 1916, Foreningen Norske Grafikere 1919, Unga Kunstneres Samfund 1921, Norsk Billedhuggerforening 1948, Landsforeningen Norske Malere 1967.

2) Eksempler på foreninger dannet etter geografiske kriterier: Bildende Kunstnere Møre og Romsdal 1931, Nordnorske Billedkunstnere 1971.

Med Frits Thaulow i spissen strømmer de «streikende» kunstnerne forbi Kunstforeningen mot Studentersamfundet, for der å holde den første «efterårssalon.» (Vikingen, nr. 44 1882)



Når man idag vurderer dannelsen av BKS, er det viktig å ha klart for seg hvilke historiske betingelser som lå til grunn for de mālene kunstnerne satte seg på kunstnermøtet for 90 år siden. Kunstnerne mente at de etter en seig og langvarig kamp endelig hadde vunnet en seier og betraktet organisasjonen som banebrytende til tross for at flere av forslagene fremsatt på kunstnermøtet i 1887 ikke ble tatt til følge i den representative komités (BKS) program i 1889. Den nyoppvåknede nasjonens billedkunstnere ville befeste sin selvstendighet ved en permanent sentralstyrt instans.

Mange mente at organisasjonens tilknytning til departementet var ønskelig, fordi de på den måten fikk legalisert sin stilling som sakkyndige i kunstspørsmål. Dette er forståelig på bakgrunn av den rådende mistillit til kunstnerenes kompetanse som gang på gang kom til uttrykk da kunstnerne gjorde krav på kunstnerrepresentasjon i Kristiania Kunstforening. En frittstående organisasjon uten offentlig anerkjennelse ville ifølge de fleste kunstnere ikke i samme grad kunne øve avgjørende innflytelse på den offisielle smaksdom. Under hele kampen for medbestemmelse var slik innflytelse et vesentlig moment fordi den ville innebære prestisje og økt avsetning.

Den representative komité (BKS) skulle dessuten komme til å oppfylle datidens behov for et samlet organ for billedkunstnere i Kunstnerforeningen og Bildende Kunstneres Fagforening, de to foreningene Komitéen kom til å ha bak seg.

II Foranledningen til høstutstillingen 1882 og kunstnerenes argumentasjon i søknad om statsstøtte i 1884.

Den første utstilling i kunstnerenes egen regi åpnet for et innbudd publikum den 14. november 1882 i «Studentersamfundets store Sal i Universitetsgaden». Publikumstilstrømmingen viste seg å bli enorm. Dagbladet skriver at det var mange av de innbudte som hadde tegnet seg til en «Sexa» i studentersamfunnets «Restaurationslokale»:

... og i dens Samling af Kunstnere, Studenter og Journalister og Kapitalister, som der var blandet sammen, havde man det ualmindelig hyggelig og muntert. De forskjellige, tildels fiendtlige Elementer fik her Syn for Sagn, at «de andre ikke er Rovdyr», og fra den lille Fest kan man maa ske datere Tilblivelsen af en Forening for Spild og Tveddragts Humanisering.

Det var bl.a. med bakgrunn i at kunstnerne ikke fikk kravene sige igjennom i Kristiania Kunstforening, at den første høstutstillingen kom i stand.

Kunstnerne gjorde tre forsøk på å bli representert i kunstforeningen med krav om kunstnerjury til bedømmelse av utstillingsverdige arbeider. Otto Sinding var den første som brakte spørsmålet på bane i et avisinnlegg den 14. januar 1877, og på foreningens generalforsamling i desember tre år etter fremmet Frits Thaulow krav om kunstnerrepresentasjon. Kravet forte ikke igjennom, og Erik Werenskiold ble den tredje av malerne som gjenopptok forsøket på følgende års generalforsamling i 1881.

Kunstnerne var på forhånd blitt enige om å gå til boikottaksjon mot kunstforeningen hvis dette tredje forslaget om kunstnerjury ikke ble tatt tilfølge. Werenskiold var en av de iherdigste initiativtakerne. Han skriver til Eilif Peterssen den 1. desember:

«Det er et under at have fået alle herhjemme med. . .
Jeg håber du er med, her hvor det gjelder fælles interesse.»

Han forteller videre at han har gått «åbent tilværks, gik først op til Åll (kunstforeningens sekretær) og sagde, at jeg vilde gjøre revolution og at jeg vilde skrive under fuldt navn om kunstforeningen.» Det er i denne artikkelen, publisert i Morgenbladet 8 dager senere, at han opplyser om hvilket krav han vil gjøre gjeldende på generalforsamlingen den 21. desember. Men kunstnerne fikk heller ikke denne gangen forslaget om kunstnerjury igjennom. Dagen etter generalforsamlingen skriver Aftenposten at kunstnerne samme kveld ville holde møte om hvordan de skulle forholde seg til kunstforeningen. De hadde undertegnet et «Sirkulært» om at de ikke ville stille ut bildene sine i foreningen hvis ikke en kunstnerjury ble nedsatt. De skulle dessuten vise sin opposisjon ved å få maleren Arbo til ikke å påta seg hvervet som direksjonsmedlem, og endelig ved «at faa istand et eget Udstillingslokal.»

Denne boikottaksjonen er ofte misvisende blitt betegnet som «Kunstnerstreiken». Henrik Jæger betegner i 1890 boikotten som: «... en blokade, som det heder i det tekniske sosialistsprog.» Det er den konservative pressen som først lanserer ordet, kunstnerne hadde «gjort Streike ligeoverfor Foreningen». Kunstnerne raser over dette. Thaulow hevder:

«Man havde kaldt os for oprørskre Strejkere, fordi vi ikke har kunnet modtage den Indbydelse, Kunstforeningen har sendt os, men han havde aldrig hørt at Besträbelsen paa at begrænse Medlemmernes Stemmeret, var radikal, ligesaa lidt som det var radikalt at ønske Fagmænd ind i Regeringen.»

Dagbladet skriver:

«Det blir også kalt streik, naar Kunstner nægter at levere Billeder uden som Vederlag for en Understøttelse.»



28 Mathias Skeibrok: *Snorre diktet Norges Kongesaga.*
Bergen Billedgalleri. Stilt ut på den annen høstutstilling i 1883.

Selv om mange kunstnere følte seg økonomisk avhengige av kunstforeningen, eksisterte det ikke noe kontraktforhold mellom foreningen som arbeidsgiver på den ene side, og kunstnerne som arbeidstakere på den annen. Som kjøper kom foreningen med et pristilbud, som kunstnerne kunne velge å godta eller å avslå. Når den konservative pressen hyppig har omtalt boikotten som «Streike», var det som påskudd til å hale ut striden ved å avfie kunstnernes krav som uakseptabel «Vænstrevridt Radikalisme».

På en ekstraordinær generalforsamling et halvt år etter, i mai 1882, presenterte kunstforeningen sitt forslag til løsning. Ifølge dette kunne tre kunstnere få innpass i direksjonen, men de ville være i minoritet. Dagbladet skriver:

«Hele Forslaget er kun et alt andet end elegant Forsøg paa at monopolisere en Magtstilling for Direktionen ved baade at fri den fra Kunstnerne og svække Medlemmernes Rettigheder. Vi gjentager med Mrgbl. for igaa: «Man kan ikke være forsiktig nok overfor Magtbegjær».

Foreningens eget forslag ble forkastet ettersom avstemningsresultatet ikke viste 2/3 majoritet som var betingelsen for vedtak.

På den ordinære generalforsamlingen i foreningen i desember 1882 etterat kunstnerne hadde arrangert egen utstilling, fant foreningen å måtte imøtekomme kunstnerenes krav om medbestemmelse med et kompromissforslag. Det ble ingen ren kunstnerjury. Utstillingsjuryen skulle bestå av tre kunstnere og tre fra foreningens styre, og tre jurymedlemmers dom var tilstrekkelig til å anta et verk til utstilling. Werenskiold skriver fra Paris til kunstnarmelderne Andreas Aubert:

«Der er udsigt til fred med Kunstforeningen. Wexelsen og Krohg bliver vo're fuldmægtige. . Der skulde blive en jury af kunstnere og andre, men i tilfælde af stemmelighed har kunstnerne overmagten! Latterlig i formen, de vil ikke give sig helt, men de kan sgu gjerne have den form for mig, thi den betyder intet. De vil intet kunne gjøre ligeoverfor Kunstnerne.»

Hos Werenskiold glødte optimismen, men kunstnerne kunne aldri ivareta sine interesser i kunstforeningen på egne betingelser. Dette fremgår på generalforsamlingen i desember 1882 der formannen tross den nylig vedtatte ordningen, ville forbeholde seg retten til å nekte «Udstilling af Billeder, som den fandt anstodelige.»

Det var følgelig en formell, heller enn en reell seier kunstnerne i denne sammenheng hadde vunnet. En reell seier ble derimot oppnådd ved kunstnerenes arrangement av egne utstillinger og ved forberedelsene til en egen interesseorganisasjon. Aubert skriver:

«De søkte paa flere og flere Omraader at gjøre sit Princip gjældende; at faa de kunstneriske Anliggender lagt ind under Kunstnernes egen Afgjørelse. Midt under Stridens Hede havde de anordnet en Udstilling.»

Denne utstillingen skulle bli den første høstutstillingen 1882. At kunstnerne skulle følge opp med nok en utstilling året etter, fulgte ikke av seg selv.

«En Kunstelsker» oppfordrer kunstnerne til å gjenta arrangementet:

«Saavidt jeg erindrer var det Meningen, at denne skulde indlede en lidet aarlig «Salon» i Kristiania. Der er mange, som interesserer sig meget for, at en saadan Tanke realiseres.»

«En Kunstner» svarer «Nei» på om den første utstillingen oppmunret til å fortsette, og hevder at publikumssuksesen like mye kan skyldes at man her fikk se «det nye elektriske Lys», som interesse for malerkunsten. Det ble solgt bare «I – et – Billeder», så den rent økonomiske fortjenesten var heller «begrædelig».¹)

Men den andre utstillingen kom likevel i stand. Aftenposten kan opplyse at avispolemikken resulterte i at kunstnerne hadde sammenkalt til et møte, hvor de ble enige om å gjenta arrangementet. Denne gangen skulle høstutstillingen holdes i «Kristiania Handelsstands Forenings Lokale» og ble åpnet den 7. desember 1883.

Den tredje høstutstillingen fikk statsbevilgning med full støtte fra Johan Sverdrup. Aubert skriver at ved å følge opp den første høstutstillingen, så ble tanken modnet som:

«i særlig Grad har vist sig frugtbar, nemlig at faa istand aarlige Udstillinger, ledet af Kunstnerne selv ved en Komité og en Jury hvis Valg er baseret paa almindelig Stemmeret. I 84 opnaaede disse «Høstudstillinger» et aarligt Statstilskud, efterat samtlige norske Kunstnere havde sluttet sig til Anordningen, deres Statuter ble approberet af Regjeringen.»

Utstillingen skulle foreløpig dekke kunstnerenes behov for en selvstyrt institusjon. De skriver i sørknad om statsstøtte i 1884:

«I Motsætning til alle andre civiliserede europeiske Stater har Norge i n g e n I n s t i t u t i o n, som kan danne et Centralpunkt for den bildende Kunst og ved at knytte den nærmere til Hjemlandet gjøre den til det, den skal være for Nationen.»

¹) Frits Thaulow avslører i festtalen på den andre høstutstillingen at det var han selv og Amaldus Nielsen som sto bak «En Kunstelsker» og «En Kunstner».

Når kunstnerne ved å oppnå statsstøtte fikk institusjonalisert høstutstillingen, kunne de realisere kravene til offentlig fremvisning og sakkyndig bedømmelse, noe som ikke hadde vært mulig i kunstforeningen.

Kunstnerne hadde hyppig påpekt inkonsekvensen i kunstforeningens oppfatning av seg selv som «privat» med begrenset ansvarsområde overfor offentligheten, samtidig som foreningens reelle virksomhet på grunn av dens dominerende stilling grep inn i forhold av grunnleggende betydning for kunstnernes eksistens. Kunstnerne fremhever derfor i søknaden om statsbidrag de rent praktiske konsekvenser av foreningens virke:

«Kunstforeningen som hidtil har spillet en betydelig Rolle i vor kunst har ligeoverfor de rent kunstneriske Krav, som gjentagende er reist, ha v d e t sin private Karakter. Den udstiller ikke arkitektur, og da den kun betaler Fragt til et Beløb af Kr. 30., er den tyngre Skulptur uehdlidig stillet.»

Kunstnerne vil ikke ha slike restriksjoner når de selv arrangerer utstillinger. De vil ha fri frakt og vil utstille skulptur såvel som arkitekturmøller. Dessuten skulle utstillingen ikke være «privat» med begrenset adgang for publikum, men offentlig; utstillingen skulle være tilgjengelig for alle. Kunstnerne skriver videre i søknaden at staten allerede hadde vist sin anerkjennelse av bildende kunst ved bevilgning av kunstnerstipendier:

«Men da maa der ogsaa gjøres noget for at Kunstvaerker ved samlet og siktet Udstilling virkelig kan komme Folket til gode og virke fuldt ud med den Kraft, man anerkjender i den.»

At kunstnerne selv representerte sakkyndigheten, ville de også bevise ved høstutstillingens ordning med egen kunstnerjury. Når de gjentatte ganger hadde krevd representasjon i en utstillingsjury i kunstforeningen, var det med ønsket om en innstramming av kvalitetsbedømmelsen. Ved en kunstnerjury ville kunstforeningen få «bedre Varer» slik Werenskiold uttrykte det. Høstutstillingen kunne ikke bare fremvise «bedre Varer», men jurybestemmelser utdøvd av «Fagmænd» ville ha større krav på objektiv gyldighet og rettferdighet enn kunstforeningens subjektive og «tilfældige» dom. Kunstnerne mente dessuten at ved deres alternative utstillingsordning ville de åpent stå til ansvar overfor offentligheten. Kunstnerne sto ikke bare ansvarlige overfor hverandre, men også overfor publikum. Juryen skulle være «Garantien» for at kunstverkene lå over et visst «Lavmaal».

Kunstnerne ville stille et alternativ til kunstforeningen ved offentlige utstillinger og sakkyndig bedømmelse basert på alminnelig stemmerett, men de ønsket også en «Konkurrence med rent kunstnerisk Karakter» i motsetning til kunstforeningens «merkantile» hvor kunstverket «adelukkende» ble vurdert som «Vare». Samtidig ønsket de å få avsatt arbeidene, slik det bl.a. fremgår av en «Kunstner»s klage over det elendige salget ved den første høstutstillingen. Spørsmålet var hvordan disse tilsynelatende uforenlige fordringer skulle tilfredsstilles, en ren «kunstnerisk Konkurrence» på den ene side og avsetning på den annen. I søknad om bevilgning skriver kunstnerne: «Nationalgalleriets Indkjøb foregaar paa Udstillingen». Ved å sikre Nasjonalgalleriets innkjøp ville de i det minste få en minimumsavsetning. Men Kirkedepartementet på sin side ville ikke være bundet av kun å gå til innkjøp på høstutstillingen. Enuke etterat forslaget om 3000 kroners støtte hadde gått igjennom i Stortinget den 6. juni 1884, ytter representanten Jac. Sverdrup ønske om forandring i innstillingens ordlyd. For å få maksimal utnyttelse av bevilgningen, ville han at dens eventuelle overskytende beløp skulle anvendes til innkjøp for Nasjonalgalleriet. Innstillingen fikk derfor følgende endelige form den 13. juni:

«Til Afholdelse af en Kunstudstilling i Kristiania efter Departementets Foranstaltung, og i Tilfælde af Indkjøb af Kunstværker ved samme for Nationalgalleriet, bevilges for Budgetterminen 1884-85 Kr. 3000.»

Jac. Sverdrup mente staten kunne spare inn økonomisk på å nytte det lokale det allerede hadde til rådighet, nemlig Nasjonalgalleriet. Slik ble det imidlertid ikke. Høstutstillingen ble arrangert i tilfeldige lokaler – alt fra det gamle Rigshospitalet og Tivoli til Historisk Museum. Først i 1930 fikk høstutstillingen eget lokale.

Ved bevilgning til høstutstillingen i 1884, ble Kunstnernes Høstutstilling til Statens årlige Kunstudstilling. Kunstnerne hadde selv foreslått at utstillingen skulle administreres av en komité valgt av samtlige norske kunstnere. Juryen skulle første gang velges av alle kunstnere som sendte inn arbeider. Ved at kunstnerne selv fikk ta hånd om utstillingene, hadde de endelig fått legalisert sin stilling som sakkyndige. M. Bugge i budsjettkomitéen bekrefte dette:

«Departementet skalde sette sig i Forbindelse med Kunstnerkredsen som da skulle representere Sakkyndigheten, saaledes at Ordningen skulle istandbringes ved Samvirken mellom begge Parter.»

Werenskiold skriver i 1888:

«Kunstnernes kompetanse paa deres eget område var fastslaaet som princip. Dilettantismens og byraakratiets herredømme var ødelagt.»

Samtidig vægrer han seg for å betegne rettigheten kunstnerne nå hadde som fullt «Selvstyre». Selv om kunstnere som hadde utstilt en gang på statens høstutstilling var stemmeberettiget ved valg på



Kunstforeningens Direktion. (sejer fra krydseren)

Vittighetsbladet Krydseren presenterer i dette nummer, i tekst og bilde, «Kristianias syv Underværker», hvor «Kunstforeningens Direktion efter Streiken», er underverk nr. 5. «Hvorfor har Direktørene hængt sig?», spør Krydseren. Og svarer:
«Af Embedsiver og Interesse for Kunsten. Ifølge Kunstnernes Erklæring af. f. M. har Foreningen jo intet at udstille, og hvad ligger da nærmere for D'Hrr. Direktører end, at de selv udfylder de nøgne Vægge i Foreningens Lokaler?»

Tegning i Krydseren, 7. januar 1882.

utstillingskomité og jury, forbeholdt departementet seg retten til en representant i utstillingskomitéen. Denne representanten ble professor L. Dietrichsom og Werenskiold skriver at «han synes at være bestemt til permanent formann i komitéen, saa selvstyret var ikke saa ubetinget enda.»

III Bakgrunnen for det første «almindelige Kunstnermødet» i 1887 og målene kunstnerne satte seg her.

Selv om kunstnerne hadde fått statsbidrag og høstutstillingen var blitt en «offentlig Institution», var det på ingen måte selvsagt at det var i Christiania de årlige mønstringene skulle arrangeres. Jac. Sverdrups oppfordring til at statens utstilling skulle «afholdes afvæxlende i vore større Byer», skapte forviklinger. Når utstillingen først ble holdt i andre byer, skulle det arrangeres etterutstilling i hovedstaden og omvendt.

Kunstnerne fant det ureimelig å sende arbeidene sine helt inn til Christiania for å juryeres der, når det skulle arrangeres utstilling i nærheten av kunstnernes hjemsted. Derfor kom bestemmelsen om at i de byer hvor det fantes minst seks utstillere, skulle det velges en lokaljury samtidig som en sentraljury i hovedstaden ble bibeholdt.

Opprinnelig var det meningen at det skulle være én eneste utstilling som først skulle arrangeres utenbys, og så i Christiania for at kontinuiteten med høstutstillingen knyttet til hovedstaden skulle bli opprettholdt. Men slik kom det ikke til å utvikle seg. Det hende at kunstnerne sendte til lokaljuryen arbeider som allerede hadde vært utstilt i hovedstaden, mens de ventet med å sende de nyeste arbeidene til Christiania. Bergen klaged derfor i 1886 over «brugte Sager». Slik utviklet det seg til å bli to forskjellige utstillinger. Skulle lokaljuryens dom tas til følge av «centraljuryen», eller skulle denne foreta nyjuryering?

I 1887 etter tre statlige utstillinger, hadde det utviklet seg misnøye med juryen og dens ordning. Man sto overfor to problemer, vanskelighetene forbundet med lokaljuryer og «Centraljuryens Ensiddighed». Det var blant annet disse praktiske spørsmålene som førte til kunstnermøtet på høstparten 1887.

Høstutstillingskomitéen i Christiania fremsatte forslag til endring av reglementet, «specielt angaaende Nedsettelse af Lokaljuryer og Lokalkomite. Opprettelse af Placeringskomitéer ved siden af Juryen m.v.» Departementet mente at det ikke burde tas avgjørelse her før samtlige stemmeberettigede kunstnere hadde uttalt seg, og oppfordret derfor kunstnerne til samlet å utrede spørsmålene om juryordningen.

Kunstnene sto splittet på vårparten 1887. Derfor ble det på kunstnermøtet samme høst ansett vel så viktig å diskutere muligheten av et fellesorgan som skulle representere kunstnernes samlede syn i såvel praktiske som mer prinsipielle spørsmål.

Splitelsen var latent, selv om det ikke hadde kommet til åpen konfrontasjon som i Kunstnerforeningen i 1887. Werenskiold skriver i 1888:

«Men mens fælles interesser hadde bragt folk av tildels avvikende kunstoppfatning til at slutte sig sammen likeoverfor Kunstsforeningen, begyndte nu andre faktorer at gjøre sig gjældende.»

Kunstnerne hadde tilsynelatende vært en homogen gruppe de fem årene høstutstillingene hadde vart. Men et tilbakeblick på boikottaksjonen i 1881 viser at dette ikke var tilfelle. Samtlige kunstnere møttes ikke i synet på at det var felles mål de arbeidet mot. Riktignok ga flertallet, 45 kunstnere, sin fulle tilslutning til aksjonen. Men det var likevel et mindretall som ikke ville stoppe den. Blant dem var det mange «Düsseldorfere». Det er også dem som i brev til kunstnermøtet kritiserer høstutstillingsjuryen for dens «Ensidiethed». De mener at ingen jury er bedre enn en «partisk og udygtig». De hevder videre at det er vanskelig for kunstnere som arbeider utenlands å hamle opp med:

«det Tyranni, som af denne selvgorde Majoritet udøves mod alle anderledes malende og anderledes tænklede. Thi ogsaa paa tænkesættet kommer det an. Baade det politiske Standpunkt og Personligheden blandes, som det synes, sammen med Kunsten og Kunstnerne. Man kan ikke vedblive at lægge Magten i Hænderne paa Partigiengere. ...

Vi har altid dannet en ubehagelig Minoritet, som har protesteret mod alle mulige Overgreb, lige fra den Tilsnigelse af Magten, som forsøges ved Andfaldet paa Kunstsforeningen i 1881. Og vi nedlægger herigennem ogsaa paa det bestemteste vor Indsigelse mod den Maade, hvorpaa hidindtil Udstillingerne er blevet ledet.»

Motsetningene kom allerede til uttrykk et halvt år tidligere i Kunstsforeningen på vårparten 1887, da kunstnerne delte seg i to hovedfraksjoner med divergerende syn.¹⁾

¹⁾ Kunstsforeningen, dannet i 1860, var den første foreningen som samlet alle kunstnergruppene. Foreningen hadde arrangert utstilling i egen regi i 1877 og i 1879. Høstutstillingen 1882 var således ikke det første forsøk fra kunstnernes side på å finne en alternativ løsning, men disse utstillingene ble ikke fulgt opp av en administrasjon som kunne institusjonalisere dem.



Kalfaltrus' inntrykk av Høstutstillingens åpning 1907.
(Tegning av Gustav Lærum i Vikingen, nr. 43, 1907)

«Hvordan synes du omhængningen er opi udstillingen, Johnsen?» «Jeg synes det hang bedre før, jeg.» «Ja, jeg synes, det er daarlig,» sa Moen, «en kunde næsten tro, at bybudene hadde gjort det.» «Du hænger naa saa rent daarlig naa, Moen.» «Ja, det synes jeg selv ossaa det, laafald vil jeg gjøre fordinng paa at hænge ligesaa godt som Nansen; for det har jeg sagt, og det siger jeg endnu, at værre humbug findes ikke paa hele udstillingen; - det er saa falskt, at - Der har han, Gud hjælpe mig, sat farver i hinanden og bare tankt paa at virke, og det er utrolig, hvor mange der lar sig dupere af dette klæne hans; det er saa uærligt, det er det, jeg mener, derfor har jeg imod det.»

Fra: Kjærka av Herman Colditz (utgitt 1888)



Eivind Nielsen: Gustav Wentzel (tegnet under overfarten til Antwerpen, på vei til Paris 1885)

På den første høstutstilling i 1882 var et af trekkplastrene, Wentzels «Frokost I» (nå i Nasjonalgalleriet): «Paa den hele Udstilling er der kun faa Billeder, der i samme Grad som Wentzels viser sig at have Evne til at samle Publikum om sig. Det kan have sin Interesse at blande sig med dette Publikum og høre dets hølydte Bemærkninger. En ældre Herre - vist neppe meget kunstforstandig - kommer hen og betruger «Frokost», men han gaaar strax videre, - det forvirrer saa, siger han. Men der er stædig Publikum her, og Udraabene er mange: Nej, se de, Tapet, nej, se den Kakkelovnsmu der, aah hvor den Kaffekjedel er udmærket; kan man tænke sig noget bedre end Hidsiden af den Komode; nej, den Stol der er jo silt, at man kunde fristet til at tage og flytte den, - ja, Udraabene her er mange, der hægler formelig ned med dem, - men Publikum her skifter stædig, og dog er Udraabene stædig af samme Natur. - De gjelder altid, hvor den eller den Detalj er veltruffet. Gang paa Gang har jeg blandet mig med dette Publikum og hørt dets Bemærkninger, men endnu har jeg ikke opnaaet at høre et virkelig ægte sympathisk Udraab, endnu har jeg ikke opnaaet at høre noget, som kunde tyde hen paa, at disse Billeder havde truffet nogen Streg i ens Føleser, havde gjort noget som helst samlet, helt Indtryk paa nogen. Ogsa jeg tror, Publikum har truffet det rette her.»

(L: Fra Kunstnernes Udstilling II, Dagbladet 22 november 1882)

I februar 1887 ble det fremmet mistillitsvotum for å tvinge Krohg ut av foreningen, bl.a. fordi han hadde tatt med seg «Ikke-Medlemmet» Hans Jæger. Flere kunstnere som stilte seg solidarisk med Krohg meldte seg ut, 19 billedkunstnere, i musiker og fra «Literaturgruppen» Bjørn Bjørnson og Arne Garborg. Dagen etter, den 24. februar, kan Dagbladet opplyse at de utmeldte billedkunstnere hadde dannet «Bildende Kunstneres Fagforening», den første forening bare for billedkunstnergruppen. Formålet skulle være å arbeide for kunstnerenes interesser. Av forestående arbeidsoppgaver den stilte seg, var en portrettutstilling og utvekslingsutstillingar mellom svensker og nordmenn med utlending av kunstverk til inntekt for reising av egne utstillingsbygninger.

De fleste av de kunstnerne som hadde utgjort høstutstillingsjuryene siden 1882 var nå tilsluttet Bildende Kunstneres Fagforening, mens de fleste av dem som gjentatte ganger hadde kritisert juryen for «Partiskhed», satt igjen i Kunstsforeningen. Disse benyttet derfor anledningen til å arrangere en vårutstilling som et alternativ til høstutstillingen. Offisielt het det at de ville flytte høstutstillingen til våren på grunn av den naturlige belysningen og de tilreisendes besøk. Den egentlige grunnen var at de som «Ikke-Naturalister» følte seg forbiggått av høstutstillingsjuryen. Selv om grunnleggerne av høstutstillingen hadde stilt alminnelig stemmerett som prinsipp, var favorisering av en bestemt retning, naturalismen, ikke til å unngå. Denne motaksjonen i form av en vårutstilling, førte til at spørsmålet om to parallelle høstutstillingar med hver sin jury kom opp på kunstnermøtet samme høst. Rundt århundreskiftet klager flere kunstnere over høstutstillingsjuryens «Rædselsherredommé». Werenskiold mener at det ikke var grunnlag for slik klage, ettersom man hadde departementets sanksjonerte reglement om at hvis minst 15 utstiller var uenig med juryen, kunne de danne en gruppe for seg med egen jury.

Den 6. september 1887, like før kunstnermøtet, skriver Aubert:

«Det er fuld *Strid*, Kunstnerkredsene er splittet. . . . Man maa finde et fælles Grundlag, vidt nok til at rumme al *Strid*, men paa samme Tid sammenholdt af en eneste stor Fællesinteresse: Interessen for den norske Kunst.»

Kunstnerne skulle da også komme til å slutte seg solidarisk sammen i ønsket om et fellesorgan. Grunnprinsippet siden den første høstutstillingen hadde hele tiden vært at kunstnerne selv burde styre sine «indre Anliggender». Det fælles utgangspunktet for kunstnerne som forhandlere, var selvstyre på grunnlag av almen stemmerett. Aubert spør:

«Men hvor er for Øjeblikket Organet for denne Kunstnernes Selvbestemmelse? Vor Regjering har i det hele og store stillet sig velvillig overfor selve Principet. Men hvis den vil æske Kunstnernes Mening om et kunstnerisk Anliggende – til hvem skal den (regjeringen) saa henvende sig? Til Kunstnerforeningen – eller til de bildende Kunstneres Fagforening? Det ene som det andet vilde være like uberettiget, thi begge mangler almen Anerkjendelse. I den Tilstand, som de for Tiden befinner sig i, er begge bare Klike- og Partiorganer. Men et Fællesorgan er uomgåelig nødvendigt. Det må a findes. Her peger det almndelige Kunstnermøde paa den rette Udvej.»

Den representative komité (BKS) skulle da også komme til å bli et «Fællesorgan» med «almen Anerkjendelse» for disse to foreningene. Ved valget av den første representative komité i mars 1889 stilte Kunstnerforeningen og Bildende Kunstneres Fagforening med hver sin kandidatliste. Kunstnermøtet trådte sammen den 22. september 1887. Et overveiende flertall av landets kunstnere, 85, var tilstede. Av dem var 67 malere, 5 billedhuggere og 13 arkitekter. Det var 18 kvinnelige deltakere, alle malere.

Jens Thiis skriver at Werenskiold:

«udarbeidede efter fransk forbillede, men tilpasset til vores forhold, en fullständig plan till «organisation» med faste utstillinger, selvvalgte juryer, stipendiekomitéer og galleristyre samt en valgt centralmyndighet, som under navn af kunstnerenes representative Komité skulle sortere lige under kirkedepartementet. Planen ble fremlagt som stortingsproposition af den nydannede Sverdrupske regjering, støttet af Bjørnson og beredvillig vedtatt af det radikale storting.»

Werenskiold skal ikke tilskrives hele æren for denne «organisation», men sitatet peker på de saker som kunstnerne kom til å opp til behandling på kunstnermøtet.

Foruten det vedtatte forslag til løsning av juryens «Ensidighed» om at minst 15 utstillere som var uenige med juryen, kunne arrangere egen utstilling med egen jury, tok man stilling til forslag om offentlig utstilling av stipendsøkernes arbeider og til sammensetningen av Nasjonalgalleriets styre. Kunstnerne ønsket at de som søkte stipend, på høstutstillingen skulle stille ut arbeider avmerket i katalogen som «Konkurrencearbeider». Dessuten ønsket de at kunstnerne sammen med galleriets styre skulle være med å avgjøre innstilling til stipendier. Dette skulle skje på selve høstutstillingen. En slik ordning med offentlig konkurranse ville avskaffe «alt Anbefalings- og Attestvæsen». Dette forslaget ble fremmet av Georg Nielsen og Erik Werenskiold. Eilif Peterssen på sin side foreslo at styret skulle bestå av 4 malere, 1 billedhugger og «en udi Kunsthistorien bevandret Mand», men siden arkitektene da ikke var med her, ville det ikke være noen representanter som de rette «Fagmænd» til å innstille stipendier til arkitekter. Derfor foreslo han at arkitektene skulle ha sin egen stipendkomité.

Men for at disse og andre forslag skulle bli tatt tilfølge, måtte kunstnerne jo ha et organ med myndighet til å gjennomføre dem. Derfor kom også de to forslagene om de bildende kunstneres «Offisielle Representation» fremmet av Werenskiold og Thaulow til å bli ansett som de viktigste på kunstnermøtet. Det var i første rekke spørsmålet om et representativt fellesorgan som krevede en snarlig løsning.

Det ser ut til å ha hersket almen enighet om et samlende organ med bredest mulig rekruttering. Bare et slikt organ kunne ifølge kunstnerne representere dem som gruppe. Fellesinteressene skulle ikke gå på bekostning av enkeltnæringeres særinteresser. Dette går klart frem både av Werenskiolds og Thaulows forslag.

«Det var ejendommeligt for vores Forhold, at vi ikke havde nogen Kunstnerkorporation, der kunde repræsentere os og behandle og afgjøre vores Anliggender, der var ingen Kunsterstand med Organisation og Repræsentation, ingen Korporation, der paa Kunstnerenes Vægne kunne optræde og gjøre deres Krav gjældende.»:

fremhevet Werenskiold. Han ville ha årlige generalforsamlinger «af de paa Statens Kunstudstilling stemmeberettigede Kunstnere». Tidspunktet skulle avgjøres på et forutgående kunstnermøte. På generalforsamlingen skulle saker angående 1) høstutstillingen, 2) norske kunstneres representasjon ved utenlandske utstillinger samt 3) «ordningen af Kunstforholdene» tas opp. Disse tre arbeidsoppgavene kom også til å bli innlemmet blant andre i programmet til den representative komité (BKS) i 1889.

Werenskiold pekte på hvorfor han mente frittstående foreninger ikke kunne gjøre krav på å representere kunstnerne som gruppe. Han fremhevet at Kunstnerforeningen hadde vist seg udugelig i utstillingssammenheng og derfor hadde manglene evne til å ivaretake billedkunstneres spesifikke interesser. På den annen side ga han ikke sin fulle tilslutning til Bildende Kunstneres Fagforening,

som han selv var medlem av: «Foreningen er fra først av oppositionel og exclusiv, den kan kun repræsentere en del af Kunstnerne». Kunstnermøtet viste derimot hvordan fremgangsmåten burde være. Hvis det ble sammenkalt til et slikt møte hvert år, så ville:

«der være en Institution med Myndighed til at forhandle vore Sager og repræsentere os, saa har vi den Organisation, som er nødvendig.»

«Mundlig Forhandling» og personlig «Samvær» skulle på generalforsamlingene tre istedenfor avisskrivere, bl.a. ville høstutstillingsskomitéen «komme i et nærmere Forhold til Kunstnerne, idet den ville have at gjøre rede for sig for Generalforsamlingen.» Werenskiolds betegnelse var altså årlige generalforsamlinger, men da Den Representative Komité (BKS) ble opprettet, ble ikke dette aspektet ved forslaget tatt tilfølge, men derimot Thaulows. Han hevdet at en generalforsamling en gang i året ikke ville rekke over alle saker den fikk seg forelagt: «Hovedsagen var jo at faa en officielt anerkjendt Autoritet», en permanent instans som alle kunne henvende seg til i kunstspørsmål. Om departementet anerkjente et slikt organ, ville det få offisiell anerkjennelse.

Det tilhørighetsforhold til departementet som allerede forelå gjennom høstutstillingen, ble ytterligere forsterket ved Thaulows forslag om en permanent instans. For høstutstillingen var ikke knyttet til departementet gjennom den årlige bevilgningen alene, men ved at departementet utpekte formann og først skulle godkjenne forslagene bl.a. til reglement. Et organ som ikke bare hadde til oppgave å administrere høstutstillingen, men som skulle få et mer omfattende virkefelt og forsøke å ivareta en samlet kunstnergruppens interesser, skulle få en struktur som lignet høstutstillingsskomitéens, fordi det jo sprang ut av denne. Thaulows forslag lød:

«Forsamlingen indgaar til Kirkedepartementet med Anmodning om at det vil anerkjende en af de norske Kunstnere valgt Komité som Kunstneres officielle Repræsentation, til hvilken man har at henvende sig i alle kunstneriske Spørsmål.»

Komitéen skulle utelukkende bestå av kunstnere. At komitéen skulle velges for tre år av gangen, fremgår ikke av Thaulows forslag, men det ble resultatet ved valget av komitéen i 1889. Eilif Peterssen foreslo at formannen i likhet med formannen i høstutstillingsskomitéen, skulle utnevnes av departementet. Slik kom det også til å bli.

På kunstnermøtet for 90 år siden gikk deltakerne enstemmig inn for en generalforsamling som skulle være de stemmeberettigede kunstneres kontroll av den representative komitéen (BKS). Dette ble ikke tatt til følge.

Olga Schmedling



Like meaningslaust som det var at folk som Adolf Hitler eller Josef Stalin og deira haleheng avgjorde kva som var god og dårlig biletkunst, arkitektur, litteratur, musikk o.s.b.

er det å la dei som står midt opp i kunstnarleg arbeid og kunstnarlege stemneleirer sjølve ha makt til åleine å avgjøre kva som til kvar tid er god kunst.

Gula Tidend ubunde Bergen
1977

Mens vi venter på dommen

«Billederne var indsendte, og juryen skulde til med sit arbeide. Men ikke blev der større ro over banden for det. Tvertimod, nu var der en ængstelse og en spænding uden lige. Paa gaden var de bedst at træffe i denne tid; de sto gjerne i haug paa et hjørne og diskuterer eller drog Karl-Johansgade op og ned.

Petersen skulde staa hjemme og arbeide om dagen; det var et billede til 2den ophængningen, som han vilde ha færdig; det var ikke godt at vide, hvordan det gik med det, han hadde sendt ind, og han tænkte paa den fortegnede gutten sin, og ble hed over hele kroppen der han stod. – Det billede ble refuseret; det var ikke tale om andet – Bare denne lille tegnefeilen ikke havde været der –

«Den blir vist bra udstillingen iaar; der skal være kommet ind saa mye godt.» «Ja, den skal aldrig ha været saa stor for», oplyste Bruu; «men derfor er juryen nødt til at være strengere iaar end nogen gang. Ja, og saa er de jo lidt rædde for dette avisskrivert, og det skader os yngre følt i lengden sligt skrifter; for Faen, der blir jo ikke solgt e filla paa denne maaten.» – «Har du hørt, om mange er refuseret, du Bruu?» spurged Petersen; Bruu vidste saa god greie paa altting. «Jeg har hørt, at mange af damer skal være gaat den veien, ja. . .»

Se, derover kommer frøken Aall, gutter! det er en vakker dame det!» – Nansen hilste – de andre, allesammen, efter i kor. – «Det er en nydelig dame, det, og hun har lovet mig at sidde model. . .» «Naken?» «Det blir noe det, gutter; da kan dere gaa der og glane da, stakkarne.» – lige bag frøken Aall, fik de øje paa en af juryerne, og da ble det liv i leieren. «Gaa du da, Bruu!» «Jeg skal gaa, jeg.» «Nei, aa Faen skal du hen da? Hold paa Nansen, gutter! La ikke ham komme afsted! han spør bare efter sine egne billeder, han. Kan du ikke gjøre det da, Bruu.»

Utdrag fra *Kjærla. Et atelier-interiør* av Herman Colditz, (utgitt 1888).

Fra Kunstnernes første utstilling i Studentersamfundet:

«Det var med en levende Nysgjerrighed og spændt Forventning, at jeg igaar Aftes steg op over de velkjendte Trappetrin. For hvad der skulde udstilles, for Kunstverkernes Kunstværd, næredes ingen Bekymring, da der i denne Henseende af en Jury var gjort et efter Forlydende strengt Udvælg – men hvorledes vilde Farvernes Ret blive respekteret af det hvide, skjærende elektriske Lys? Et Spørgsmaal, der vilde have stillet sig mindre tvivlsomt, om der havde været anvendt det mildere Lys, der udvikles af Glædelamper end af det, der straaler mellem Kulspidserne.

Saa snart man imidlertid var kommet ind i den forvrigt til Traengsel af Damer og Herr er fyldte Salonen blendedes man kanske i den første Øieblik noget ved den bratte Overgang fra den af Gas oplyste Vestibul, men ogsaa kun et Øieblik. Som den klare Dag saa skuffende var Belysningen.

Med Hensyn til selve Ophængningen af Kunstverkene er der gjort Alt, hvad der kan gjøres, naar Salens Lidens for et saadant Øiemed tages i Betragtning. Mellem Vinduerne er der foruden et veldigt Speil i Egetræssramme anbragt Tapeter og ophængt Malerier og Tegninger. Bagvæggen er ogsaa dekoreret med Metalfade og Urner. Midt paa Gulvet er der opstillet en polygonal Ottoman til Bekvemmelighed for Tilsukerne.

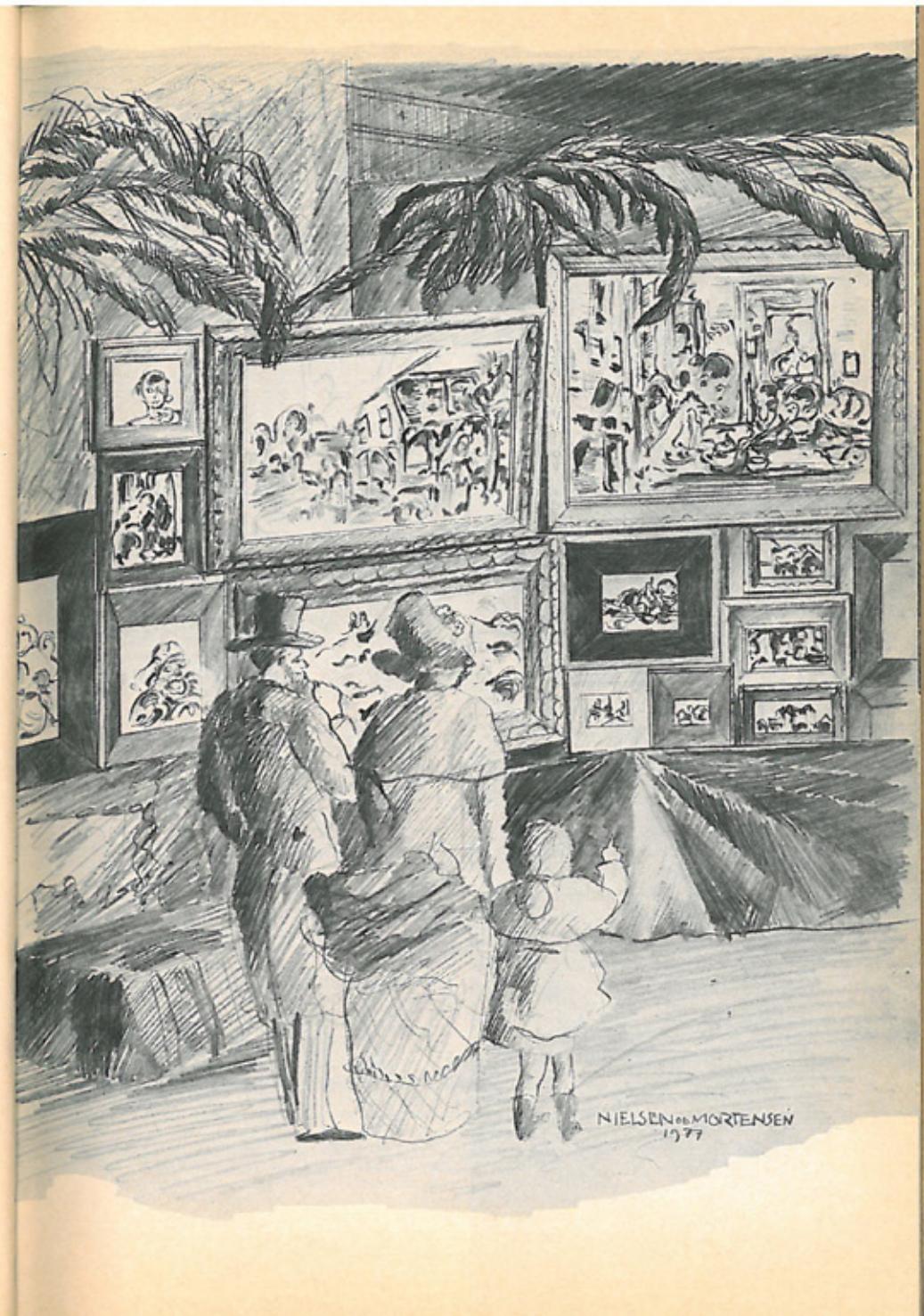
Da Salen hverken i Højden eller i Størrelsen har Dimensioner saa stor, at Billederne enten komme paa stor Afstand eller for højt, hænger intet Billede, saa det ikke med Bekvemmelighed kan sees. At Alt træder saa tydeligt frem bevirkes forvrigt vistnok ved det klare Lys, der selv paa de høiest anbragte Malerier i passende Afstand lader enhver Enkelthed komme til sin Ret.»

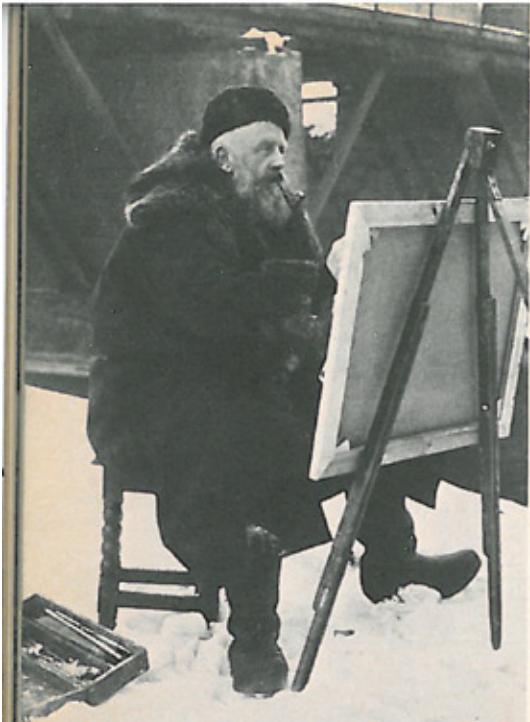
(«Fra Kunstudstillingen i Studentersamfundet I. Det første Indtryk.» av Jonas Rasch. Aftenposten 15. november 1882)

Man kunde se, det var Kunstmændene, som havde arrangeret det hele; enhver Udstillingskjedsmøjlighed var bortryddet, og naar man kom indenfor den tunge Portiere i den lille gasbelyste Entré, strømmede Lyshavet en imøde, og foreløbig blev man staaende og nød det smukke Ensemble. De nøgne Partier mellem Vinduerne og paa Bagvæggen var dækkede af Silkegardiner og Gobelins med Dekorationer af tørrede Palmer og skinnende Kobberfade; et stort Spejl mellem Vinduerne reflektere det hele, og naar man sad paa Sofoen midt paa Gulvet og saa ind i det, undredes man paa, om det ogsaa virkelig var her hjemme i Kristiania, denne elegans kunde utfoldes, uden at Folk blev stive derved som galvaniserede Lededukker.

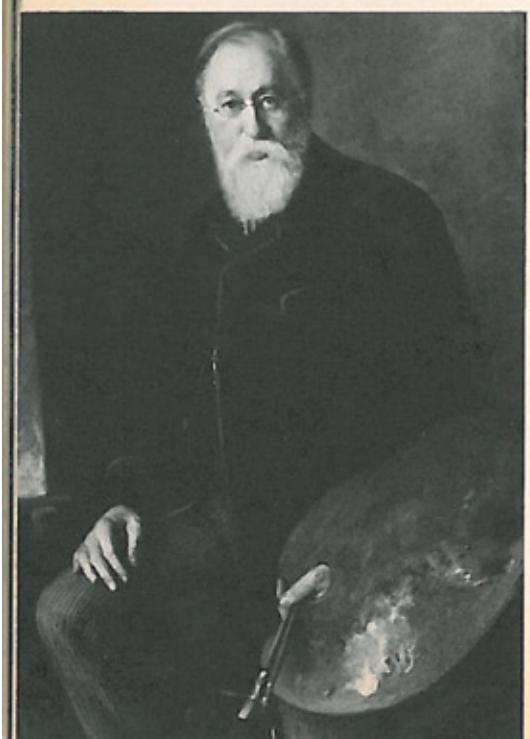
Under den store elektriske Lygt var en svær Skjerm, som lod Rundsofaen midt paa Gulvet i Skygge, og det lønnede Umagen at tage Plads der og forsømme sin Referentpligt og lade Malerierne være Baggrund for de vandende Billeder i Hat og Kaabe, hvis fortæflige Humør stod i Forhold til Belysningens charmante Virkning. Kunstmændene har alt at vente sig af det Faktum, at baade Billeder og Mennesker tager sig Pokkers godt ud under elektrisk Lys, og de kan være rolige for, at Damer faar de fuldt af, naar Lygten er tændt.

(Dagbladet, onsdag 15 november 1882)





Da vi erklærede Düsseldorferne Krig, da tordnede vi med Brask og Bram, vi klædte os i Vasstovler og Skindpelse og svor paa, at en skidden Onsdags Eftermiddag i Lakkegata var malerisk seet mere poetisk end Brudefærden i Hardanger. Vi hadde Firti- og Femitaarenes søndagspyntede Sentimentalitet og falske Skjonhed, hadde den med droie Eder og Slag i Bordet – kjæmpede mod den med vor Pensel og med vor Pen i overmodige Avisartikler. Modstanden øggede os – Naturalismen var en Religion, og vi var dens fanatiske Bekjendere.
(Fra Frits Thaulow: I Kamp og i Fest, 1908)



Nils Gude: Hans Gude



Penneknekter og penselsvinger

Doffen – Gustav Adolph – Dahl (1855–1887), hørte til de forfattere i 80-årene (Gunnar Heiberg, Rosenkrantz Johnsen, Hans Jæger, H. Colditz), som var nært knyttet til malerne – i første rekke til de *skrivende* blant dem. Hos malerne hadde han en høy stjerne, ikke bare som festmenneske, seiler, kokk og amatørskuespiller, men også som forfatter. «Han var igrunden den første, som fandt Grundtonen i Kristianiasproget; han fandt Lokalfarven, han havde et fint Øre og stor lagttagelesesevne», skrev vennen Thaulow om ham.

I Doffen Dahls noveller og skuespill, er det overvekt av malere (i forhold til andre yrkesgrupper). Dette skyldes ikke bare at malerne den gang gjorde meget av seg, og at han stadig hadde dem omkring seg, slik at han kunne studere dem på nært hold. *Kunstneren* var for lengst blitt en meget viktig figur i skjønnlitteraturen overhodet. «Det er en kjent sak», sier Helge Krog «at forfattere som bruker seg selv til hovedperson gjerne maskerer seg som malere. Det er grunnen til at det i moderne skjønnlitteratur opptrer enda flere malere enn forfattere. ... En av grunnen. En annen er at kunstneren i forrige århundre ble tildekket en langt mer betydningsfull rolle enn tidligere. Så lenge kunstneren bare ble betraktet som håndverker, var han ikke interessant nok til å kunne opptre som hovedperson i en roman eller et drama. Med romantikken ble han opphøyet. Nå var kunstneren blitt forvandlet til «tåkefyrste» og lot seg lett bearbeide litterært. Skildringer av kunstnerens ensomme kamp med Verket, virket like sterkt på publikums fantasiliv, som tidligere heltens kamp med dragen.

Stadig flere forfattere utnyttet kunstneren litterært. Men samtidig opptrer stadig flere malere som forfattere.

I en artikkel om Theodor Kittelsen (1857–1914), sier Einar Økland at det «blir ofte gløymt at Kittelsen ikke bare var billedkunstnar, men også forfattar. I litteraturhistoria er det stilt om han». Kittelsen er ikke et isolert tilfelle (som man kanskje kan få inntrykk av gjennom Øklands artikkelen). Otto Sinding, Christian Krohg, Christian Skredsvig, Mathias Skeibrok, Gerhard Munthe – alle hans samtidige – grep ofte til pennene. Og ikke bare ved festlige anledninger. Det er ikke her tale om den «Dilettantismens Djævel» som Frits Thaulow har skildret så livaktig, og som frister maleren til å forsøke seg i kunststørke han ikke behersker. For de fleste av disse skrivende malere og billedhugger(e) (med Christian Krohg i spissen), var det å male og skrive likeverdig virksomheter.

Det var den mislykkede (eller miskjendte) kunstner forfatterne var mest opptatt av. I en novelle fra 1878 («Farveskisser»), skildrer Doffen Dahl en maler som har vanskeligheter med sin elskede: Hun elsker ham, mannen bak verket, men gir samtidig uttrykk for i hvilken grad hun forakter hans verk. «Hun tog ham fast om haanden og trak ham ned mod staffelset. Hun satte sig foran bildeet, saa paa det gjennom haanden, sprang op igjen, flyttede sig frem og tilbake, til hun fikk det i den heldigste belysning og saa ufravendt paa det, medens hun legede urolig med palettkniven, hun havde taget fra staffelibrettet.... Tilsidst et blik paa ham – et smil og saa for palettkniven gjennem det spændte lærred.»

Erik Werenskiold: Doffen Dahl. Bergen Billedgalleri.

VEL MOTT OG ADJØ!

Kampsang – fritt etter P. Rosenkrantz Johnsen, versjon Høstutstillingen 1977.
(Mel.: *Det heder, at man har saa ondt*)

Vel møtt, kamerater, til splittende tvedrakt
og kiv
om det vi har viet vår avmakt og medbrakte
liv
akk, livet vi ofret der ved kavaletten
mens andre ilandtok forhandlingsretten
og fortsatte kranglet
med departemanglet
pr skriv

Vel møtt, du som syns på «Krolle» og «Huset»
og «T»
og du som fra atelieret usett
ble med
og dere som stamper besindig i jorda
beständig nedstemt i alt mindre fora
og dere på gjerdet
som ikke tør være
no' sted

Til kamp, til kamp, det er nå det gjelder
vårt brød
Mot Staten og klikken av frelste som heller
lar dø!
Er Kunstnernes Hus et friflyningssted hvor
det flyttes med lyst fra til folk og til Fefor?
Javisst, det er nødt så!
Og hermed vel møtt og
adjø

Johan Fredrik Grøgaard

Philip Barlow, John Glenside & Garsdorff
Søren Hansen, Olaf Skjelbred
Ingrid Grinnes, Gunn Rünne, Indrediktatoren
Bente Nørve & M. A. Schamroy. Eily Pettersen
Christian Ihssen, Otto Sinding
Christian Ihssen, H. Nyhus
Paris. Rue de l'Amour 5
den 7. Desember. 1881. enkaps.