Takksigelser fra undertegnede

Da jeg som 18-åring ble intervjuet til stillingen som museumsvakt på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum ble jeg spurt følgende spørsmål: «Hvilken del av museets samlinger er du mest interessert i?» Svaret mitt var: «Art nouveau!» Nesten 10 år senere har jeg ferdigstilt en mastergrad om denne fantastiske samlingen, et arbeid jeg på ingen måte kunne greid på egenhånd. Derfor er det mange som skal takkes for hjelp, støtte, kritikk og innspill.

Først – takk til min veileder Margrethe C. Stang. Dine presise tilbakemeldinger, underfundige spørsmål og entusiasme for prosjektet har vært uvurderlig for mitt arbeid.

Takk til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums direktør – Åshild Adsen – for å la meg gjennomføre denne oppgaven. Du har vist meg stor tillitt ved å la meg trave rundt i museets magasin, bibliotek og arkiv i snart to år. Varme tanker sendes til alle mine kolleger ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum for tips, assistanse og velvilje! Særlig takk til seniorforsker Jan-Lauritz Opstad for at jeg har fått mase på deg i to år, samt kurator formidling Solveig Lønmo for dine innspill i prosjektets siste fase.

Jeg har også fått bistand fra ansatte ved øvrige kunstindustrimuseer i Norden. Takk til førstekonservator Anne Britt Ylvisåker ved KODE Kunstmuseene i Bergen, registrar Peder Valle ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo, og mag. art. Charlotte Christensen, tidligere ansatt ved Det danske Kunstindustrimuseum i København.

Takk til bibliotek- og arkivtjenestene til Designmuseum Danmark i København, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo, samt Nasjonalbiblioteket i Oslos spesiallesesal for privatarkiv og sjeldent materiale.

Jeg er veldig takknemlig for å ha mottatt Norske Kunsthåndverkeres utdanningsstipend for fremme av teoretiske studier innen kunsthåndverk, som har bidratt til å finansiere min reisevirksomhet de siste to årene.

De hjerteligste hilsener sendes til min familie og venner som har vist stor tålmodighet under arbeidet med masteroppgaven. Dette gjelder særlig mine stakkars lesesalkamerater på «Uten tittel 2016», som har måttet utholde min evigvarende fabulering om art nouveau og Pariserutstillingen.

En siste takksigelse går til Eli Kamstrup, som for ti år siden valgte å ansette «en ung jypling» i resepsjonen på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum!

Morten Spjøtvold, mai 2017

Innholdsfortegnelse

Takksigelser fra undertegnede ... 1
I. 1900 – en milepæl i museets historie ... 4
1.1. Tidligere forskning ... 5
1.2. Hypotese ... 8
1.3. Prosjektets avgrensning ... 9
1.4. Om arbeidet med gjenstandsmaterialet ... 11
1.5. Om skriftlige kilder og primærlitteratur ... 12
1.6. Betraktninger om oppgavens teoretiske posisjonering ... 13
1.7. Begrepsbruk ... 15
1.8. Oppgavens struktur ... 17
II. Verdensmarkeder i miniatyr ... 19
2.1. Den franske utstillingstradisjonen før 1851 ... 20
2.2. *The Great Exhibition* – estetisk forfall eller industrialismens triumf? ... 22
2.3. Den franske utstillingstradisjonen etter 1851 ... 25
2.4. *L'Exposition Universelle de 1900* – festivitas i fremskrittets tegn ... 28
2.5. Oppsummering ... 31
III. Samlingen – «en indre enhet mellom de forskjellige ting» ... 32
3.1. «Oprettelsen af et kunstindustrimuseum for det nordenfjeldske i Trondhjem» ... 33
3.2. Etableringen av de norske kunstindustrimuseene og deres opprinnelige formål ... 34
3.3. Om ansettelsen av Jens Thiis og utenlandsreisen i 1895-1896 ... 36
3.4. De norske kunstindustrimuseene og deres samlinger ... 39
3.5. Å samle en samling – museer som samlende institusjoner ... 40
3.6. Et museums samlinger må «meddele et vist indtryk af individualitet» ... 42
3.7. Oppsummering ... 43
IV. Pariserutstillingen som et flyktig varehus ... 45
4.1. Om forberedelse til Pariserutstillingen og Thiis' studiepermisjon ... 46
4.2. «Dette kostelige, men kostbare Paris» ... 48
4.3. «Kunst og kunstindustri, som den ved århundredeskiftet utfoldede sig i Paris» ... 50
Tabell 1: Oversikt over Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums innkjøp på Pariserutstillingen i 1900, fordelt etter geografisk opprinnelse og materialbruk ... 52
4.4. En oversikt over Thiis' innkjøp på Pariserutstillingen ... 53
4.5. Verdensutstillingen som konsumarena ... 56
4.6. Oppsummering ... 57
V. Glass av Gallé og møbler av Majorelle ... 58

5.1. Et Gesamtkunstwerk på Invalides-esplanaden ... 60
5.2. «At forfranske den ny stilretning i rococoens ånd» ... 61
5.3. Samuel Bing – forkjemper for en nåtidsstil ... 63
5.4. Nancy – «et hovedpunkt for moderne kunsthåndværks udøvelse i Frankrige» ... 65
5.5. «Maskinarbeidets ret i kunstindustrien» ... 67
5.6. Om fransk keramikk og Thiis' «forkjærlighed for denne gren af Kunsthåndværket» ... 70
5.7. «Den dekorative smagsbølge fra Hokusai's land» ... 72
5.8. Oppsummering ... 74
VI. «Denne opvisning af folkeslagenes arbeide» ... 76
6.1. Kofoed, Krog og Kähler – Thiis' innkjøp av dansk keramikk ... 77
6.2. «Gjør maleren afvekslende til arkitekt, billedhugger, træskjærer, keramiker» ... 81
6.3. «Denne idérige, lunefuldt originale arktiekt» ... 84
6.4. Innkjøpene av Handarbetets Vänner og Aktiebolaget S. Giöbel ... 86
6.5. Svensk vevkunst og norsk dilettantisme ... 88
6.6. «Hvad den norske sølvsmedkunst evnede i dette mandjevningens år» ... 90
6.7. Tiffanyglass og det «eksotiske» Amerika ... 92
6.8. Oppsummering ... 95
VII. «Står på grensen mellem nationalgalleriet og møbelmagasinet» ... 96
7.1. Om kunstindustrimuseenes praktisk-økonomiske målsetning ... 98
7.2. Innkjøpene på Pariserutstillingen som uttrykk for kunstindustrimuseenes praktisk-økonomiske målsetning? ... 99
7.3. «At museet ikke er for et lidte antal håndværkere alene» ... 100
7.4. «En teknologisk og estetisk læremiddelsamlings smale grenser» ... 102
7.5. «Europas nordligste pioner for den gode smag og kunstsans» ... 103
7.6. Oppsummering ... 106
VIII. Konklusjon ... 107
IX. Bibliografi ... 110
9.1. Upubliserte kilder og litteratur ... 110
Designmuseum Danmarks bibliotek ... 110
Nasjonalbiblioteket i Oslo ... 110
Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og designs bibliotek og arkiv ... 110
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum ... 110
KODE Kunstmuseene i Bergen ... 112
9.2. Publiserte kilder og litteratur ... 112

I. 1900 – en milepæl i museets historie

> […] Når man engang i fremtiden vil kunne se tilbage på en virketid og på resultater, som fortjener navn af museets «historie», så vil utvilsomt året 1900 fremstille sig som det betydningsfuldeste og mest begivenhedsrige i det første afsnit af Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums virketid […][1]

Med denne euforiske passasjen åpnet Jens Thiis (1870-1942),[2] Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums (NKIM) daværende konservator og senere direktør, beretningen for museets virksomhet i året 1900. Én av årsakene til at Thiis profeterte at dette årstallet ville fortone seg som en milepæl i NKIMs historie var deltagelsen på *l'Exposition Universelle de 1900*, den store Verdensutstillingen som ble arrangert i Paris fra 14. april til 12. november 1900. Thiis benyttet denne anledningen til å anskaffe en stor samling av internasjonalt kunsthåndverk til museet. I alt kjøpte han 92 gjenstander[3] fra ni ulike land, og som Thiis selv konstaterte: «[…] for samlingernes forøgelse var selvfølgelig verdensudstillingen af den aller største betydning […]».[4]

I et historisk perspektiv er fenomenene verdensutstillinger og kunstindustrimuseer nært forbundet med hverandre. For eksempel ble verdens første kunstindustrimuseum, i dag The Victoria and Albert Museum, grunnlagt som en direkte konsekvens av verdens første verdensutstilling, *The Great Exhibition of the Works of Industries of All Nations* i 1851. På siste halvdel av 1800-tallet fungerte verdensutstillingene som internasjonale fora for kunst og industri. De var enestående muligheter til å betrakte gjenstander fra alle verdens land, samlet

---

[1] Jens Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris: spredte indtryk og tanker om kunsthåndværk», i *Årbog 1898-1901* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1902), 3.

[2] Jens Thiis (1870-1942): norsk kunsthistoriker og museumsdirektør. Thiis studerte ved Den kongelige Tegneskole i Christiania for å bli kunstner, men gikk over til å studere kunsthistorie ved universitetet under professor Lorentz Dietrichson. I studietiden var han ansatt som assistent og bibliotekar ved Kunstindustrimuseet i Christiania, og omgangsvenn med sentrale kulturpersonligheter som Sigbjørn Obstfeller, Edvard Munch og Gustav Vigeland. På begynnelsen av 1890-tallet foretok Thiis en rekke studiereiser til utlandet, før han ble ansatt som konservator ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i 1895. Thiis ble senere NKIMs første direktør, en stilling han hadde frem til 1908. Under tiden i Trondhjem bygget han opp en internasjonal art nouveau-samling ved museet, og engasjerte seg sterkt i restaureringen av Nidarosdomen. I desember 1908 forlot han NKIM for å bli Statens Kunstmuseums første direktør (skiftet navn til Nasjonalgalleriet i 1920), en stilling han hadde frem til 1941. Thiis er særlig kjent for å ha bygget opp en stor samling av fransk maleri ved Nasjonalgalleriet, samt å ha vært en ivrig forkjemper for Munchs kunst. Han hadde et omfattende faglitterært forfatterskap som spente fra renessansekunst til Vigelands skulpturer, og markerte seg som en ivrig kunstformidler i norsk offentlighet. *Norsk biografisk leksikon*, 2005, s.v. «Thiis, Jens».

[3] Alle gjenstander er redegjort for i appendikset, fra kat. nr. 1 til 91. Etter arbeidet med katalogen var ferdigstilt oppdaget undertegnede at én vase ikke hadde blitt inkludert i oversikten. Siden det ikke var tid til å omgjøre hele katalogen er vasen tatt med som kat. nr. 36b, for å ikke forrykke nummerering og kryssreferanser. Se Morten Spjøtvold, *Appendiks: Katalog over Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums innkjøp på l'Exposition Universelle de 1900* (NTNU: Masteroppgave i kunsthistorie, 2017).

[4] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 5.

på ett sted, i en begrenset periode.[5] Derfor dannet utstillingene viktige innkjøpsarenaer for de europeiske kunstindustrimuseene, som forsøkte å overgå hverandre i å anskaffe det ypperste av samtidens kunsthåndverk til sine samlinger.[6]

I dag utgjør Thiis' innkjøp fra Pariserutstillingen kjernen i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums omfattende *art nouveau*-samling. I museets basisutstilling kan publikum beundre franske kunstglass, amerikanske lamper, tyske metallarbeider og engelske fliser, som i året 1900 ble anskaffet i Frankrikes hovedstad og fraktet til et lite museum i provinsbyen Trondhjem. Selv om det snart har gått 120 år siden objektene ble innlemmet i NKIMs samlinger, har ikke gjenstands- og arkivmaterialet vært gjennomgått i detalj. Derfor velger jeg å ta Thiis på ordet, ved å se tilbake på museets virksomhet i det begivenhetsfulle året 1900, og vie denne masteroppgaven til hans innkjøp på *l'Exposition Universelle de 1900*.

1.1. Tidligere forskning

En bok som har vært en viktig inspirasjonskilde for min oppgave er kunsthistoriker Charlotte Christensens *Paris – København, København - Paris: Verdensudstillingen i Paris i 1900*. Denne bestandskatalogen ble utgitt av Det danske Kunstindustrimuseum i København i 2008 – nåværende Designmuseum Danmark – og inkluderer en 40-siders drøfting av museets innkjøp på *l'Exposition Universelle de 1900*. Christensen analyserer innkjøpene i lys av samtidens kunstideologi, og viser til flere brevvekslinger mellom kunstindustrimuseet i Trondhjem og søstermuseet i København.[7] Hennes henvisninger satte meg på tanken om at det eksisterer mer informasjon om NKIMs deltagelse på Pariserutstillingen enn hva tidligere fremstillinger har gitt inntrykk av.

Som antydet i innledningen, har ikke tematikken for denne masteroppgaven vært studert i detalj. Imidlertid har *l'Exposition Universelle de 1900* vært tema for et omfattende korpus av kunsthistorisk faglitteratur. Ett av de første akademiske studium av Pariserutstillingen i 1900 – som også inneholder en rikholdig bibliografi over eksisterende kildemateriale – er historiker Richard Mandells *Paris 1900: The Great World's Fair* (1967).[8] Senere har 1900-utstillingen blitt studert av en rekke kunsthistorikere internasjonalt. Sentrale bidrag er Philippe Julians *The Triumph of Art Nouveau* (1974), Franco Borsi og Ezio Godolis *Paris 1900* (1982), samt

---

[5] Ingeborg Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», i *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, red. av Arne Bugge Amundsen og Bjarne Rogan (Oslo: Novus Forlag, 2010), 96.
[6] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 6.
[7] Charlotte Christensen, *Paris – København, København - Paris: Verdensudstillingen i Paris 1900* (København: Det danske Kunstindustrimuseum, 2008).
[8] Richard D. Mandell, *Paris 1900: The Great World's Fair* (Canada: University of Toronto Press, 1967).

antologien *L'Exposition universelle de 1900* (2000) som ble redigert av den franske historiker Jean-Christophe Mabire til utstillingens hundreårsjubileum.[9] I norsk akademia er Pariserutstillingen behandlet av blant andre kunsthistoriker Ingeborg Glambek, samt i kulturhistoriker Brita Brennas doktoravhandling om den norske deltagelsen på verdensutstillingene fra 1851 til 1900.[10]

Når det gjelder studier av norske kunstindustrimuseers eldre historie har særlig Glambeks forskning hatt stor innflytelse. Hennes bok *Kunsten, nytten og moralen: Kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900* (1988) omhandler opprettelsen av Kunstindustrimuseet i Christiania i 1876, hvor Glambek drøfter kunstindustrimuseenes opprinnelige målsetning og ideologi, med særlig fokus på husflidssaken.[11] Glambeks funn er av betydning for mitt eget arbeid, men en svakhet ved hennes fremstilling er at hun ikke behandler Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum spesifikt. Som jeg vil argumentere for senere i oppgaven er ikke alle hennes poenger overførbare til et kunstindustrimuseum som ble grunnlagt nesten 20 år etter søstermuseet i Kristiania.

Det eksisterer flere fremstillinger av Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums eldre institusjonshistorie, men de gir bare korte omtaler av museets deltagelse på Verdensutstillingen i Paris. Et tidlig eksempel er Haakon Sheteligs *Norske museers historie* (1944), hvor det kort bemerkes at 1900-utstillingen var viktig for innkjøp av moderne kunsthåndverk til museets samlinger.[12] Pariserutstillingen er også viet et eget underkapittel i Ole Mæhles *Jens Thiis: En kunstens forkjemper* (1970). Frem til nå har dette vært den mest dekkende omtalen av museets innkjøp på 1900-utstillingen, og Mæhles biografi følger tett Thiis' beretning fra museets årbok.[13] Den amerikanske art nouveau-autoriteten Gabriel P. Weisberg behandler også Thiis' innkjøp på Verdensutstillingen i Paris i boken *Art Nouveau*

---

[9] Philippe Julian, *The Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900* (New York: Larousse & Co., Inc., 1974); Franco Borsi og Ezio Godolis, *Paris 1900* (London, New York, Toronto, Sydney: Granada Publishing, 1978), 25-54; Jean-Christophe Mabire (red), *L'Exposition Universelle de 1900* (Paris: L'Harmattan, 2000).
[10] Ingeborg Glambek, «Nasjonale ambisjoner», i *Fortidsminneforeningens Årbok.* red. av Johan Arne Balto (Oslo: Foreningen for Norske Fortidsminners Bevaring, 2005), 99-106; Brita Brenna, *Verden som ting og forestilling: verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851-1900*. Acta Humaniora 131. (Universitetet i Oslo: Dr. artes-avhandling, 2002), 438-471.
[11] Ingeborg Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: Kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900* (Oslo: Solum Forlag A/S, 1988).
[12] Haakon Shetelig, *Norske museers historie: Festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944* (Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1944), 180-181.
[13] Ole Mæhle, *Jens Thiis: En kunstens forkjemper* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1970), 118-123.

Bing (1986), men han fokuserer utelukkende på gjenstander som ble kjøpt via galleriet *L'Art Nouveau* i 22 rue de Provence.[14]

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums egne ansatte har også publisert en rekke artikler om museets eldre historie. Så vidt meg bekjent, har ingen av artiklene Pariserutstillingen som hovedtema, men utstillingen refereres til som en sentral begivenhet under Thiis' tid ved museet. Symptomatisk for denne tendensen er tidligere direktør Jan-Lauritz Opstads bok om museets vevskole, katalogen som ble publisert i anledning NKIMs 100-årsjubileum i 1993, samt artikkelen «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900». Et siste tilskudd er registrar Steffen W. Holdens fremstilling av van de Velde-interiørets historie fra 2008.[15]

I tillegg til denne oppgaven har to relativt nye masteroppgaver fokusert på Thiis' ansettelsesperiode ved NKIM. Kunsthistoriker Ingrid Halland foretar en komparativ studie av utstillingsstrategier ved de norske kunstindustrimuseene rundt århundreskiftet, og analyserer Thiis' atmosfæriske interiører i det nye museet i Dronningens gate 1B. Hun nevner kort innkjøpene fra Verdensutstillingen i Paris, men da primært hvordan de ble utstilt i museets nyinnredede lokaler.[16] Historiker Thea Aarbakke fokuserer derimot på NKIMs formative fase i 1890-årene. I et kapittel foretar hun en overordnet analyse av museets samlervirksomhet i perioden 1896 til 1900, hvor hun gir noen få bemerkninger om innkjøpene på Pariserutstillingen. Fokuset i Aarbakkes fremstilling ligger imidlertid på andre innkjøp fra året 1900, da spesifikt anskaffelsen av møblene til den belgiske arkitekten og formgiveren Henry van de Velde (1863-1957)[17].[18]

---

[14] Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900* (Washington D.C: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1986), 159-207.

[15] Jan-Lauritz Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning: 1898-1909* (Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1983), 25; Jan-Lauritz Opstad (Red), *Mesterverk skapt i ild* (Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1993), 15-16; Jan-Lauritz Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», i *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet*, red. av Tone Skedsmo (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1995), 72-73; Steffen W. Holden, «Det totale interiør: om restaureringen og realiseringen av Henry van de Veldes 'Gesamtkunstwerk' i Trondheim», i *Fortidsminneforeningens Årbok*, red. av John Arne Balto (Oslo: Foreningen for Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring, 2009), 58.

[16] Ingrid Halland, *Utstillingsreform: En studie av Jens Thiis og Hans Dedekams utstillingsstrategier for kunstindustrimuseer 1895-1905* (Universitetet i Oslo: Masteroppgave i kunsthistorie, 2012), 37.

[17] Henry van de Velde (1863-1957): belgisk arkitekt og formgiver. Van de Velde studerte maleri i Paris, før han på 1890-tallet ble inspirert av William Morris' teorier og begynte å orientere seg mot kunsthåndverk og arkitektur. Van de Velde er særlig kjent for utformingen av sitt hus i Uccle (1894-95), et Gesamtkunstwerk hvor samtlige gjenstander og inventar var tegnet av ham selv. Samme år fikk van de Velde i oppdrag å utforme innredningen av Samuel Bings parisiske galleri, *L'Art Nouveau*, noe som gjorde han til én av de mest berømte art nouveau-kunstnerne i Europa rundt 1900. *Lexikon för konsthantverk*, overs. av Jonas Gavel Bonniers, 1995, s.v. «Velde, Henry van de».

[18] Thea Aarbakke, *Fuldt moderne på traditionernes grund!: Et innsyn i opprettelsen og første leveår til det Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum* (NTNU: Masteroppgave i historie, 2011), 81-82.

1.2. Hypotese

Som den forskningshistoriske redegjørelsen viser, har ikke NKIMs anskaffelser på Verdensutstillingen vært gjenstand for inngående undersøkelser. Derfor ønsker jeg i denne masteroppgaven å foreta et nærstudium av Jens Thiis' innkjøp til museet på 1900-utstillingen, i lys av nyere kunsthistorisk og museologisk teori knyttet til samlinger og samlervirksomhet. Min hypotese er at innkjøpene på Verdensutstillingen i Paris kan tolkes som en *materiell biografi* over Jens Thiis' oppfatninger av samtidens kunsthåndverk, samtidig som de reflekterer en endring i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums virksomhet i årene rundt 1900.

Som det fremgår av hypotesens formulering er det to forhold jeg ønsker å undersøke. For det første vil jeg tolke gjenstandsmaterialet som en *materiell biografi*, en metafor jeg har hentet fra antologien *Material Cultures 1740-1920: The Meanings and Pleasures of Collecting.* I introduksjonsessayet viser kunsthistorikerne John Potvin og Alla Myzelev til at fellesnevneren for en samling er samleren selv, og at samlingen kan konstituere en materiell biografi over det samlende individ: «[…] the common denominator amongst these [collected] objects is the collecting *subject*, whose identity then bind these objects together in a sort of visual and material biography […]».[19]

Dette skyldes at det å samle er en skapende prosess. Den er drevet frem av en person som aktivt utvelger objekter ut ifra spesifikke kriterier, hvor utvalget formes av samlerens smak, oppfatninger og identitet. Forfatterne påpeker at når objekter samles, gjennomgår de en meningstransformasjon. Gjenstandene distanseres fra sin opprinnelige kontekst og betydning, og tillegges nye meningslag av det samlende subjekt. Det er viktig å understreke at det å samle ikke er en utelukkende individuell handling, men at samleren går i dialog med en større kulturell, økonomisk og sosial kontekst.[20]

Med Potvin og Myzelevs biografi-metafor som utgangspunkt, ønsker jeg å vise hvordan gjenstandene fra Pariserutstillingen kan belyse Jens Thiis' holdninger til samtidens kunsthåndverk. Det vil si at jeg undersøker hvilket meningsinnhold han kan ha tillagt de innsamlede objektene, gjennom å tolke materialet i lys av Thiis' skriftlige produksjon i årene rundt 1900. Selv om jeg fokuserer på ett spesifikt individ og én spesifikk samling, vil jeg bevege meg mellom det individuelle og det kollektive, mellom subjekt og kontekst. Som oppgaven vil vise, opererte Thiis innenfor et større musealt og kunsthistorisk rammeverk.

---

[19] (Forfatterenes kursivering) Alla Myzelev og John Potvin, «Introduction: the material of visual cultures», i *Material Cultures, 1740-1920: The meaning and pleasures of collecting*, red. av John Potvin og Alla Myzelev (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009), 2.
[20] Myzelev og Potvin, «Introduction», 1-3.

Derfor vil det være nødvendig å sette hans betraktninger i sammenheng med ulike strømninger i det europeiske kunstfeltet rundt århundreskiftet.

Som det fremgår av hypotesens formulering, vil jeg ikke begrense meg til å tolke materialet i lys av samleren Jens Thiis, men også innplassere innkjøpene i en større museal kontekst. De norske kunstindustrimuseenes samlervirksomhet på siste halvdel av 1800-tallet har tidligere vært forklart ut ifra at museene skulle tjene samfunnsøkonomiske og næringslivets interesser. Særlig har kunsthistoriker Ingeborg Glambek vært en representant for denne fortolkningstradisjonen. Kunstindustrimuseenes samlinger skulle bidra til å styrke den hjemlige industri, og bestå av forbilledlige mønsterarbeider til inspirasjon for lokale håndverkere.[21]

Selv om dette utvilsomt medfører riktighet i kunstindustrimuseenes eldre historie, vil jeg argumentere for at denne oppfatningen var i endring rundt århundreskiftet. Jeg vil hevde at Thiis' innkjøp på 1900-utstillingen innevarsler en ny forståelse av hvilken funksjon kunstindustrimuseenes samlinger skulle tjene. Mine undersøkelser indikerer at gjenstandene ikke lengre ble oppfattet som potensielle forlegg for lokale håndverkere, men som estetiske objekter som skulle bidra til en estetisk oppdragelse av museets allmenne publikum.

1.3. Prosjektets avgrensning

Oppgavens viktigste avgrensning er utvalget av materiale, da jeg har valgt å fokusere utelukkende på gjenstander som ble kjøpt av Jens Thiis på Verdensutstillingen i Paris. Dette innebærer at masteroppgaven ikke vil behandle Thiis' øvrige innkjøp fra året 1900, ei heller gi en overordnet presentasjon av NKIMs samlervirksomhet rundt århundreskiftet. Jeg har også valgt å utelate Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums rolle som utstiller på 1900-utstillingen, unntatt hvor det er direkte relevant for Thiis' innkjøp. Disse avgrensningene er gjort av hensyn til oppgavens omfang, da det ville blitt alt for omfattende å behandle alle disse forholdene innenfor rammene av én masteroppgave.[22]

---

[21] Glambek har med stor overbevisning argumentert for dette synet i en rekke publikasjoner, én av de nyeste eksemplene er Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse».

[22] For en komplett oversikt og vurdering av teppene som NKIM viste på Verdensutstillingen, se Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 113-115; Ferdinand Leborgne, «Oversættelse af Rapport om den norske kunstvæv og Nordenfj. Kunstindustrimuseums udstilling af vævede tæpper på Verdensutstillingen i Paris 1900: uddrag af den officielle jury-rapport», i *Årbog 1902-1903* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1904), 65-71. For lesere som ønsker mer overordnede studier av Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums samlervirksomhet rundt århundreskiftet, se Aarbakke, *Fuldt moderne på traditionernes grund!*, 73-90; Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900». Forholdet mellom NKIM og van de Velde er presentert i Holden, «Det totale interiør».

En øvrig avgrensning er valg av geografisk fokus. Siden nesten 80% av gjenstandsmaterialet stammer fra Frankrike og Danmark, vil disse to landene nødvendigvis vies mye oppmerksomhet i min oppgave. Vektleggingen av danske og franske forhold kan virke overraskende på enkelte lesere. Studier av norske kunstindustrimuseer og kunsthåndverk rundt århundreskiftet trekker ofte forbindelseslinjer til England,[23] og viser til innflytelsen fra den engelske Arts and Crafts-bevegelsen samt arkitekten og formgiveren William Morris (1834-1896).[24] Årsaken til at jeg har valgt å nedtone den engelske påvirkningen i denne oppgaven er delvis av hensyn til gjenstandsmaterialets proveniens. Samtidig ønsker jeg å synliggjøre at kunsthåndverkdiskursen rundt 1900 var langt mer kompleks enn bare å videreføre Arts and Crafts-bevegelsens tankegods.

Opprinnelig hadde jeg som ambisjon å foreta en komparativ analyse av de tre norske kunstindustrimuseenes innkjøp på Pariserutstillingen, og peke på sentrale likheter og forskjeller mellom de ulike museene. Årsaken til at denne målsettingen ikke lot seg realisere skyldes praktiske forhold. Under arbeidet med masteroppgaven har KODE 1 (tidligere Vestlandske Kunstindustrimuseum) vært stengt for renovering, og derfor har jeg ikke fått tilgang til samlingen. En tilsvarende situasjon oppsto ved Kunstindustrimuseet i Oslo, som lukket dørene for publikum høsten 2016 for å forberede flytting til det nye Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design på Vestbanen.

Siden omstendighetene gjorde at jeg hadde veldig ulik grad av tilgang til gjenstandsmaterialet ved de tre museene, valgte jeg å utelukkende konsentrere meg om Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Dette har resultert i at det komparative perspektivet er mindre fremtredende i min fremstilling enn jeg opprinnelig hadde ønsket. Jeg håper imidlertid at andre studenter og forskere i fremtiden kan bruke denne masteroppgaven som utgangspunkt for komparative studier.

---

[23] Se eksempelvis Alf Bøe, «Kunsthåndverket 1870-1914: En nasjonal gjenstandskultur blir skapt», i *Norges kunsthistorie*: *Nasjonal vekst,* red. av Knut Berg et al. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981), 380-381; Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 71-86; Ingeborg Glambek, «Norway», i *International Arts and Crafts*, red. av Karen Livingstone og Linda Parry (London: V&A Publications, 2005), 286-293; Aarbakke, *Fuldt moderne på traditionernes grund*!, 11-28.

[24] William Morris (1834-1896): engelsk arkitekt, formgiver, kunstteoretiker og sosialistisk tenker. Morris var utdannet i Oxford, og gikk senere i lære som arkitekt. I 1862 grunnla han sitt eget firma, som i 1875 ble omorganisert til Morris & Co., hvor Morris fungerte som dets direktør. William Morris regnes som én av 1800-tallets viktigste kunstteoretikere, og hans tankegods fikk stor innflytelse på den engelske Arts and Crafts-bevegelsen. *Dictionary of Turn of the Century Antiques*, 1974, s.v. «Morris, William».

1.4. Om arbeidet med gjenstandsmaterialet

Oppgaven analyserer et stort gjenstandsmateriale som oppbevares på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim. Da masteroppgaven ble påbegynt for to år siden eksisterte det ikke en komplett oversikt over hvilke gjenstander Thiis hadde anskaffet på 1900-utstillingen, ei heller var noen av innkjøpene registrert i *Primus*.[25] Derfor var det nødvendig å gjennomføre et stort katalogiseringsarbeid før jeg kunne påbegynne skrivingen av oppgaven. Målsetningen var å kartlegge hvilke gjenstander som *de facto* ble kjøpt på Pariserutstillingen, og hvilke som stammet fra øvrige gallerier og kunsthandlere i London og Paris. Denne prosessen tok meg tre måneder, og krevde systematiske undersøkelser i NKIMs magasiner, bibliotek og arkiv. I løpet av dette arbeidet viste det seg at museets katalogkort fra etterkrigstiden inneholdt en rekke feilaktige opplysninger om anskaffelsene på 1900-utstillingen. Derfor var det nødvendig å etterprøve opplysningene om hver enkelt gjenstand mot primærkildene, og prosjektet ble langt mer krevende enn antatt.

Av mine undersøkelser fremgår det at Thiis kjøpte 92 gjenstander på Verdensutstillingen i Paris. Litt over halvparten av innkjøpene er utstilt i museets basisutstilling, mens resten oppbevares på magasin. For å gi en systematisk oversikt over dette materialet, har jeg utarbeidet en over 100-siders lang katalog, som danner et frittstående appendiks til denne masteroppgaven. I katalogens innledning har jeg gjort rede for min metodiske fremgangsmåte for kartleggingen av gjenstandsmaterialet. Deretter har jeg presentert hver enkelt gjenstand gjennom verksbeskrivelse, opplysninger om utstillingskontekst og aksesjon, samt henvisninger til øvrig litteratur og kildemateriale. Jeg har også undersøkt om de andre kunstindustrimuseene i Bergen, Kristiania, København eller Hamburg kjøpte tilsvarende gjenstand under Verdensutstillingen i Paris.

Jeg vil avslutningsvis nevne at jeg har foretatt studiereiser til flere europeiske museer for å finne utfyllende opplysninger om enkeltgjenstander i katalogen. Dette inkluderer Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg, le Musée des Arts Décoratifs i Paris og le Musée de l'École de Nancy. For ytterligere informasjon om gjenstandsmaterialet, metodisk fremgangsmåte og kildekritiske vurderinger henviser jeg til katalogen.[26]

---

[25] *Primus* er et digitalt samlingsforvaltningssystem som brukes av cirka 200 museer og kulturarvinstitusjoner i Skandinavia. Via websiden digitaltmuseum.no tilgjengeliggjøres de norske museenes samlinger for et større publikum. Da oppgaven ferdigstilles – i midten av mai 2017 – er to gjenstander fra 1900-utstillingen publisert på Digitalt Museum, nemlig glassvinduene til Louis C. Tiffany (kat. nr. 85 og 86/NK8786 og NK8787). Se Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, «Glassmaleri» https://digitaltmuseum.no/021066967623/glassmaleri?aq=owner%3A%22NK%22&i=130 (oppsøkt 10.05.17).

[26] Se Spjøtvold, *Appendiks: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums innkjøp på l'Exposition Universelle de 1900*.

1.5. Om skriftlige kilder og primærlitteratur

Denne masteroppgaven baserer seg på en omfattende mengde av primærlitteratur og arkivmateriale. Mine undersøkelser har i all hovedsak vært gjennomført i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv og bibliotek, men også ved Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling og kunstindustrimuseene i Bergen, København og Oslo. Den viktigste primærlitteraturen for min oppgave er NKIMs årbøker, som består av årlige beretninger om museets virksomhet samt fagartikler om kunsthåndverk.[27] Selv om oppgaven fokuserer utelukkende på innkjøp fra Verdensutstillingen i Paris, har jeg gjennomgått samtlige årbøker i tidsrommet 1893 til 1908, altså fra NKIMs opprettelse til Thiis sluttet som direktør ved museet. Dette har gitt meg et overblikk over museets første virkeår, samt bidratt til å sette mitt materiale inn i en større institusjonshistorisk sammenheng.

Det er særlig to artikler fra NKIMs årbøker som har hatt avgjørende betydning for min oppgave, hvorav begge er publisert i *Årbog 1898-1901* (1902). Den første artikkelen er «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris: spredte indtryk og tanker om kunsthåndværk». Dette er en over 100-siders lang skildring av Verdensutstillingen i 1900, skrevet av Jens Thiis like etter oppholdet i Paris. Her gir han en utførlig gjennomgang av utstillingen, deriblant vurderinger av deltagerlandenes bidrag innenfor kunsthåndverk, kritikk av enkeltkunstnere, samt små presentasjoner av innkjøpene til museet. Den andre artikkelen heter «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901». Dette er en deskriptiv gjennomgang av utenlandske innkjøp fra året 1900, inklusive de fleste gjenstandene fra Pariserutstillingen.[28] Denne oversikten har vært særlig viktig i prosessen med å kartlegge hvilke gjenstander som ble kjøpt på 1900-utstillingen, og jeg gir en utfyllende presentasjon av mitt arbeid med denne artikkelen i katalogen.[29]

En annen viktig kilde har vært Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums brevarkiv. Jeg har gått gjennom korrespondanse i perioden 1895-1906, fra Thiis ble ansatt ved museet frem til de siste innkjøpene fra Pariserutstillingen ble betalt. Det bevarte brevmaterialet er veldig

---

[27] I NKIMs tidlige historie ble årbøkene publisert regelmessig frem til 1918. Deretter ble utgivelsen av dem stoppet, og først gjenopptatt i 1947 av daværende museumsdirektør Thorvald Krohn-Hansen. Jan-Lauritz Opstad, «Thorvald Krohn-Hansen: en museumsmann i modernismens ånd», i *Art Deco, Funkis, Scandinavian Design*, red. av Widar Halén (Oslo: Orfeus Forlag, 1996), 73.

[28] Se Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris»; Jens Thiis, «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901», i *Årbog 1898-1901* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1902).

[29] Spjøtvold, *Appendiks: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums innkjøp på l'Exposition Universelle de 1900*, 5-10.

sammensatt. Det inkluderer regninger, purringer, tollklareringer, korrespondanse med øvrige museer og kulturpersonligheter, samt en rekke brev som ble skrevet av Jens Thiis til museets styre.

Sistnevnte har vært en særdeles viktig kilde, da Thiis skrev lange og detaljerte rapporter under sine reiser i museets tjeneneste. Som Opstad påpeker, inneholder disse brevene verdifull informasjon om hans innkjøp og oppbygningen av samlingen til NKIM, samtidig som de gir et inntrykk av kunstfeltet og tiden rundt århundreskiftet.[30] I min egen oppgave har disse brevene bidratt til å komplettere informasjonen som fremkommer i årsberetninger og artikler, samt gitt et innblikk i Thiis' oppfatninger og holdninger til samtidens kunsthåndverk. Jeg har også gjennomgått Thiis' privatarkiv som oppbevares ved Nasjonalbiblioteket i Oslo. Her har jeg lest gjennom brev fra perioden 1898 til 1902. Disse brevene gir et mer personlig blikk på Thiis' innkjøp i Paris året 1900, samt en usminket fremstilling av hans syn på Trondhjem og museets virksomhet.

For å kunne sette NKIMs innkjøp i et større perspektiv, har jeg valgt å foreta arkivundersøkelser ved flere kunstindustrimuseer i Skandinavia. Jeg har benyttet arkivene til Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo (tidligere Kunstindustrimuseet i Kristiania), Designmuseum Danmark i København (tidligere Det danske Kunstindustrimuseum), samt KODE Kunstmuseene i Bergen (tidligere Vestlandske Kunstindustrimuseum). Her har jeg gjennomgått innkjøpsprotokollene for å kartlegge de enkelte museenes anskaffelser på Verdensutstillingen i Paris, samt bevart korrespondanse med NKIM rundt århundreskiftet.

1.6. Betraktninger om oppgavens teoretiske posisjonering

Min oppgave har ikke ett spesifikt teoretisk fokus, da gjenstandsmaterialet er så sammensatt at det vil være lite hensiktsmessig å tolke det ut ifra én bestemt teori. Derfor har jeg valgt å benytte ulike analytiske tilnærminger, knyttet til samlinger og samlervirksomhet, for å belyse forskjellige deler av materialet. Et fellestrekk for de teoretiske perspektivene jeg anvender i oppgaven er at de kan plasseres innenfor en *museologisk* diskurs, et fagfelt som har fått økende utbredelse i akademia siden 1980-tallet.

I likhet med flere nyere fagfelt innenfor den humanistiske forskningstradisjonen – eksempelvis studier av materiell og visuell kultur – forutsetter museologien en flerfaglig tilnærming til sitt forskningsobjekt, og trekker veksler på etablerte akademiske disipliner som

[30] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», 70.

arkeologi, etnologi og kunsthistorie. Som kulturhistorikerne Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna påpeker, fordrer en museologisk lesning at museene gjøres til gjenstand for fortolkning, eksempelvis ved å studere deres virksomhet ut ifra et historisk perspektiv. Det vil si at museene som studieobjekt innplasseres i en *tid*- og *prosessdimensjon*, hvor man tydeliggjør at de er et resultat av dialoger og konflikter mellom ulike aktører, ideologier og institusjoner.[31]

Mye av den tidligere forskningen på museenes historie har vært fundert på maktkritikk, inspirert av teoriene til eksempelvis den franske filosofen og idéhistorikeren Michel Foucault. Denne typen fremstillinger har tendert til å beskrive museene som utøvere av sosial kontroll, anti-demokratiske mausoleer for elitens gjenstandskultur, samt uttrykk for vestlig kulturimperialisme. Også verdensutstillingene har fått en tilsvarende behandling i forskningslitteraturen fra 1980- og 1990-tallet, hvor særlig den tyske filosofen Walter Benjamins teorier har blitt brukt til å analysere verdensutstillingene som et kapitalistisk *fantasmagoria*. De siste årene har denne fortolkningstradisjonen blitt utsatt for økende faglig kritikk. Som Giles Waterfield påpeker, har fremstillingen av verdensutstillingene og museene som undertrykkende maktredskaper resultert i unyanserte generaliseringer, og i liten grad åpnet for komplekse nærstudier av hvilke aktører og motiver som lå til grunn for fremveksten av det europeiske museumsvesenet på 1800-tallet.[32]

I min fremstilling av Jens Thiis' innkjøp på 1900-utstillingen vil jeg støtte meg på Waterfields vurderinger. Jeg ønsker å vise hvordan Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums gjenstander fra Pariserutstillingen kan danne et prisme for å belyse sentrale debatter rundt kunsthåndverket omkring århundreskiftet, og hvordan Thiis posisjonerte seg innenfor disse diskusjonene. Min analyse plasserer seg også innenfor en *resepsjonshistorisk* tradisjon. Den hadde sitt utspring i litteraturvitenskapen på 1960-tallet, men har senere fått stor betydning for fagfelt som klassisk arkeologi og kunsthistorie. En resepsjonshistorisk tilnærming innebærer at kunstverk ikke oppfattes som et statisk fenomen med en intendert mening. Snarere forskyves fokuset fra kunstneren til betrakteren. Et kunstverks meningsinnhold oppfattes som foranderlig, og avhenger av betrakterens historiske kontekst, identitet og verdensanskuelse.[33] Dette innebærer

[31] Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna, «Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier», i *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, red. av Arne Bugge Amundsen og Bjarne Rogan (Oslo: Novus Forlag, 2010), 14-16.
[32] Giles Waterfield, *The People's Galleries: Art Museums and Exhibitions in Britain 1800-1914* (London og New Haven: Yale University Press, 2015), 4, 88.
[33] Charles Martindale, «Thinking through reception», i *Classics and the uses of reception*, red. av Charles Martindale og Richard F. Thomas (Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006), 3-4.

at jeg i liten grad vil fortolke gjenstandene fra Pariserutstillingen som et resultat av en skapende kunstner, men snarere undersøke hvilket meningsinnhold Thiis tilla dem.

1.7. Begrepsbruk

Oppgaven anvender flere begreper som det er nødvendig å avklare for leseren. Det første er begrepene *verdensutstilling* og *Verdensutstillingen*. Førstnevnte viser til verdensutstillingene som et generelt fenomen, mens sistnevnte refererer spesifikt til Verdensutstillingen i Paris i 1900. Fordi jeg henviser til denne utstillingen såpass hyppig er det nødvendig å variere min egen språkbruk. Derfor vil jeg også bruke betegnelsene *l'Exposition Universelle de 1900*, eventuelt Pariserutstillingen eller 1900-utstillingen.

Jens Thiis brukte en rekke ulike termer når han omtalte det moderne kunsthåndverket rundt århundreskiftet. Navn som *ny stil*, *ny kunst*, *modernisme* og *moderne stilbevegelse* florerer i hans beretning fra Verdensutstillingen i Paris. Jeg understreker at han ikke knyttet disse betegnelsene til et spesifikt geografisk område, da de forekommer i omtaler av moderne kunsthåndverk fra en rekke ulike land, eksempelvis England, USA, Frankrike, Danmark, Tyskland og Nederland. Thiis presiserte også at betegnelsen «den nye stil» ikke var et stilbegrep i formal forstand, da han henviste til at:

> [...] endnu er bevægelsen vistnok langt fra at have nået den modenhed, at den moderne smagsretning har fæstnet sig til en v i r k e l i g s t i l d.v.s en formoppfatning [...]. Men det er vel værd at agte på, med hvilken samstemmighed og kraft kravet er reist i de forskjellige lande på fornyelse og omvæltning i kunsthåndværkets formverden. Og det taler godt for bevægelsens levedygtighed at talentfulde kunstnere alle vegne flokker sig om den "ny stils" fane og hver på sin vis anstrænger sig for at finde dens endelige løsen [...].[34]

Som det fremgår av sitatet betonet Thiis bevegelsens felles ønske om å fornye kunsthåndverket rundt århundreskiftet. Det vil si at hans forståelse av «den nye stil» ikke refererte til et spesifikt formspråk, men til *idéen* om å skape en ny stil for den moderne tidsalder. Denne oppfatningen finner gjenklang i nyere forskning på art nouveau, som ikke bruker begrepet om bestemte formale karakteristika, men betoner det felles tankegodset og ideologien som lå til grunn for denne bevegelsen. Et eksempel på denne tendensen er kunsthistoriker Paul Greenhalghs art nouveau-definisjon, hvor han fremhever at:

> […] Indeed, there was one defining characteristic that held Art Nouveau together, an ideal bestowing the many movements and individuals with a vision that, regardless of different aesthetic solutions and national cultures, meant they all flowed in the same direction. This defining characteristic was modernity. Art Nouveau was

[34] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 53-54.

> the first self-conscious, internationally based attempt to transform visual culture through a commitment to the idea of the modern […].[35]

Greenhalgh definerer altså art nouveau som en internasjonal og selvbevisst bevegelse, som er spesifikt knyttet til *moderniteten*. Han påpeker at den gjorde seg gjeldende i Nord-Amerika og Europa fra 1890-årene til utbruddet av første verdenskrig. Art nouveau innebefattet en rekke forskjellige kunstnere, stilretninger og skoler i ulike vestlige land, hvis kollektive ambisjon var å skape en ny visuell kultur for det moderne tidsalder.

Jeg har valgt å bruke begrepet «den nye stil» når jeg henviser til Thiis' omtaler av moderne kunsthåndverk i primærkildene. Samtidig bruker jeg betegnelsen art nouveau når jeg kommenterer denne bevegelsen rundt 1900 i lys av nyere kunsthistorisk forskning. Siden jeg legger Greenhalghs definisjon til grunn – et idéhistorisk fremfor et formalt art nouveau-begrep – så overlapper disse to termene innholdsmessig med hverandre. En siste presisering er at jeg bruker *L'Art Nouveau* når jeg spesifikt referer til galleriet i 22 rue de Provence, hvor Thiis kjøpte flere gjenstander under oppholdet i Paris sommeren 1900.

En tilsvarende begrepsproblematikk kommer til uttrykk i primærkildene når gjelder betegnelsene *kunsthåndverk*, *kunstindustri*, *anvendt kunst*, *kunstflid* og *dekorativ kunst*. Ifølge Anne Kjellberg har mangelen på en konsekvent terminologi preget dette fagfeltet helt frem til vår egen tid, og det er liten grad av akademisk konsensus om begrepenes meningsinnhold.[36] I Jens Thiis' skrifter er det begrepene kunsthåndverk og kunstindustri som forekommer flest ganger. Jeg understreker at Thiis ikke knyttet disse begrepene til spesifikke produksjonsmetoder, altså hvorvidt det aktuelle arbeidet var fremstilt for hånd eller ved hjelp av maskiner.[37] Han anvendte dem snarere som synonymer, for å betegne kunstgjenstander av glass, metall, tekstil, keramikk og tre.[38]

---

[35] Paul Greenhalgh, «The style and the age», i *Art Nouveau 1890-1914*, red. av Paul Greenhalgh (London: V&A Publications, 2000), 18.

[36] Anne Kjellberg, «Fra kunstindustri til design», *Kunst og kultur*, nr. 2 (2011): 111-112.

[37] Eksempelvis omtalte Jens Thiis Émile Gallés glassarbeider som kunsthåndverk, selv om han bemerket at de var et resultat av industrialismens produksjonsmetoder. Se Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris»,15-18. Han omtalte også Delftfajanse og asiatisk keramikk som kunstindustri, j.f. hans bemerkning at «[…] om noget i verden er kunstindustri, så er det vel Meissens og Sèvres mesterværker, Delfts fajancer, Kina og Japans porcelain og lervareindustri […]». Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert April-Mai 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv. Begge disse eksemplene indikerer at Thiis brukte begrepene om hverandre, og at han ikke knyttet dem til bestemte produksjonsmetoder.

[38] Jeg erkjenner at denne materialbaserte forståelsen av begrepet har blitt problematisert i nyere kunsthistorisk forskning, og at det ansees som lite presist for å karakterisere nåtidens kunsthåndverk. Se eksempelvis Jorunn Veiteberg: *Kunsthandverk: Frå tause ting til talande objekt* (Oslo: Pax Forlag A/S, 2005), 31-34.

I den videre oppgaven har jeg valgt å konsekvent bruke betegnelsen kunsthåndverk om innkjøpene fra Verdensutstillingen i Paris. Dette valget skyldes to forhold. For det første er det en pragmatisk erkjennelse av at jeg ikke klarer å løse denne begrepsproblematikken innenfor rammene av min oppgave. For det andre er det av hensyn til leseren. Kunstindustri er et begrep som få moderne lesere har en relasjon til. Derfor anser jeg betegnelsen kunsthåndverk som bedre egnet til å beskrive arbeidene som ble innkjøpt til NKIMs samlinger på 1900-utstillingen.

Et siste begrepsavklaring er bruk av navn på museer. Som kjent har museumssektoren i Norge gjennomgått en omfattende konsolideringsprosess det siste tiåret, og de tidligere kunstindustrimuseene har blitt en del av større museumsenheter. Dette har blant annet ført til navneendringer ved flere institusjoner. I den videre oppgaven kommer jeg til å konsekvent referere til museenes navn anno 1900. Det vil si at KODE 1 omtales som Vestlandske Kunstindustrimuseum, Avdeling for kunsthåndverk og design ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo refereres til som Kunstindustrimuseet i Kristiania, og Designmuseum Danmark omtales som Det danske Kunstindustrimuseum.

1.8. Oppgavens struktur

Hvis man regner med innledningen, er oppgaven inndelt i syv kapittel samt konklusjon. I kapittel 2 vil jeg redegjøre for verdensutstillingenes historie i perioden 1798-1900, fra de tidlige nasjonale industriutstillingene til *l'Exposition Universelle de 1900*. Jeg vil fokusere utstillingsmediets utvikling i Frankrike, og tar sikte på å innplassere oppgavens tema i en historisk kontekst. Det tredje kapittelet er todelt, og vil presentere et rammeverk for NKIMs samlervirksomhet rundt århundreskiftet. I første del vil jeg redegjøre for opprettelsen av NKIM og de øvrige kunstindustrimuseene i Norge, presentere hvordan samlingen ble omtalt i museenes formålsparagrafer, samt ansettelsen av Jens Thiis. I andre del vil jeg drøfte Thiis' syn på samlinger og samlervirksomhet i lys av nyere museologisk og kunsthistorisk teori. Et gjennomgående trekk ved kapittel 2 og 3 er at de er kontekstuelle, og etablerer en historisk og teoretisk base for å drøfte innkjøpene på Verdensutstillingen i Paris.

Kapittel 4 vil gi en overordnet presentasjon av NKIMs anskaffelser på Pariserutstillingen. Først vil jeg presentere Thiis' opphold i Paris, de økonomiske forutsetningene og konsekvensene av innkjøpene, samt fokuset på samtidens kunsthåndverk. Deretter vil jeg gi en kvantitativ oversikt over Thiis' anskaffelser på Pariserutstillingen, noe som er nødvendig fordi gjenstandsmaterialet aldri har vært kartlagt tidligere.

I femte og sjette kapittel vil jeg foreta dybdeanalyser av et utvalg av innkjøpene fra 1900-utstillingen, for å vise hvordan de kan tolkes som en materiell biografi over Thiis' oppfatninger av samtidens kunsthåndverk. Kapittel 5 fokuserer på de franske gjenstandene. Jeg vil vise hvordan de kan drøftes ut ifra 1800-tallets diskusjoner om nåtidsstil, industrialismens produksjonsmetoder, samt innflytelsen fra Japan. Kapittel 6 behandler et utvalg av innkjøpene fra de øvrige deltagerlandene, med fokus på Danmark, Sverige, Norge og USA. Her vil jeg analysere gjenstandene i lys av debattene om forholdet mellom kunsthåndverk og billedkunst, utviklingen av norsk tekstilkunst, forestillingen om materialets ærlighet, samt eksotisering av ikke-europeiske kulturer.

I kapittel 7 vil jeg rette fokus mot den siste delen av hypotesen, nemlig min påstand om at innkjøpene på Verdensutstillingen i Paris reflekterer en endring i NKIMs virksomhet rundt 1900. Her vil jeg argumentere for at kildematerialet åpner for en annen forståelse av kunstindustrimuseenes samlinger enn eldre faglitteratur har gitt inntrykk av. Jeg vil hevde at innkjøpene skulle bidra til en estetisk oppdragelse av museets publikum, og ikke fungere som mønster for lokale håndverkere.

Det er ytterligere to momenter som må bemerkes i forbindelse med organiseringen av oppgaven. Enkeltgjenstander vil i liten grad presenteres i selve teksten, men jeg henviser til katalognummeret i appendikset for utfyllende informasjon. Oppgaven har også en hyppig bruk av fotnoter, hvor jeg gir små biografiske presentasjoner av sentrale kunstnere, museumsansatte og kulturpersonligheter rundt århundreskiftet. Dette skyldes at oppgaven har et stort persongalleri, som er uhensiktsmessig å introdusere i selve teksten.

II. Verdensmarkeder i miniatyr

> […] Det finnes få beskjeftigelser som er så interessante, så tillokkende, så fulle av overraskelser og åpenbaringer for en kritiker, for en drømmer med blikket vendt såvel mot generalisering som mot studium av detaljer – for å ikke si mot idéen om orden og universelt hierarki –, som det å sammenligne nasjoner og deres respektive frembringelser […]».[39]

I anledning den første franske verdensutstillingen, *l'Exposition Universelle de 1855*, publiserte kritikeren og poeten Charles Baudelaire (1821-1867) en gjennomgang av avdelingen for fransk og utenlandsk billedkunst. I begeistret språkdrakt skildret Baudelaire hvordan verdensutstillingen var en enestående mulighet til å sammenligne og fordype seg i ulike nasjoner. Han gledet seg over at utstillingen ga en systematisk fremstilling av verdenssamfunnets frembringelser, og åpnet for undersøkelser av de enkelte landenes kunstproduksjon.[40]

Umiddelbart skiller ikke Baudelaire seg fra øvrige panegyriske omtaler av verdensutstillingene. Det nyskapende i teksten oppstår idet Baudelaire innlemmer leseren i følgende tankeeksperiment: hvordan ville en moderne Winckelmann ha vurdert en eksotisk gjenstand fra Kina? Hans svar var at en kunstkritiker umiddelbart ville ha oppfattet gjenstandens skjønnhet med øynene, men at ekte forståelse forutsatte at man ble fortrolig med dens kulturelle miljø. For å forstå fremmed kunst måtte betrakteren bli – med Baudelaires egne ord – innenforlivet med andre kulturer.[41]

For Baudelaire åpnet verdensutstillingen for slike møter med det fremmede, den ga publikum innblikk i andre former for skjønnhet. Nye kunstopplevelser fordret at betrakteren løsrev seg fra akademienes estetiske dogmer, og ikke lukket seg «[…] inne i en forblindende festning av et system […]».[42] Baudelaire avviste dermed forestillingen om en universell norm for kunst, snarere måtte det enkelte kunstverk tilnærmes i lys av sin kulturelle spesifisitet. Ut ifra denne tankerekken ble idéer om nasjoners fremskritt og forfall, kunstnerisk vitalitet og materiell overlegenhet, relative størrelser for Baudelaire. Han hevdet at Frankrikes dominans innenfor kunstfeltet var en midlertidig posisjon, fordi nasjoners kunstproduksjon var underlagt de samme lovene som mennesket.[43] Baudelaire erklærte at i nasjoners «[…] alderdom, da de faller i søvn på sine oppsamlede rikdommer […]. Da forflytter vitaliteten seg, […] den

[39] Charles Baudelaire, «Verdensutstillingen 1855 – Billedkunst (utdrag)», i *Kunsten og det moderne liv*, overs. av Arne Kjell Haugen (Oslo: Solum Forlag, 1988), 79.
[40] Baudelaire, «Verdensutstillingen 1855 – Billedkunst (utdrag)», 79.
[41] Baudelaire, «Verdensutstillingen 1855 – Billedkunst (utdrag)», 80.
[42] Baudelaire, «Verdensutstillingen 1855 – Billedkunst (utdrag)», 81.
[43] Baudelaire, «Verdensutstillingen 1855 – Billedkunst (utdrag)», 80-82, 85-87.

besøker andre territorier og andre folkeslag […]».[44] En verdensutstilling utgjorde en enestående mulighet til å studere slike forflytninger av kunstnerisk kreativitet, fordi betrakteren kunne få oversikt over strømningene som preget kunstfeltet i ulike land.

Baudelaires refleksjoner danner en passende introduksjon til dette kapittelet, som fokuserer på verdensutstillingenes utvikling fra 1798 til 1900. Redegjørelsen vil legge særlig vekt på utstillingsmediets historie i Frankrike, da det er en fransk verdensutstilling som er temaet for denne oppgaven. Jeg vil starte med å behandle verdensutstillingenes utspring fra nasjonale industriutstillinger etter den franske revolusjon. Deretter vil jeg gi en presentasjon av verdens første verdensutstilling, *The Great Exhibition* i London i 1851, som markerte fenomenets transformasjon fra nasjonalt til internasjonalt utstillingsmedium. Videre vil jeg gi en summarisk oversikt over de fire franske verdensutstillingene som ble avholdt i Paris på siste halvdel av 1800-tallet, før jeg i kapittelets siste del gir en mer detaljert fremstilling av *l'Exposition Universelle de 1900.*

2.1. Den franske utstillingstradisjonen før 1851

Som antydet innledningsvis, hadde verdensutstillingene sin opprinnelse i nasjonale industri- og håndverksutstillinger.[45] Kenneth E. Carpenter anslår at det ble avholdt cirka 150 slike utstillinger i ulike europeiske land før *The Great Exhibition* i 1851. De utviklet gradvis de praksiser og karakteristika som kom til å kjennetegne verdensutstillingene.[46] De nasjonale utstillingene dannet arenaer hvor industrien kunne presentere oppfinnelser, lansere nye

---

[44] Baudelaire, «Verdensutstillingen 1855 – Billedkunst (utdrag)», 87-88.

[45] Jeg presiserer at verdensutstillingenes historiske forløpere er omdiskutert i faglitteraturen. Vicente G. Loscertales trekker historiske paralleller til romernes festivaler og middelalderens markeder, og viser til at ordet *fair* har sitt etymologiske opphav i *feriæ* (lat. høytid). Vincente G. Loscertales, «Preface», i *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, red. av John E. Findling og Kimberly D. Pelle (Jefferson, London og North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers: 2008), 5-7. Linda Aimone og Carlo Olmo fremholder en offentlig teknologifremvisning i Paris, initiert av *l'Académie royale des Sciences* i 1683, som en tidlig historisk forløper. Praksisen med denne typen maskindemonstrasjoner ble adoptert av ulike selskaper og akademier utover 1700-tallet, deriblant *The Society of Arts* i London. Linda Aimone og Carlo Olmo, *Les Expositions universelles: 1851-1900*, overs. av Philippe Olivier (Paris: Éditions Belin, 1993), 13-15. Patricia Mainardi trekker derimot frem *Salongen*, den offisielle kunstutstillingen til *l'Académie royale de peinture et de sculpture*, som en viktig inspirasjonskilde. Den ble arrangert fra og med 1667 i Louvre, og Mainardi viser til at Salongen bidro til statusheving av kunsten, i betydning *les beaux-arts*, men at det franske kunsthåndverket ikke hadde tilsvarende arenaer under *l'ancien régime*. Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867* (New Haven og London: Yale University Press, 1987), 8-11. En inngående drøfting av mulige historiske forløpere til verdensutstillingene faller utenfor denne masteroppgaven. Siden min oppgave omhandler en fransk verdensutstilling har jeg valgt å gi en kort redegjørelse for den franske utstillingstradisjonen. For en mer detaljert analyse, se Brenna, *Verden som ting og forestilling*, 56-78.

[46] Kenneth A. Carpenter, «European Industrial Exhibitions before 1851 and their Publications», *Technology and Culture*, nr. 13 (juli 1973): 466.

stilarter og vise det fremste av samtidens produksjon.[47] I faglitteraturen har særlig den franske utstillingstradisjonen blitt fremhevet som betydningsfull. Kunsthistoriker Paul Greenhalgh oppgir at det ble arrangert ti nasjonale utstillinger i Frankrike mellom 1797 og 1849, kjent som *les expositions publiques des produits de l'industrie française*.[48]

Én av de første franske industriutstillingene ble arrangert på Marsmarken i 1798. Den varte i tre dager og var initiert av den franske innenriksminister François de Neufchâteau (1750-1828).[49] Utstillingsområdet besto av et provisorium med 68 arkadebuer, som omkranset en kvadratisk plass, hvor det var reist et lite rundtempel til ære for industrien. Arkadebuene rommet over 100 utstillere som viste arbeider i metall, tre, keramikk, glass og tekstil. Gjenstandsmaterialet var systematisert i ulike klasser og ble vurdert av en jury.[50]

I utgangspunktet var 1798-utstillingen økonomisk motivert. Franske myndigheter ønsket å stimulere etterspørselen i innenriksmarkedet, som hadde falt dramatisk etter den franske revolusjonen. Samtidig betonet de utstillingens betydning som en nasjonal begivenhet. Den ble akkompagnert av militærparader, fyrverkeri og storslagne ball. 1798-utstillingen tiltrakk seg besøkende fra alle samfunnsklasser, uavhengig om de hadde råd til å kjøpe de utstilte gjenstandene eller ikke. Dermed var utstillingen en underlig sammenblanding av markedsplass og underholdningsarena, masse- og elitekultur, børs og katedral.[51]

Aimone og Olmo hevder at det nyskapende med 1798-utstillingen var politiseringen av arrangementet. Staten ønsket å oppildne det frie franske folk til å ta opp industrikappløpet med det monarkiske England.[52] Dette politiske aspektet kom også til uttrykk i utstillingskatalogen. I avslutningen anbefalte juryen at industriutstillingen skulle bli en årlig hendelse som kunne innlede en ny æra i fransk industri. De poengterte at fremtidige utstillinger kunne bidra til å heve den gode smak blant franskmenn, men også markere det republikanske Frankrikes ære og styrke overfor verdens nasjoner.[53]

---

[47] Jan-Lauritz Opstad, «De store utstillingene og fremveksten av den nasjonale historismen», i *Plysj, Palmer og Pomponger: 1840-1900 En hyllest til historismens epoke*, red. av Anniken Thue (Bergen: Vestlandske Kunstindustrimuseum, 1987), 37-38.
[48] Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs 1851-1939* (Manchester: Manchester University Press, 1988), 6.
[49] Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, 13.
[50] *Première exposition des produits de l'industrie française: Jours complémentaires de l'an VI* (Paris: l'Imprimerie de la République, 1798), 3, 5, 17.
[51] Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, 5.
[52] Aimone og Olmo, *Les Expositions universelles*, 14-15.
[53] *Première exposition des produits de l'industri française*, 19.

1798-utstillingen inngikk i en serie av tilsvarende arrangementer i Frankrike, som ble avholdt med ujevne mellomrom frem til 1849. Deres utstillingspraksiser knyttet til juryering, temporære utstillingsbygg, samt syntesen av politiske, økonomiske og kulturelle motiver ville bli faste bestanddeler ved de senere verdensutstillingene.[54] Jan-Lauritz Opstad påpeker at de franske utstillingene ble mønsterdannende for lignende arrangementer i andre europeiske land, som vokste i omfang og popularitet på første halvdel av 1800-tallet.[55] Et eksempel på de franske utstillingenes store innflytelse er at *The Great Exhibition* i 1851 ble utformet med industriutstillingen i Paris i 1849 som forbilde.[56]

2.2. *The Great Exhibition* – estetisk forfall eller industrialismens triumf?

The Great Exhibition i London markerte utstillingenes metamorfose – fra nasjonal til internasjonal skueplass. Den britiske utstillingskomiteen besluttet på oppfordring av dronning Victorias ektemann – den tyskfødte prins Albert (1819-1861) – å innby verdens nasjoner til den kommende industriutstillingen i London i 1851. Prinsgemalen fungerte som utstillingens høye beskytter. I en tale under Mansion House-banketten, den 21. mai 1850, presenterte han de storslagne planene for britiske samfunnstopper og utenlandske diplomater. Med denne talen etablerte han en retorikk som kom til å bli gjentatt ved samtlige verdensutstillinger etter 1851. Prins Albert erklærte at den internasjonale utstillingen skulle gi et overblikk over menneskehetens utvikling, bidra til fred og fordragelighet mellom verdens nasjoner, samt feire handel og fremskritt.[57]

Prins Albert hadde gjennom flere år hatt et sterkt engasjement for britisk industri, blant annet gjennom sitt presidentskap i *The Royal Society of Arts*,[58] som var initiativtaker til *The Great Exhibition*. Flere av selskapets medlemmer – hvorav den mest kjente var formgiveren og embetsmannen Henry Cole (1808-1882) – innehadde nøkkelstillinger i den kongelige komiteen som organiserte 1851-utstillingen.[59] Den britiske komiteen håpet at *The Great Exhibition* ville befeste Storbritannias stilling som industriell stormakt, utløse

[54] Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, 4-6.
[55] Opstad, «De store utstillingene og fremveksten av den nasjonale historismen», 37-38.
[56] Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, 22.
[57] Yvonne Ffrench, *The Great Exhibition: 1851* (London: Hardvill Press, 1950), 49, 52.
[58] *The Royal Society of Arts* (før 1847 *The Society of Arts*): Britisk selskap som ble grunnlagt i 1753 for å promotere kunst, industri og handel. Foreningen arrangerte en rekke utstillinger og delte ut priser for å fremme innovasjon, god formgivning samt sysselsetting av de fattige. Prins Albert ble selskapets president i 1844, og det mottok kongelig charter av dronning Victoria i 1847. Jeffrey A. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display* (London og New Haven: Yale University Press, 1999), 14-15.
[59] Christopher Hobhouse, *1851 and the Crystal Palace* (London: John Muarry, 1950), 4, 5, 11.

samfunnsøkonomiske synergieffekter for næringslivet, samt høyne kvaliteten på britisk formgivning gjennom internasjonal konkurranse.[60]

Likevel møtte tanken om en internasjonal utstilling betydelig motstand i britisk offentlighet. Beboerne nær utstillingsområdet i Hyde Park raste over at horder av utlendinger kom til å forstyrre nabolagets fred, konservative kristne fryktet at utstillingen var et moderne Babels tårn, og proteksjonister advarte mot at britiske varer ville bli utkonkurrert av utenlandsk skrap.[61] Også venstresiden – representert med Karl Marx (1818-1883) og Friedrich Engels (1820-1895) – kritiserte utstillingen i kraftige ordelag. For dem representerte *The Great Exhibition* en feiring av frihandel og *laissez-faire*-politikk, en global varemesse for kapitalismens vasaller.[62] Med stor patos erklærte proletariatets forkjempere at: «[…] [with] this exhibition, the bourgeoisie of the world is erecting in the modern Rome its Pantheon in which to exhibit with proud self-satisfaction the gods it has made to itself […]».[63]

Det Marx og Engels omtalte som borgerskapets Pantheon var det ikoniske Crystal Palace, en glass- og støpejernkonstruksjon utformet av gartneren Joseph Paxton (1803-1865). Utstillingsbygningen huset over 100 000 gjenstander, innsendt av nærmere 14 000 utstillere fra hele verden. Halvparten av utstillingsarealet var forbeholdt Det britiske imperiet. De britiske gjenstandene var klassifisert i fire hovedkategorier – *Raw Materials, Machinery, Manufactures* og *Fine Arts* – som igjen rommet 30 underklasser. Det resterende arealet var fordelt mellom de ikke-britiske deltagerne, som fritt kunne arrangere sin utstilling uavhengig av det britiske klassifikasjonssystemet.[64]

Utstillingens tittel, *The Great Exhibition of the Works of Industries of All Nations*, indikerer at 1800-tallets forståelse av begrepet *industry* var mer vidtfavnende enn i dag. Som Jeffrey A. Auerbach viser til, hadde det engelske ordet *industry* to hovedbetydninger på midten av 1800-tallet. Vanligvis refererte det til menneskelige kvaliteter som hardt arbeid, vedvarende innsats og flittighet. Fra 1840-tallet begynte dessuten ordet å henvise til handels- og produksjonsinstitusjoner, uten at disse nødvendigvis var beskjeftiget med tungindustri eller maskinfremstilling. Denne oppfatningen reflekteres i at 1851-utstillingen ikke skilte mellom

[60] Auerbach, *The Great Exhibition of 1851*, 57-59.
[61] Hobhouse, *1851 and the Crystal Palace*, 18-19.
[62] Friedrich Engels og Karl Marx, «Review: May-October 1850», i *Karl Marx and Friedrich Engels:1849-51*, bd 10 (London: Lawrence & Wishart, 1978), 499-500.
[63] Engels og Marx, «Review», 500.
[64] Auerbach, *The Great Exhibition of 1851*, 91-93.

hvordan produktene var tilvirket. Håndlagde og fabrikkfremstilte gjenstander var utstilt side om side, fordi de var et resultat av hardt arbeid.[65]

Den 1. mai 1851 åpnet en beveget dronning Victoria (1819-1901) verdens første verdensutstilling. Da utstillingen stengte for publikum, den 11. oktober samme år, hadde over 6 millioner mennesker løst billett. Både besøkstallene og overskuddet på 186 000£ indikerte at *The Great Exhibition* var en enorm suksess.[66] Likevel var kritikernes vurdering av kvaliteten på de utstilte objektene langt mindre positiv. Flere bemerket paradokset at gjenstander fremstilt i den moderne tidsalder grep tilbake til et historiserende formspråk. Denne holdningen ble uttrykt av blant andre den tyske arkitekten Gottfried Semper (1803-1879), som hadde ansvaret for utformingen av de skandinaviske avdelingene på 1851-utstillingen.[67] Semper påpekte at:

> […] The same humiliating truth is forced upon us when we compare our products with those of our ancestors. In spite of great technical progress, we have remained far behind them in formal qualities […]. Most of our efforts result is confused mixtures of designs or childish dallying […].[68]

Sempers kritiske bemerkninger føyer seg inn i en bredere debatt, som gjorde seg gjeldende i Europa på midten av 1800-tallet. Den industrielle revolusjon hadde bidratt til økt vareproduksjon, samt at varene hadde blitt billigere på grunn av teknologiske innovasjoner og nye materialer. Gjenstander som før var forbeholdt de få, ble tilgjengeliggjort for de mange. Likevel hevdet kritikerne at den uhemmede masseproduksjonen hadde resultert i lavere estetisk og håndverksmessig kvalitet. I så henseende var *The Great Exhibition* det fremste beviset på forfallet i samtidens formgivning. De negative omtalene fra 1851-utstillingen resulterte i at britiske myndigheter intensiverte arbeidet med *den kunstindustrielle reformbevegelsen*. Gjennom omorganisering av utdanningssystemet, allmenn folkeopplysning og opprettelse av nye dannelsesinstitusjoner, skulle den estetiske og håndverksmessige kvaliteten gjenreises.[69]

---

[65] Auerbach, *The Great Exhibition of 1851*, 95-97.
[66] Gibbs-Smith, *The Great Exhibition of 1851*, 2. utg. (London: Victoria and Albert Museum, 1981), 13, 24.
[67] Elizabeth Gilmore Holt, «The First International Exposition: The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations», i *The Art of All Nations: 1850-1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, red. av Elizabeth Gilmore Holt (Princeton og New Jersey: Princeton University Press, 1981), 57-58.
[68] Gottfried Semper, «Science, Industry and Art», i *The Art of All Nations: 1850-1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, red. av Elizabeth Gilmore Holt (Princeton og New Jersey: Princeton University Press, 1981), 62-63.
[69] Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 72, 75-76.

Et viktig reformtiltak var grunnleggelsen av The Museum of Manufactures, fra og med 1899 The Victoria and Albert Museum, hvis grunnsamling besto av gjenstander som ble vist på 1851-utstillingen.[70] Verdens første kunstindustrimuseum skulle fungere som en mønstersamling for produsenter og konsumenter, hvor de kunne studere gode forbilder fra fortid og samtid. Museet ble skoleskapende for opprettelsen av kunstindustrimuseer i hele Europa på siste halvdel av 1800-tallet, og danner et illustrativt eksempel på de nære forbindelseslinjene mellom verdensutstillingene, den kunstindustrielle reformbevegelsen og kunstindustrimuseene.[71]

2.3. Den franske utstillingstradisjonen etter 1851

Allerede under *The Great Exhibition* hadde franske observatører omtalt engelskmennene som skamløse imitatorer. Franskmennene opplevede det som et prestisjenederlag at Storbritannia fikk være vertskap for verdens første verdensutstilling. De påpekte at denne utstillingstradisjonen hadde oppstått i Paris, og at Frankrike en rekke ganger hadde vurdert å arrangere en internasjonal utstilling. Harmen ble ytterligere forsterket av at britene hadde ekskludert maleri fra *The Great Exhibition*,[72] et medium hvor franske kunstnere tradisjonelt hadde utmerket seg. Kombinasjonen av misunnelse og såret nasjonalstolthet resulterte i at keiser Napoleon III (1808-1873) utstedte et dekret om en fransk verdensutstilling i Paris i året 1855.[73]

L'Exposition Universelle de 1855 var den første verdensutstillingen som også inkluderte maleri, en gjenstandsgruppe som kom til å være representert ved samtlige utstillinger etter 1855. Fra og med dette året etablerte Frankrike et sterkt sakseierskap til verdensutstillingene. Det utviklet seg en sedvane for at landet var vertskap for en verdensutstilling hvert 11. år. De ble avholdt i Paris – i 1855, 1867, 1878, 1889 og 1900 – og de viktigste fornyelsene av verdensutstillingene fant sted i Frankrike. For eksempel ble praksisen med én gigantisk utstillingsbygning, av typen Crystal Palace, gradvis erstattet av flere mindre utstillingsbygg og paviljonger. Denne utviklingen forsterket konkurranseaspektet ved utstillingene, fordi deltagerlandene ønsket å overgå hverandre i utformingen av sine respektive bygninger.[74]

---

[70] Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 77.
[71] Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 96-97.
[72] Et særtrekk ved *The Great Exhibition* er at maleri ikke var representert på utstillingen. Begrunnelsen til den kongelige komiteen var at maleriet utgjorde en selvstendig kunstform, som ikke ble påvirket av de materielle forhold. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, 25.
[73] Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, 22, 25, 39-40.
[74] Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, 13-15.

Et særtrekk ved de franske verdensutstillingene var statens sterke engasjement. Både i 1855, 1867 og 1878 ble verdensutstillingene utelukkende finansiert av offentlige midler. Fordi sistnevnte utstilling gikk med et voldsomt økonomisk underskudd, ble det offentlige bidraget redusert. Private banker måtte derfor delfinansiere verdensutstillingene i 1889 og 1900, mot at de fikk rettigheter til å selge inngangsbilletter. Til tross for tilførsel av privat kapital, fortsatte franske myndigheter å utøve en sterk kontroll over utstillingene. For eksempel måtte samtlige franske utstillere godkjennes av en offentlig jury – en regel som skapte betydelig irritasjon blant næringslivet – fordi ikke-franske deltagere var fritatt fra denne bestemmelsen.[75]

Grunnet myndighetenes sterke innvolvering reflekterte de franske utstillingene i stor grad samtidens politiske forhold. Verdensutstillingene i 1855 og 1867 speilet Det andre keiserrikets (1852-1870) sympatier for frihandel, og forsøkte å fremstille Frankrike som en moderne industrinasjon. 1878-utstillingen var snarere et vitnesbyrd over at Den tredje republikk (1870-1940) hadde gjenreist landet etter Pariserkommunen og Den fransk-prøyssiske krig. *L'Exposition Universelle de 1889* ble fremstilt som en republikansk begivenhet, som markerte hundreårsjubileet for den franske revolusjonen.[76]

Kunsthåndverket var et område hvor Frankrike gjorde seg bemerket under samtlige verdensutstillinger. Ved 1855-utstillingen var hovedattraksjonene i *le Palais de l'industrie* praktstykker fra Sèvres,[77] Christofles[78] sølvservise for Napoleon III, samt billedvev fra vevatelierene til Beauvais og Gobelins.[79] Som i 1851 var kunsthåndverket preget av historiserende stilarter, særlig nyrenessanse, nybysantinsk, samt Louis XIV-, XV- og XVI-stil. Til tross for fraværet av et nyskapende formspråk, utmerket franske kunsthåndverkere seg

[75] Paul Greenhalgh, *Fair World: A History of World's Fairs and Expositions from London to Shanghai 1851-2010* (Berkshire: Papadakis, 2010), 58-59.
[76] Greenhalgh, *Fair World*, 59-60.
[77] Sèvres (eg. *la Manufacture nationale de Sèvres*): opprinnelig en privat porselensprodusent som ble grunnlagt i Vincennes i 1738, men senere flyttet til Sèvres. I 1756 fikk verkstedet monopol på porselensproduksjon i Frankrike. Fabrikken er fortsatt i drift, og underlagt det franske kulturdepartementet. *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, 1975, s.v. «Sèvres».
[78] Christofle: fransk sølvsmedfirma grunnlagt i 1839 av Charles Christofle. *Dictionary of Turn of the Century Antiques*, 1974, s.v. «Christofle».
[79] Beauvais (eg. *la Manufacture de tapisserie de Beauvais*): billedvevatelier i Beauvais, etablert under Ludvig XIVs beskyttelse i 1664. Særlig kjent for billedtepper som ble tegnet av François Boucher på 1700-tallet. Fabrikken er fortsatt i virksomhet. *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, 1975, s.v. «Beauvais». Gobelins (eg. *la Manufacture nationale des Gobelins*): parisisk billedvevatelier oppkalt etter Gobelin-slekten. I 1660-årene ble de omorganisert under finansminister Colbert, og tildelt kongelig manufaktur. Veveriene er i dag underlagt det franske kulturdepartementet. *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, 1975, s.v. «Gobelins».

med innovative tekniske løsninger. Juryen trakk særlig frem metallarbeider i sink, som gjennom galvanisering hadde fått en overflate med bronse- eller kobberbelegg.[80]

De franske verdensutstillingene var ikke bare viktig for å bygge opp Frankrikes renommé innen kunsthåndverk, de bidro også til spredning av kunstneriske impulser på tvers av kontinenter. Ved Pariserutstillingen i 1867 var Japan representert med en utstilling av keramikk, metall, tekstiler, lakk- og papirarbeider. Utstillingen ble en voldsom suksess – den hadde over 9 millioner besøkende – og utløste en japanmani i europeisk kultur.[81] Fascinasjonen for Japan kom til å bli en viktig inspirasjonskilde for europeiske kunstnere på slutten av 1800-tallet. Den viktigste agitatoren for japansk kunst i Europa, var den parisiske galleristen Samuel Bing (1838-1905).[82] Gjennom hans tidsskrift, *Le Japon Artistique,* og salg av asiatiske gjenstander ble «japanfeberen» utbredt blant den europeiske kultureliten.[83] Bing var også én av viktigste promotørene av art nouveau. Han mønstret en egen paviljong på 1900-utstillingen, hvor Jens Thiis foretok flere innkjøp til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

Et annet fenomen som sammenfalt med verdensutstillingenes utvikling, var nasjonalismens fremvekst i Europa. Utstillingene fungerte som arenaer for selvrepresentasjon, materialiseringer av abstrakte konsepter som nasjonal identitet, kulturell enhet, idéen om *oss* versus *de andre*.[84] Et illustrerende eksempel på denne tendensen er fremveksten av nasjonale paviljonger på verdensutstillingene, utformet i ulike nasjonale stilarter. På *l'Exposition universelle de 1878* ble deltagerlandene oppfordret til å utforme en inngangsfasade som reflekterte sin nasjonale egenart. Oppfordringen ble møtt med protester, enkelte land hevdet de ikke hadde én nasjonal stil. Likevel klarte de franske arrangørene å mønstre en nasjonenes

---

[80] Jonathan Meyer, *Great Exhibitions: London – New York- Paris – Philadelphia* (Suffolk: Antique Collectors' Club, 2006), 96-97, 100, 102-103.
[81] Gregory Irvine, «The presentation, perception and collection of Japanese art in nineteenth-century France», i *Monet, Gaugin, Van Gogh…: Japanese Inspirations,* red. av Museum Folkwang (Göttingen: Museum Folkwang, 2015), 29-31.
[82] Samuel Bing (1838-1905, eg. Siegfried Bing): tysk-fransk gallerist og kunsthandler. Han var født inn i en tysk-jødisk forretningsfamilie i Hamburg, men flyttet til Frankrike i 1854 og fikk fransk statsborgerskap i 1876. Bing startet sin karriere i keramikkfirmaet Leullier fils et Bing, men på 1880-tallet foretok han en rekke studiereiser til Japan. Bing ble en viktig importør og forhandler av japansk kunsthåndverk i Europa, og derfor en sentral skikkelse i den europeiske japonismen. I 1895 åpnet han sitt berømte galleri i 22 rue de Provence, *L'Art Nouveau*, og ble en ledende agitator for stilen som bar galleriets navn. Gabriel P. Weisberg, «A family affair: From Hamburg to Paris and Beyond», i *The Origins of l'Art Nouveau*, red. av Edwin Becker, Évelyne Posséme og Gabriel P. Weisberg (Amsterdam og Paris: Van Gogh Museum og Musée des arts décoratifs, 2004), 10, 12, 15-16, 18-19, 25.
[83] Siegfried Wichmann, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858,* overs. av Susan Bruni (London: Thames & Hudson Ltd, 1981), 9.
[84] Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, 113.

gate i utstillingspalasset på Marsmarken, som ble en av verdensutstillingens store attraksjoner.[85] Denne praksisen ble videreutviklet på 1900-utstillingen, hvor en myriade av nasjonale paviljonger ble oppført langs Seinen og på Trocadéro-høyden.

I tiåret før århundreskiftet ble verdensutstillingene i økende grad preget av kommersialisering og masseunderholdning. Utstillingene var ikke lengre bare formidlingskanaler for nyvinninger innen vitenskap og industri, men fungerte som forlystelsesarenaer for et stadig økende publikum. Kulturhistoriker Brita Brenna påpeker at de tidlige utstillingene var forbeholdt middel- og overklassen, men mot slutten av 1800-tallet tiltrakk de seg besøkende fra alle samfunnslag.[86] Verdensutstillingene ble fora for massekultur, preget av publikumsfrierier og konsum. Et eksempel på denne tendensen er oppføringen av Eiffeltårnet[87] til Pariserutstillingen i 1889. Tårnet hadde ingen annen funksjon enn å begeistre folkemassene, ved å tilby dem panoramautsyn over Paris' sentrum.[88]

2.4. *L'Exposition Universelle de 1900* – festivitas i fremskrittets tegn

Siden 1851 hadde verdensutstillingene til stadighet sammenfalt med jubileer av ulik art. 1889-utstillingen i Paris markerte 100-årsdagen for den franske revolusjon, mens Chicago-utstillingen i 1893 var viet 400-årsjubileet for Christofer Columbus' oppdagelse av Amerika. Også 1900-utstillingen var ladet med sterkt symbolinnhold, og ble forespeilet som århundrets verdensutstilling i dobbel forstand. På den ene siden skulle den oppsummere 1800-tallets industrielle og vitenskapelige utvikling, samtidig som den skulle innlede en ny æra i freden og fremskrittets tegn.[89]

Vektleggingen av fremskritt var et vedvarende credo ved samtlige verdensutstillinger, og Greenhalgh påpeker at fremskrittet ble oppfattet som synonymt med teknologi. Det var industrialismens og vitenskapens innovasjoner som skulle sikre samfunnets apoteose til et

---

[85] Brenna, *Verden som ting og forestilling*, 137.
[86] Brenna, *Verden som ting og forestilling*, 404.
[87] I kunsthistorisk faglitteratur har Eiffeltårnet tradisjonelt blitt fremstilt som en proto-modernistisk forløper til 1900-tallets arkitektur. Bygningen har blitt innskrevet i et modernistisk narrativ, som et eksempel på strukturell ærlighet, moderne materialbruk og frigjøring fra et historiserende formspråk. Symptomatisk for denne tendensen er fremstillingen av Eiffeltårnet i Sigfreid Giedion, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*, 5. utg. (Cambridge: Harvard University Press, 1941), 269-273, 281, 284-285. Allerede i 1952 problematiserte Elias Cornell at arkitekturhistoriske fremstillinger i stor grad fokuserte på bygninger som pekte frem mot modernismen, og at dette hadde resultert i en unyansert fremstilling av arkitekturen på verdensutstillingene, Elias Cornell, *De store utställningarna: arkitekturexperiment och kulturhistoria* (Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 1952), 164.
[88] Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities: Early mass culture in Fin-de-siècle Paris* (Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1998), 8.
[89] Jacques Peyrat, «L'Exposition ou la concrétisation du gigantisme», i *L'Exposition Universelle de 1900*, red. av Jean-Christophe Mabrie (Paris: L'Harmattan, 2000), 31.

høyere sivilisasjonsnivå.[90] Som nevnt hadde det blitt avholdt fire franske verdensutstillinger i løpet av 1800-tallet, og Verdensutstillingen i 1900 var en gylden mulighet til å iscenesette Frankrike som kulturell og teknologisk supermakt. I realiteten hadde den økonomiske utviklingen stagnert under Den tredje republikk, og i 1890-årene var franske bedrifter nærmest utkonkurrert i det internasjonale industrikappløpet.[91]

Allerede i juli 1892 utstedte la Chambre des députés et dekret om en ny verdensutstilling i 1900. Denne beslutningen kom uvanlig tidlig på grunn av politiske årsaker. Samme sommer hadde *Le Figaro* publisert rykter om at den tyske keiser forsøkte å kuppe utstillingen og flytte den til Berlin.[92] Oppslaget utløste et ramaskrik i fransk offentlighet og en tilsvarende begeistring i Tyskland. I flere uker knivet de to erkerivalene om å få være vertskap for 1900-utstillingen,[93] men til tysk skuffelse gikk Frankrike seirende ut av kappestriden. Innen 1895 hadde en rekke av verdens nasjoner, inkludert Det tyske keiserrike, takket ja til den franske invitasjonen. Deltagelsen var dermed atskillig høyere enn ved verdensutstillingen i 1889, da de fleste stormaktene hadde nektet å delta. Det lave fremmøtet skyldtes at de europeiske monarkiene hadde et anstrengt forhold til et jubileum som feiret giljotineringen av kongemakten. Byggearbeidene til 1900-utstillingen ble påbegynt i 1896, og fra dette året var Paris preget av et evigvarende trafikkaos, forsinkelser, samt enorme kostnadsoverskridelser. Samtidig ble Den tredje republikk rystet av dype politiske kriser, hvorav den mest skadelige for Frankrikes renommé var *Dreyfuss-affæren*.[94]

Til tross for skandalene åpnet *l'Exposition Universelle* den 14. april 1900. Utstillingens hovedinngang, den orientaliserende Porte Binet, var plassert ved Place de la Concorde. Portalen var kronet med *La Parisienne*, en monumentalstatue av skulptøren Paul Moreau-Vauthier (1871-1936). Samtlige utstillingsbygninger var dekorert med elektrisk lys, én av 1900-utstillingens teknologiske nyvinninger. Fra la Concorde vandret de besøkende mot to grandiose utstillingshaller, Grand Palais og Petit Palais, ved Pont Alexandre III. Paléenes historiserende formspråk illustrerer det faktum at *l'École des Beaux-Arts* dominerte det arkitektoniske uttrykket på Verdensutstillingen.[95] Det semisirkulære Petit Palais huset en

[90] Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, 23-24, 47.
[91] Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style* (Berkley, Los Angeles og London: University of California Press, 1989), 52-53.
[92] Meyer, *Great Exhibitions*, 285-286.
[93] Mandell, *Paris 1900*, 30-32.
[94] Julian, *The Triumph of Art Nouveau*, 20-21, 31-33.
[95] Julian, *The Triumph of Art Nouveau*, 38 44.

retrospektiv utstilling av eldre fransk kunst, mens Grand Palais utstilte moderne billedkunst fra alle verdens land. Tradisjonen tro opptok vertsnasjonen halvparten av utstillingsarealet.[96]

Fra kunstpalassene ved Pont Alexandre III løp en snorrett akse igjennom Invalides-esplanaden, som ble avsluttet i l'Hôtel des Invalides' forgylte kuppelkonstruksjon. Aksen var flankert av to utstillingspalasser med rikt dekorerte stukkfasader i nyrokokko, *le Palais des industries françaises* og *le Palais des industries étrangères*. Førstnevnte viste fransk kunsthåndverk, mote og interiørkunst, mens sistnevnte utstilte kunsthåndverk fra utenlandske nasjoner. Like ved de to palassene kunne publikum besøke Samuel Bings *Maison Bing*, en paviljong som fremtredende franske kunstnere hadde innredet med atmosfæriske art nouveau-interiører.[97]

De utenlandske paviljongene var oppført på den venstre elvebanken ved Seinen, mellom Pont des Invalides og Pont de l'Alma. 1900-utstillingens versjon av Rue des Nationes (fig. 2.5) besto av en mengde paviljonger, og dannet et babelsk sammensurium av østerriksk rokokko, elisabetanske herregårder, tysk nasjonalromantikk, samt en amerikansk miniutgave av Capitol Hill.[98] Norge var representert med en rødmalt paviljong, signert arkitekten Holger Sinding-Larsen (1869-1938), som fremsto som en fusjon av et stabbur og en stavkirke i dragestil.[99]

Paviljongene til asiatiske og afrikanske land var lokalisert på Trocadéro-høyden, sammen med det russiske bidraget i såkalt Ivan-den-Grusomme-stil. På motsatt side av Seinen lå Marsmarken. Gressletten var forbeholdt palasser for maskiner og tungindustri, og dominert av to arkitektoniske etterlevninger fra 1889-utstillingen, nemlig Eiffeltårnet og Maskingalleriet. Sistnevnte hadde for anledningen blitt fusjonert med *la Salle des Fêtes*, en gigantisk kuppelkronet rotunde som rommet de offisielle seremoniene og konferansene som fant sted under 1900-utstillingen.[100]

Pariserutstillingen i 1900 var den største av de franske verdensutstillingene. Den var åpen fra 14. april til 12. november 1900. 51 millioner mennesker besøkte Verdensutstillingen, til sammenligning talte Frankrikes samlede befolkning dette året i underkant av 40 millioner innbyggere. 40 ulike land var representert med over 83 000 utstillere. 75 000 tonn med produkter ble utstilt over et areal på svimlende 785 000 m². Utstillingen opptok store deler av

[96] Mandell, *Paris 1900*, 63-64.
[97] Guide Chaix, *Les Plaisirs et les Curiosités de l'Exposition* (Paris: Librairie Chaix, 1900), 41-42, 53.
[98] Julian, *The Triumph of Art Nouveau*, 68-69, 146-147.
[99] Glambek, «Nasjonale ambisjoner», 99.
[100] Julian, *The Triumph of Art Nouveau*, 57, 61-62, 65, 158.

Paris' sentrum – Invalides-esplanaden, Marsmarken og Trocadérohøyden – samt en satellittavdeling i Bois de Vincennes. I syv måneder dannet Pariserutstillingen en by i byen, en verdensvev av nasjonale paviljonger, kolonilandsbyer, maskinhaller og kunstindustripalasser, et flyktig uttrykk for fremtidsoptimismen under *la belle époque*. Alle verdens folkeslag var samlet i Paris, for å feire inngangen til et nytt *aureum seculum*![101]

2.5. Oppsummering

Innledningsvis valgte jeg å gjengi noen strofer fra Charles Baudelaires omtale av *l'Exposition Universelle de 1855*, hvor han postulerte at verdensutstillingen utgjorde en enestående mulighet til å studere og sammenligne verdens nasjoner. Den franske poeten reflekterte over at utstillingen åpnet for møter med nye former for skjønnhet, samtidig som den ga en oversikt over kunstfeltet i forskjellige land. For Baudelaire var verdensutstillingen både et mikrokosmos – et fortettet bilde av verdens frembringelser – og et internasjonalt forum for utveksling av kunstneriske impulser.[102]

I dette kapittelet har jeg forsøkt å gi en kortfattet presentasjon av verdensutstillingenes utviklingshistorie frem til 1900. Redegjørelsen viser hvordan de etablerte seg som utstillingsmedium overfor et stadig bredere publikum, fra nasjonale industri- og håndverksutstillinger til 1900-utstillingens drømmeby i Paris' sentrum. Verdensutstillingene påberopte seg å gi et encyklopedisk overblikk over alle verdens land. De var viktige arenaer for utveksling av kunstneriske impulser på tvers av landegrenser, og fungerte som fora for kunst og industri. I de påfølgende kapitlene vil jeg vise hvordan dette materielle mikrokosmoset – hele verden samlet på ett sted, i en begrenset periode – muliggjorde innkjøp av internasjonalt kunsthåndverk til et lite norsk museum i provinsbyen Trondhjem.

[101] Peyrat, «L'Exposition ou la concrétisation du gigantisme», 32, 34, 37, 44.
[102] Baudelaire, «Verdensutstillingen 1855 – Billedkunst (utdrag)», 87-88.

III. Samlingen – «en indre enhet mellom de forskjellige ting»

> […] Han meddelar mig det egendomliga draget, att kinesiska samlare aldrig utställa sine konstföremål. Här förvarar man altid konstföremålet i en ask eller ett etui, i en låda fodrad med tyg, som man gömmer i någon vrå i huset. Den kinesiska samlaren gör sig til ägare av en sak för att få njuta och fröjda sig åt den alldeles ensam bakom stängda dörrar […].[103]

Denne skildringen av en kinesisk samler er hentet fra de berømte dagbøkene til Edmond (1822-1896) og Jules de Goncourt (1830-1870). Som representanter for det mondene pariseraristokrati, var brødreparet blant de første i Europa som begynte å samle østasiatisk kunst, allerede før Japan hadde åpnet sine grenser for europeerne på 1850-tallet. Fra et biografisk perspektiv er det fristende å tolke utdraget som en analogi over brødrenes egen samlervirksomhet, da deres asiatiske gjenstander ble dandert på møbler og vegger i deres eget hjem. En sentral forskjell er imidlertid at Goncourt-samlingen på ingen måte var noen hemmelighet. Snarere hadde den kultstatus blant samtidens intellektuelle, fordi den var viden kjent gjennom brødrenes omfattende forfatterskap.[104]

Utdraget reflekterer likevel et poeng som er betegnende for vestlig samler- og museumsvirksomhet, nemlig evnen til å isolere og estetisere objekter som vurderes som *visuelt signifikante*. Denne synspraksisen omtaler den amerikanske kunsthistorikeren Svetlana Alpers som *the museum effect*, et fenomen hun hevder er særegent for europeisk kultur. Dette innebærer å omskape allmenne objekter til «kunstverk» – her i begrepets utvidede forstand – uavhengig om det er snakk om *artefakter* eller *naturalier*.[105]

Nettopp det vestlige blikkets trang til å transformere materielle gjenstander til kunst blir særlig påfallende i Goncourt-brødrenes tilfelle. I deres eget hjem ble *netsuker*, *kakemonoer* og *fukusa* tolket som uttrykk for Østens kunstneriske sensibilitet – ikke som japanske belteknapper, billedruller og innpakningspapir.[106] Dette fenomenet illustrerer et poeng som står sentralt i dette kapittelet, og som jeg vil vende tilbake til i de siste delene, nemlig at samleren er bestemmende for samlingens meningsinnhold.

Disse innledende betraktningene danner utgangspunktet for dette kapittelet, hvis målsetning er å etablere en historisk og teoretisk base for NKIMs samlervirksomhet. I kapittelets første del

---

[103] Edmond og Jules de Goncourt, *Bröderna Goncourts dagbok: minnen från det litterära livet 1851-1895*, bd 2, overs. av Algot Ruhe (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1927), 50.
[104] Laure Katsaros, «The Goncourt Brothers: Reflected in the Magic Mirror of Japan», *The Massachusetts Review*, nr. 57 (2016): 491-492, 495.
[105] Svetlana Alpers, «The Museum as a way of seeing», i *The Poetics and Politics of Museum Display*, red. av Ivan Karp og Steven D. Lavine (London og Washington D.C: Smithsonian Institution Press, 1991), 26-27.
[106] Katsaros, «The Goncourt Brothers», 499.

vil jeg redegjøre for museets opprettelse, tidlige historie, samt ansettelsen av Jens Thiis. Jeg vil også presentere de norske kunstindustrimuseenes formål, slik det fremkommer i museenes statutter. Jeg har valgt å gi en lengre redegjørelse for Thiis' første utenlandsreise i NKIMs tjeneste, fra juli 1895 til oktober 1896. Dette skyldes at på denne reisen etablerte han et musealt nettverk som kom til å få stor betydning for innkjøpene på Verdensutstillingen i Paris i 1900.

Den førsten delen tegner opp et institusjonelt og historisk bakteppe for kapittelets andre del, hvor jeg ønsker å skissere et rammeverk for museets samlervirksomhet. Jeg vil først presentere hvordan dette var definert i NKIMs formålsparagrafer, og deretter problematisere forståelsen av museer som *institusjonelle samlere*. Jeg vil argumentere for at NKIMs samlervirksomhet anno 1900 kan betegnes som hybrid, en krysning av karakteristika for individuelle og institusjonelle samlere. I siste del vil jeg presentere Thiis' perspektiver på samlinger og samlervirksomhet, og drøfte dette i lys av nyere museologisk og kunsthistorisk teori.

3.1. «Oprettelsen af et kunstindustrimuseum for det nordenfjeldske i Trondhjem»

I 1892 tok en gruppe menn fra Trondhjems bedrestilte borgerskap[107] initiativ til en utstilling, som skulle gi «[…] en oversigt over, hvad der nordenfjelds måtte forefindes af nyere og ældre kunstindustrielle genstande […]».[108] Formålet med utstillingen var å berede grunnen for et trondhjemsk kunstindustrimuseum, etter mønster fra tilsvarende institusjoner i Kristiania og Bergen. Stiftelsesutstillingen ble arrangert i seks værelser i Stiftsgården, Trondhjems kongebolig, i perioden 8. juli til 20. september 1893. Publikumsinteressen for utstillingen var meget stor. Totalt ble det solgt 8979 inngangsbilletter, cirka 120 per dag, som resulterte i et overskudd på 244,22 kroner.[109] Over 2200 gjenstander ble avlevert til utstillingen – primært fra Trondhjems innbyggere – men også enkeltbidrag fra Rissa, Orkdal, Steinkjer samt

[107] Initiativtakerne til utstillingen var lagmann Jacob A. Lindboe (1843-1902), konsul Hans P. Jenssen (1818-1895), farger og fabrikkeier Bernhard C. Brænne (1854-1927), skomaker Odin Strøm (1841-u.å), adjunkt Knut H. H. Lossius (1847-1915), adjunkt Carl Schulz (1851-1944), gullsmed Henrik Møller (1858-1937), samt konsul Halfdan F. S. Klingenberg (1848-1927). De fire sistnevnte utgjorde utstillingens arbeidskomité. «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», i *Årbog for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893-1898* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1898), 3. De fleste hadde bakgrunn fra det private selskapet *Utile cum dulci*, som ble grunnlagt i 1883, hvor Klingenberg presenterte idéen om et kunstindustrimuseum i Trondhjem under et møte på hans landsted i april 1892. Hans Dedekam, «25-aarsberetning 1893-1918», i *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum Trondhjem: 25-aarsberetning 1918* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1918), 5.

[108] «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 3.

[109] Til sammenligning hadde Trondhjem 30 059 innbyggere i året 1893. Terje T.V. Bratberg, *Trondheim byleksikon* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1996), 18.

Kristiania.[110] På grunn av plassmangel besluttet arbeidskomitéen å utelate mindre verdifulle gjenstander for å begrense antall utstillingsobjekter.[111]

Med bakgrunn i den store entusiasmen fra byens borgere ble Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum etablert den 2. oktober 1893. Ved oppstarten fikk museet vederlagsfritt disponere tre rom i Stiftsgården. Budsjettet for 1894 var på 10 000 kroner, finansiert som et spleiselag mellom offentlige og private donatorer,[112] og tilnærmet hele beløpet ble brukt på innkjøp til samlingene. Museet ble ledet av et styre på ni medlemmer – hvorav formann, viseformann og ett styremedlem utgjorde arbeidsutvalget.[113] Styrets formann var i perioden 1893 til 1923 den nevnte konsul Halfdan F. S. Klingenberg.[114] I desember 1893 ble Hans Jacob Aall (1869-1946) ansatt som museets første konservator. Aall foretok innkjøpsreiser til indre Østlandet samt København, før han i desember 1894 forlot museet til fordel for en konservatorstilling ved det nyopprettede Norsk Folkemuseum i Kristiania.[115]

3.2. Etableringen av de norske kunstindustrimuseene og deres opprinnelige formål

Stiftelsen av NKIM faller inn i et bredere europeisk mønster på siste halvdel av 1800-tallet, hvor midlertidige utstillinger ble omdannet til permanente museumsinstitusjoner. Et tidligere nevnt eksempel er det nåværende Victoria and Albert Museum i London, som ble grunnlagt som en direkte konsekvens av *The Great Exhibition* i 1851. Et særtrekk ved etableringen av kunstindustrimuseene er at de var private initiativ som ble skapt for og av handelsborgerskapet. Som kunsthistoriker Ingeborg Glambek poengterer, var denne museumstypen en krysning av kunstneriske og næringspolitiske interesser, som skulle styrke den hjemlige industri samt øke allmennhetens kvalitetsforståelse.[116]

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum var det yngste av de tre kunstindustrimuseene som ble etablert i Norge på slutten av 1800-tallet. Dets to søstermuseer, Kunstindustrimuseet i Kristiania og Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen, ble etablert henholdsvis i 1876 og 1887. Det relativt høye antallet kunstindustrimuseer i Norge er enestående i skandinavisk

---

[110] «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 3-5.
[111] Hans Jacob Aall, «Rapport om den nordenfjeldske kunstindustriutstillingen i Trondhjem 1893», *i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum Trondhjem: 25-aarsberetning 1918* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1918), 27-28.
[112] Staten og Trondhjems sparebank bidro med 2000 kroner hver, mens Trondhjems brændevinssamlag ga 5000 kroner. Ytterligere 1000 kroner ble innhentet som medlemskontingent fra private medlemmer samt overskuddet fra stiftelsesutstillingen. «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 6.
[113] «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 5-7, 24
[114] «Årsberetning 1922-1923», i *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums årsberetninger 1919-1943*, bd 1 (Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1943), 14, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[115] «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 10-11.
[116] Glambek, *Kunst, nytten og moralen*, 71-73.

sammenheng.[117] I 1852 forsøkte antikvaren Christian Jürgensen Thomsen (1788-1865) å etablere et museum for skulptur og kunsthåndverk i Danmark, men dette ble nedlagt ved hans død i 1865. Tre tiår senere ble Det danske Kunstindustrimuseum åpnet i København. I 1872 tok Svenska Slöjdforeningen initiativ til et kunstindustrimuseum i Stockholm, men tolv år senere ble samlingene innlemmet i Nationalmuseet. Først i 1904 ble Röhsska Museet – Sveriges eneste kunstindustrimuseum – stiftet i Göteborg.[118]

Målsetningen med de tre norske kunstindustrimuseene var definert i deres statutter. Samtlige museer hadde den samme programmatiske formuleringen til grunn for sin virksomhet, som var definert i paragraf 2.[119] Deres formål var å fremme den norske industri, gjennom å inspirere: «[…] til smagfuld og på samme tid hensigtsmæssig form samt at udvikle almenhedens sans i denne retning [...].»[120] Ifølge vedtektene skulle kunstindustrimuseene bidra til å heve nivået på norske produkter – i tråd med den europeiske reformbevegelsens mantra om å gjenreise estetisk og håndverksmessig kvalitet – samtidig som de skulle kultivere publikums estetiske preferanser.[121]

Denne målsetningen skulle realiseres gjennom: «[...] at åbne for produsenten såvelsom konsumenten let adgang til at gøre sig bekendt med smukke, karakteristiske og hensigtsmæssige kunstindustriprodukter i original eller efterdannelse […]».[122] Formuleringen vitner om at samlingene opprinnelig skulle ha et pedagogisk siktemål. Gjennom tilgjengeliggjøring av gode forbilder, skulle kunstindustrimuseene oppdra publikum og industrien i den gode smak og det gode håndverk. Årsaken bak formuleringen om «efterdannelse» var at museenes økonomi var sterkt begrenset, og derfor var det billigere å

---

[117] Antallet norske kunstindustrimuseer kan synes merkelig, tatt i betraktning Norges sene industrialisering. Ingeborg Glambek hevder at det skyldtes museenes nære forbindelse med husfliden. Som hun påpeker, eksisterte det en oppfatning til langt ut på 1900-tallet at Norge ikke ville utvikle noen tungindustri av betydning, og følgelig måtte satse på småindustri og husflid. Derfor var kunstindustrimuseene sterkt engasjert i å stimulere husflidsvirksomheter – gjennom blant annet kurs i treskjæring og tekstil – samt å påvirke disse i kunstnerisk retning. Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 108.

[118] Kjetil Fallan, *Designing modern Norway*: *a history of design discourse* (London og New York: Routledge, 2017), 21.

[119] Glambek viser til at de tre museenes formålsparagrafer har sitt direkte forbilde i statuttene til Svenske Slöjdforeningens museum fra 1872: «[…] att höja den svenska industrien och slöjden […] gennem att så som mönster tillhändahålla vackra, karaktäristiska och ändamålsenliga konst- och industrialster från olika tider och länder i original eller efterbildningar […]». Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 100. Se for øvrig: § 2 i Kristiania Kunstindustrimuseum, «Statutter», i *Beretning om Kristiania Kunstindustrimuseums femogtyveaarige virksomhed 1876-1901*, 45-47 (Kristiania: Kristiania Kunstindustrimuseum, 1901), 45; §2 Vestlandske Kunstindustrimuseum, *Vestlandske Kunstindustrimuseum femogtyve aar* (Bergen: Vestlandske Kunstindustrimuseum, 1913), 6; §2 «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 23.

[120] «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 23.

[121] Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 103.

[122] «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 23.

anskaffe kopier eller fotografier av forbilledlige gjenstander. Denne manglende vektleggingen av gjenstandenes autentisitet speilet kunstindustrimuseenes opprinnelige siktemål; en kopi var like velegnet som en original til å være pedagogisk dokumentasjonsmateriale.[123]

3.3. Om ansettelsen av Jens Thiis og utenlandsreisen i 1895-1896

Etter Aalls avgang ble konservatorstillingen ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum utlyst våren 1895. Én av søkerne var den unge Jens Thiis, som hadde studert kunsthistorie under professor Lorentz Dietrichson (1843-1917),[124] og arbeidet som bibliotekar og assistent ved Kunstindustrimuseet i Kristiania. Da Thiis søkte stillingen, var han på vei hjem fra en lengre studiereise i Danmark og Tyskland.[125] Jobbsøknaden var relativt kortfattet, og avslutningsvis understrekte Thiis at reisevirksomheten hadde gitt ham «[…] anledning til [å] studere kunstindustrien under udenlandske fagmends ledelse […]».[126] Thiis ettersendte også anbefalinger og attester fra kunstindustrimuseene i Kristiania, Bergen og København, samt professorene i kunsthistorie ved universitetene i Berlin og København.[127]

Bemerkningen om Thiis' utenlandsopphold skyldes at han i en årrekke hadde foretatt lange reiser for å studere kunstsamlinger og monumenter på kontinentet. Ifølge kunsthistoriker Ellen J. Lerberg var disse studiereisene hans egentlige utdannelse i kunsthistorie, da mulighetene til faglig fordypning ved universitetet i Kristiania var svært begrenset.[128] Under sin ansettelsestid ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, kom Thiis til å fortsette denne reisevirksomheten – tidvis til styrets store frustrasjon – for å foreta innkjøp til samlingene og etablere et internasjonalt nettverk for museet.[129]

---

[123] Lauritz Opstad, «Kunstindustrimuseet og dets samlinger», i *Kunstindustrimuseet i Oslo: en kavalkade av aktuell kunstindustri gjennom hundre år*, red. av Lauritz Opstad og Inger-Marie Lie (Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo, 1976), X, XII.

[124] Lorentz Dietrichson (1834-1917): norsk kunsthistoriker og professor. Dietrichson hadde studert litteraturhistorie i Uppsala, og arbeidet som konservator ved Nationalmuseet i Stockholm. I 1875 ble han utnevnt til Norges første professor i kunsthistorie ved Det kgl. Fredriks Universitet. Dietrichson var en ivrig forkjemper for den kunstindustrielle reformbevegelsen, samt initiativtaker til opprettelsen av Kristiania Kunstindustrimuseum i 1876. Nils Messel, «Lorentz Dietrichson og norsk kunsthistorieskrivning», i *Norges kunst historie i det nittende århundre*, Lorentz Dietrichson (Oslo: Messel Forlag AS, 1991), VIII.

[125] Brev fra Jens Thiis til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Brevs. 334: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1895.05.22, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

[126] Brev fra Jens Thiis til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Brevs. 334: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1895.05.22, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

[127] Brev fra Jens Thiis til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Brevs. 334: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1895.05.22, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

[128] Ellen J. Lerberg, «"Dietrichsons yndling" på lang reise», *Kunst og kultur*, nr. 12 (2012): 218-227.

[129] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», 69- 70.

Den 25 år gamle Thiis ble ansatt som konservator sommeren 1895. Han fikk direktørtittel i 1904,[130] og arbeidet ved NKIM inntil han ble direktør før det nåværende Nasjonalgalleriet i 1908. Jan-Lauritz Opstad påpeker at Thiis fikk muligheten til å bygge opp kunstindustrimuseet i Trondhjem fra grunnen av.[131] Samlingene ble stadig forøket, og etter kort tid opptok museet alle rom i første etasje i den sørlige delen av Stiftsgårdens hovedfløy.[132] Allerede i 1895 bemerket styret at museet led av plassmangel, og understrekte behovet for nye lokaler.[133] Derfor besluttet NKIM i 1896 å kjøpe den gamle pikerealskolen i Dronningensgate 1b,[134] og etter omfattende byggearbeider ble det nye museet innviet med storstilt festivitas den 17. desember 1900.[135]

Thiis hadde oppfattet at konservatorstillingen åpnet for omfattende reisevirksomhet. Han trodde at han skulle motta et årlig ekstrabeløp øremerket studiereiser, en oppfatning styret ikke nødvendigvis delte.[136] Likevel ble Thiis' ansettelsesperiode preget av hyppige opphold på kontinentet, hvorav den første lengre utenlandsreisen ble innledet to måneder etter at han tiltrådde som konservator. Den ble finansiert gjennom et stipend fra museet, slik at Thiis kunne gjøre innkjøp til samlingen samt studere utenlandske kunstindustrimuseer.[137] Reisen gikk først til København, hvor han besøkte Det danske Kunstindustrimuseum og dets direktør, Pietro Krohn (1840-1905),[138] samt bibliotekar Emil Hannover (1864-1923)[139].[140]

---

[130] Jens Thiis, «Beretning for museets virksomhed i 1904», i *Årbog 1904-1907* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1908), 4.
[131] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», 69.
[132] Eystein M. Andersen, *Stiftsgården: Det kongelige palé i Trondheim* (Oslo: Andrime forlag AS, 2006), 78.
[133] «Beretning om museets virksomhed i året 1895», i *Årbog for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893-1898* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1898), 6.
[134] Jens Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1896», i *Årbog for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893-1898* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1898), 46.
[135] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 3.
[136] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», 69- 70.
[137] «Beretning om museets virksomhed i året 1895», 4.
[138] Pietro Krohn (1840-1905): dansk kunstner, formgiver og kunsthistoriker. Mest sentralt for denne oppgaven er hans virke som Det danske Kunstindustrimuseums første direktør fra 1893 til 1905. Forut for dette hadde Krohn arbeidet som kostymedesigner og operainstruktør ved Det Kongelige Teater, og som kunstnerisk leder av Bing & Grøndahls porselensfabrikk i København. Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Pietro Krohn – Danmarks kunstneriske puls: Kunst, teater, museum* (København: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2014), 9-10.
[139] Emil Hannover (1864-1923): dansk kunsthistoriker. Av utdannelse hadde han studert maleri på kunstakademiet i København, samt fulgt forelesninger hos kunsthistoriker Julius Lange. Gjennom flere år markerte Hannover seg som en ivrig skribent og kunstkritiker i fag- og dagspresse. I 1892 ble han ansatt som bibliotekar ved Det danske Kunstindustrimuseum, og fungerte i praksis som nestleder ved museet. I 1906 ble Hannover kunstindustrimuseets direktør, en stilling han hadde frem til 1923. Charlotte Christensen, *At give af et godt hjerte og et glad sind: Kunstindustrimuseets Venner 1910-2010* (København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2010), 23-25.
[140] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1896», 37.

Høsten 1895 gikk ferden videre til Hamburg. På Krohns anbefaling ble Thiis introdusert for Justus Brinckmann (1843-1915),[141] direktør for Museum für Kunst und Gewerbe.[142] Oppholdet i Hamburg varte i cirka tre og en halv måned.[143] Som Opstad påpeker, fikk Brinchmann stor innflytelse på Thiis' faglige utvikling og oppfatning av kunstindustrimuseer.[144] Et eksempel på dette kommer til uttrykk i årsberetningen for 1896, hvor Thiis roste den personlige velviljen og faglige assistansen som Brinckmann hadde vist ham:

> [….] Til slutning har jeg at udtale min tak til de kolleger og fagmænd, som [....] har lagt en elskværdig imødekommenhed og hjælpsomhed for dagen [....]. Fremfor nogen anden gjælder dette professor dr. JUSTUS BRINCKMANN, Hamburgermuseets fortræffelige direktør, der såvel under mit ophold i Hamburg som under vort samvær i Paris stadig med råd og dåd stod mig bi, og hvis hjælpsomhed museet skylder leiligheden til flere af dets værdifuldeste erhvervelser […].[145]

Sitatet avslører at Thiis reiste videre til Frankrike på nyåret 1896. I Paris kjøpte han blant annet japansk kunsthåndverk hos Samuel Bing,[146] før han reiste til England. I London oppsøkte Thiis firmaet til William Morris, for å gjøre innkjøp til museet. På dette tidspunktet var Morris bortreist, han befant seg for øvrig i Trondhjem (!) for å se restaureringen av domkirken. Under London-oppholdet ble den norske kunsthistorikeren nektet å kjøpe Morris' arbeider, fordi sistnevnte ikke ville selge til museer i frykt for å bli kopiert.[147] Først i slutten av oktober 1896 returnerte Thiis til Trondhjem.[148] Da hadde han sikret seg betydelig museal erfaring, og etablert et internasjonalt kontaktnett med ledende personligheter i det europeiske kunstmiljøet. Flere av personene han hadde stiftet bekjentskap med på studiereisen i 1895-1896 – Krohn, Hannover, Brinckmann og Bing – ville også få betydning for hans senere innkjøp på Verdensutstillingen i Paris i 1900.

---

[141] Justus Brinckmann (1843-1915): tysk kunsthistoriker. Av utdannelsesbakgrunn jurist fra universitetet i Wien, hvor Brinckmann i studietiden hadde stiftet bekjentskap med Museum für Kunst und Industrie, og fulgte forelesningene til kunsthistoriker Jackob Falke. Allerede i 1866 tok han initiativ til å opprette Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg, som fikk sin fundas i 1877. Brinckmann ble museets første direktør, og institusjonen ble et av de ledende kunstindustrimuseene i Nord-Europa. Ingeborg Glambek, «Jacob Falke og Justus Brinckmann: representanter for to stadier av den kunstindustrielle bevegelse», i *Om kunstindustri*, red. av Peter Anker, Jan-Lauritz Opstad og Anniken Thue (Bergen, Oslo, Trondheim: Vestlandske Kunstindustrimuseum, Kunstindustrimuseet i Oslo, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1991), 36-37.
[142] Brev fra Jens Thiis til Pietro Krohn, Brev: DK-161-1895: Jens Thiis 17.09.1895, Designmuseum Danmarks bibliotek.
[143] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK1-1896, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[144] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», 71.
[145] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1896», 37.
[146] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1896», 24.
[147] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis», 73.
[148] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1896», 40.

3.4. De norske kunstindustrimuseene og deres samlinger

Hovedbegrunnelsen for Thiis' utenlandsopphold var å foreta innkjøp til NKIMs samlinger. Samlingenes funksjon og innhold var definert i kunstindustrimuseenes statutter, under §2. tillegg A: 1-3, som var felles for alle tre museene i Norge. I formålsparagrafen ble samlingen omtalt som et pedagogisk middel. Den skulle realisere den nevnte målsetningen om å stimulere den norske industri samt kultivere publikums estetiske preferanser. Ifølge vedtektene skulle kunstindustrimuseene samle gjenstander – i kopi eller original – innenfor tre hovedkategorier: samlingen for norsk folkeindustri, den kunstindustrihistoriske samlingen samt mønstersamlingen.

Førstnevnte skulle bestå av: «[…] Industrigjenstande af norsk oprindelse, karakteristiske for vort folks kultur […]».[149] Dette omfattet i all hovedsak folkekunst, ut ifra 1800-tallets forestilling om at museene måtte redde den norske kulturarven som sto i fare for å forsvinne i møte med moderniteten.[150] Folkekunst utgjorde en stor del av NKIMs samlinger helt frem til etter 2. verdenskrig. Da museet ble nyinnredet etter krigen besluttet styret at innsamlingen av norsk folkekunst skulle opphøre, etter forslag fra daværende direktør Thorvald Krohn-Hansen (1913-1979).[151] Majoriteten av gjenstandene som tilhørte folkekunstsamlingen ble dermed deponert på Sverresborg Trøndelag Folkemuseum og Norsk Folkemuseum på Bygdøy.[152]

Den kunstindustrihistoriske samling skulle på sin side bestå av: «[…] Sådanne frembringelser af andre folks kunstindustri, der på en overskuelig måde viser arbejdets og stilens historie under de store kulturperioder […]».[153] Denne kategorien var primært sentrert om eldre gjenstandsmateriale, og kom etter hvert til å bli den kvantitativt største gjenstandsgruppen i

---

[149] «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 23.
[150] Se eksempelvis «Beretning for museets virksomhed i året 1895», 8.
[151] Innsamling av norsk folkekunst hadde gradvis blitt mindre sentralt i NKIMs virksomhet gjennom første halvdel av 1900-tallet. Dette skyldtes i stor grad at Bygningsmuseet for Trondhjem og Trøndelag (i dag Sverresborg Trøndelag Folkemuseum) ble etablert i 1913, og dermed fikk Trondhjem et spesialmuseum for trøndersk folkekunst. Allerede i 25-årsberetningen påpekte Hans Dedekam at kunstindustrimuseet ikke lengre ønsket å samle folkekunst i stor skala, men begrenset seg til å erverve gjenstander som supplerte spesialsamlingene eller var av særlig kunstindustriell interesse. Dedekam, «25-aarsberetning 1893-1918», 17. Da folkekunsten ble utskilt i 1947, ble denne avgjørelsen begrunnet med at det førte til et lite konstruktivt konkurranseforhold at kunstindustrimuseet og folkemuseet samlet på det samme materialet. Thorvald Krohn-Hansen, «Det nyinnredete museum», i *Årbok 1947*, red. av Thorvald Krohn-Hansen (Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1948), 13. En medvirkende faktor til beslutningen var trolig NKIMs plassutfordringer i Dronningens gate 1b. Gjennom å deponere samlingen av folkekunst fikk museet frigjort plass til Krohn-Hansens planer om å utbygge en større nåtidsavdeling ved museet. Opstad, *Mesterverk skapt i ild*, 78.
[152] Krohn-Hansen, «Det nyinnredete museum», 13.
[153] «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 23-24.

museenes samlinger. Formuleringen vitner om et viktig skille mellom kunstindustrimuseene og folkemuseene, da førstnevnte også skulle samle internasjonalt kunsthåndverk.[154]

Den siste kategorien var mønstersamlingen, som besto av: «[…] Modeller og mønstre af nyeste tilvirkning, anvendelige for vor industri […]».[155] Tidligere direktør ved Kunstindustrimuseeet i Oslo, Lauritz Opstad, påpeker at denne samlingen inneholdt moderne arbeider, mønstertegninger og plansjeverk. Samlingsparagrafen var en henvisning til kunstindustrimuseenes opprinnelige *raison d'être,* å være et didaktisk hjelpemiddel for norsk næringsliv.[156] Som jeg vil argumentere for i kapittel 7, var denne oppfatningen i endring rundt århundreskiftet, hvor Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums engasjement for den hjemlige industri ble nedtonet.

3.5. Å samle en samling – museer som samlende institusjoner

Min redegjørelse viser altså at statuttene definerte et rammeverk for hva kunstindustrimuseene skulle samle på, men de omtalte i liten grad hva det å samle faktisk innebar. Markedsføringsprofessor Russel Belk har foreslått en potensiell samledefinisjon som jeg har valgt å bruke i denne oppgaven: «[…] Collecting is the process of actively, selectively, and passionately acquiring and possessing things removed from ordinary use and perceived as part of a set of non-identical objects or experiences […].»[157] Definisjonen vektlegger at å samle er en aktiv prosess, hvor samleren velger ut, innlemmer, kombinerer og kuraterer ulike gjenstander.[158]

Årsaken til at jeg har valgt å bruke Belks definisjon er poengteringen av at å samle innehar et emosjonelt aspekt, noe som vil bli ytterligere utdypet i det neste underkapittelet. Utvalget av gjenstander gjøres ut ifra bestemte vurderinger og kriterier, samt underlegges ulike klassifikasjonssystemer som systematiserer den aktuelle samlingen. Belk understreker at å samle ikke bare er en passiv konsumering av enkeltobjekter, men en aktiv prosess der samleren skaper et nytt produkt, nemlig samlingen i seg selv.[159]

---

[154] Opstad, «Kunstindustrimuseet og dets samlinger», XIII-XIV.
[155] «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 24.
[156] Opstad, «Kunstindustrimuseet og dets samlinger», XIV.
[157] Russel Belk, *Collecting in a consumer society* (London og New York: Routledge, 1995), 67.
[158] Belk inkluderer erfaringer i sin definisjon, for å understreke at samlervirksomhet også kan innebefatte immaterielle fenomener, eksempelvis Michelin-restauranter, reiser og seksualpartnere. Belk, *Collecting in a consumer society,* 66. Siden denne masteroppgaven sentreres om et kunstindustrimuseums samlervirksomhet, er det mindre relevant å drøfte forhold knyttet til immaterielle samlinger.
[159] Belk, *Collecting in a consumer society,* 55, 67.

Selv om samlervirksomhet har forekommet i alle perioder av menneskehetens historie, fikk fenomenet en økende popularitet fra midten av 1800-tallet. Utviklingen kan sees som en konsekvens av industrialismens økte varestrøm, eventuelt som en motreaksjon mot denne, ved at eldre gjenstander ble tillagt en egenverdi de ikke tidligere hadde hatt.[160] Sammenfallet mellom industrialismens fremvekst og tiltagende samlemani, uttrykkes i bølgen av museer som får sin fundas i denne perioden, eksempelvis Rijksmuseet i Amsterdam (1808), The National Gallery (1824) og det nevnte Victoria and Albert Museum (1852) i London, The Metropolitan Museum of Art (1872) i New York, samt de tre norske kunstindustrimuseene (1876, 1887 og 1893) i Kristiania, Bergen og Trondhjem.[161]

I et historisk perspektiv er museene kroneksempelet på institusjonelle samlere, som ifølge Belk skiller seg fra individuelle samlere. Sentrale forskjeller mellom de to kategoriene er at institusjoner danner kollektive enheter, hvor individets preferanser i mindre grad gjør seg gjeldende enn i enkeltpersoners samlinger. Institusjonelle samlere har vanligvis mer påvirkningskraft på markedet, delvis på grunn av større innkjøpsbudsjetter, men også på grunn av sin definisjonsmakt og status innenfor bestemte fagområder. Gjennom innlemmelse i institusjonelle samlinger økes vanligvis det aktuelle objekts verdi – både økonomisk og kulturelt – i større grad enn hos individuelle samlere.[162]

En innvending mot Belks modell er at små museer – eksempelvis Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum anno 1900 – er problematisk å innplassere i denne todelingen. Museet rundt århundreskiftet var nærmest ensbetydende med én person, dets konservator Jens Thiis.[163] Derfor vil jeg hevde at NKIMs tidlige samlervirksomhet er mer hybrid enn Belks modell åpner for. På den ene siden innehar museet flere karakteristika knyttet til institusjonelle samlere, eksempelvis faglig status og definisjonsmakt. Samtidig var det ett individs preferanser som i stor grad preget museets samlervirksomhet i denne perioden, noe som får stor betydning for min oppgave. NKIMs anskaffelser fra Pariserutstillingen ble valgt ut av Thiis alene, og museets innkjøp beveger seg derfor i et grenseland mellom institusjonell

[160] Bjarne Rogan, «Tingenes orden», i *Samling og museum: kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, red av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen (Oslo: Novus Forlag, 2010), 139.
[161] Belk, *Collecting in a consumer society*, 103
[162] Belk, *Collecting in a consumer society*, 102, 124-125.
[163] De øvrige ansatte ved NKIM anno 1900 var arkitekt Gabriel Kielland (1871-1960) – vikarierende konservator for Jens Thiis – vaktmester Ingvald Störe, og kassererske Louise Bachke. Tora Sandal, *Nordenfjeldske kunstindustrimuseum 1893-1943: Museets historie i 50 år* (Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1943), 2-3, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv. Museets vevskole ble ledet av Ulrikke Greve fra høsten 1900, etter at Augusta Christensen hadde sagt opp sin stilling i 1899. Opstad, *Nordenfjeldske kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning*, 16.

og individuell samlervirksomhet. Jeg vil hevde at i Pariserutstillingens tilfelle var museet som samlende institusjon ensbetydende med Thiis som samlende person.

3.6. Et museums samlinger må «meddele et vist indtryk af individualitet»

Derfor er det av interesse å drøfte hvilke oppfatninger Thiis hadde av museets samlinger og samlervirksomhet. I et lengre brev fra 1901 kommenterte Thiis en kritikk av Henrich Grosch (1848-1929)[164] – direktør ved Kristiania Kunstindustrimuseum – som nylig hadde blitt publisert i Verdens Gang. Her presenterte Thiis sine tanker om museumssamlinger, og poengterte at hans: «[…] ideal af en kunstsamling bunder fremfor alt i, at der spores en indre enhed mellem de forskjellige ting, af forskjellige ophavsmænd og hentet fra forskjellige tider, hvilke samlingen omfatter […]».[165] Thiis fremhevet altså at samlingen skulle ha en indre sammenheng og danne en totalitet, hvor enkeltgjenstander var underordnet en større helhet.

Umiddelbart kan det virke som at Thiis' refleksjoner speiler 1800-tallets positivistiske og taksonomiske vitenskapsidealer. Hans referanse til «en indre enhed» kan tolkes som at samlingen skulle utgjøre et ordnet vitenskapelig system, hvor objekter ble utvalgt og systematisert ut ifra bestemte kriterier, eksempelvis form, materiale, datering eller proveniens. Som kjent var 1800-tallet «vitenskapenes århundre», hvor fagfelt som kunsthistorie, etnologi og historie etablerte seg som akademiske disipliner.[166] Derfor er det interessant at Thiis' oppfatninger brøt radikalt med samtidens vektlegging av vitenskapelighet og klassifikasjon. Snarere vektla han at en samling «[….] må som helhed eller partvis meddele et vist intryk af individualitet [...]».[167] Ergo var ikke samlingens «indre enhed» en vitenskapelig orden, men snarere et subjektivt eller personlig preg.

Vektleggingen av det individuelle finner gjenklang i Belks nevnte samledefinisjon, hvor en samling også er et resultat av en pasjon eller lidenskap.[168] Det emosjonelle aspektet ved å samle presenterte Thiis med retorisk spissfindighet og voldsom patos. Han hevdet at en samling burde gi: «[...] et bestemt indtryk af, at det til enhver tid har vært en individuel smag, som har vært rådende, vælgende, vragende, sigtende med det foregående, suplerende med det

[164] Henrik August Grosch (1848-1929): norsk museumsmann. Av utdannelse jurist, men etter opprettelsen av Kristiania Kunstindustrimuseum i 1876 begynte han å jobbe deltid som konservator ved museet. Grosch ble konservator på fulltid fra og med 1886, og i 1894 ble han tilkjent tittelen direktør. Hans faglige interessefelt inkluderte blant annet norsk vevkunst og Herrebøe-fajanse. *Norsk biografisk leksikon*, 2000, s.v. «Grosch, Henrik».
[165] (Forfatterens understrekning) Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK4-1902, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[166] Rogan, «Tingenes orden», 139.
[167] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK4-1902, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[168] Belk, *Collecting in a consumer society*, 67.

nyt [...]».[169] Samlingen og samleren skulle altså være nært forbundet med hverandre, og Thiis hevdet at individuelt særpreg burde gjøre seg gjeldende i både privatsamlinger og museer. Som foregangseksempel viste han til Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg, hvor «[…] i høieste grad dette personlighedspræg – Brinchmanns overlegne og ildfulde personlighed tror man kjende igjen overalt […]».[170] Med denne bemerkningen poengterte Thiis at det samlede objekt skulle reflektere det samlende subjekt, et forhold som også er fremhevet i nyere museologisk teori.

Kunsthistorikerne John Potvin og Alla Myzelev påpeker at en samling ikke bare er et utvalg av gjenstander, men at gjenstandene står i en spesiell relasjon til samleren. Ved å innlemmes i en samling fjernes objektene fra sin opprinnelige kontekst og intensjon, og får nye betydningslag. Det nye meningsinnholdet tillegges av samleren, og følgelig vil objektene reflektere subjektets identitet, oppfatninger og personlige preferanser. Fellesnevneren for de samlede objektene er altså samleren selv, og som nevnt i hypotesen kan den derfor tolkes som en materiell biografi. Likevel understreker Myzelev og Potvin at samlingen danner en mangefasettert helhet, en forhandlingssituasjon mellom subjekt og objekt, individ og kontekst.[171]

Forbindelseslinjene mellom samleren og samlingen drøftes også av museolog Susan M. Pearce. Hun poengterer at samlingen er «[…] an act of the imagination, part corporate and part individual, a metaphor intended to create meaning which help to make individual identity and each individual's view of the world […]».[172] Hun understreker at fokuset for en samlingsstudie er å avdekke hvilke motiver og verdensanskuelser som ligger til grunn for samlingen, ikke å kartlegge hvilke objekter som ble samlet. Pearce understreker kompleksiteten ved en slik analyse. En eventuell fortolkning må ikke utelukkende være personfokusert, da studien står i fare for å bli sneversynt, men innplassere samleren i en større sosial, politisk og kulturell kontekst.[173]

3.7. Oppsummering

Innledningsvis refererte jeg til Jules og Edmond de Goncourts berømte samling av asiatisk kunst. Eksempelet var ikke tilfeldig valgt, da det eksisterer en intim forbindelse mellom de

---

[169] (Forfatterens understrekning) Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK4-1902, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[170] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK4-1902, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[171] Potvin og Myzelev, «Introduction», 2-3.
[172] Susan M. Pearce, *On collecting: an investigation into collecting in the European tradition* (London: Routledge, 1995), 27.
[173] Pearce, *On collecting*, 27.

franske brødrene og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. I 1897 ble deres legendariske samling solgt i Paris, og tilstede på auksjonen var NKIMs unge konservator. Til tross for at Jens Thiis hadde et beskjedent beløp for hånden, fikk han mulighet til å erverve prøver på «det gamle japanske kunsthåndværk». De innkjøpte gjenstandene skulle supplere museets lille samling av østasiatisk kunst, som Thiis hadde lagt grunnlaget for under utenlandsreisen i 1895-96.[174]

I dette kapittelet har jeg skissert et historisk og teoretisk rammeverk for NKIMs samlervirksomhet. Oppfatningen av samlingen som en materiell biografi, et uttrykk for oppfatningene til et samlende subjekt, danner en innfallsvinkel til de senere kapitlene i oppgaven. Videre vil jeg behandle innkjøpene på Pariserutstillingen, og drøfte hvilket meningsinnhold de samlede objektene ble tillagt av Jens Thiis. Før jeg foretar disse dybdeanalysene vil jeg gi en overordnet presentasjon av gjenstandsmaterialet fra 1900-utstillingen, noe som er tema for neste kapittel.

[174] Jens Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», i *Årbog for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893-1898* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1898), 8.

IV. Pariserutstillingen som et flyktig varehus

> […] Isynnerhet då någon stor försäljning nalkades, strömmade en ändlös flod av varor ned i källarvåningen, siden från Lyon, ylletyg från England, lärft från Flandern, klikå från Elsass, bomullsvävnader från Rouen, och ibland måste kärrorna ställas upp i kö, och då packorna vräktes ned, åstadkommo de mot golvet där nere ett dovt ljud, som när en sten kastas i djupt vatten […].[175]

I den naturalistiske romanen *Au bonheur des dames* (1883), skrevet av den franske forfatteren Émile Zola (1840-1902), skildres den endeløse varestrømmen til det fiktive *grand magasin* som bærer romanens navn. Det parisiske stormagasinet blir omtalt som en metropolittisk basar, og Zola beskriver den elektriske atmosfæren i dette materielle mikrokosmoset. Varehuset sammenlignes med en slagmark, hvor kundene kjemper om ulike produkter, og ekspederes av en hærskare av effektive butikkansatte. Horder av kvinner og menn paraderer mellom de ulike butikkavdelingene, hvor varer fra hele verden kan sees og kjøpes på ett og samme sted.[176]

Au bonheur des dames tar opp tema som moderne forbrukerkultur, borgerskapets fremvekst samt etableringen av grand magasin som bygningstype. Et interessant aspekt ved romanen er at Zola understrekte at kundene ikke bare besøkte magasinet for å handle, men for å se. Produktene ble ikke bare konsumert i økonomisk forstand, men også på et sanselig plan. Stormagasinet dannet en sosial arena hvor kundene kunne betrakte, berøre og bedømme det materielle mikrokosmoset som omga dem.[177]

Som kommersiell institusjon transformerte stormagasinet 1800-tallets konsummønster. Det å foreta innkjøp ble redefinert fra en hverdagslig nødvendighet til en kulturell aktivitet. Franske varehus som *Le Bon Marché*, *Les Grands Magasins du Louvre* og *Le Printemps* bidro til en demokratisering av luksus. Produkter som før var forbeholdt de få, ble tilgjengeliggjort for de mange. Stormagasinene var utformet som storslagne *hôteller*, eksempelvis hadde *Le Bon Marché* kunstgalleri, leserom og palmehage. Varehusets arkitektur og attraksjoner gjorde det til en severdighet i seg selv, en estetisk ramme for å utstille industrialismens masseproduksjon.[178]

---

[175] Émile Zola, *Damernas Paradis*, overs. av Ernst Lundquist (Stockholm: Bröderna Lindström Förlag A.B., 1927), 56.
[176] Zola, *Damernas Paradis*, 56, 141.
[177] Zola, *Damernas Paradis*, 129, 133-135.
[178] Michael B. Miller, *The Bon Marché: bourgeois culture and the department store 1869-1920* (New Jersey og Princeton: Princeton University Press, 1981), 165-168.

Den finske forskeren Kerstin Smeds argumenterer for at varemagasinet delte likhetstrekk med to øvrige institusjoner som oppsto på 1800-tallet, nemlig verdensutstillingene og museene. Samtlige av disse institusjonene var knyttet til systematisering, utstilling og betraktning av gjenstander. De dannet ordnede mikrokosmos som representerte et uoversiktlig makrokosmos. Samtidig bidro institusjonene til en estetisering av det moderne samfunnet. De åpnet for en virkelighetsflukt fra hverdagen – både temporalt og geografisk – ved å innlemme publikum i imaginære verdener. Museet lot de besøkende betrakte ulike kulturer og perioder, verdensutstillingene fremviste hele verden på ett og samme sted, og varehuset demokratiserte luksus og underholdning.[179]

Disse tankene danner utgangspunktet for dette kapittelet, hvor jeg skal påbegynne analysen av Jens Thiis' innkjøp på Verdensutstillingen i 1900. Målsetningen med kapittelet er å gi en oversikt over hovedtrekkene i gjenstandsmaterialet fra utstillingen, før jeg foretar mer inngående analyser av innkjøpene i kapittel 5 og 6. Først vil jeg gi en historisk redegjørelse for NKIMs forberedelser til utstillingen, samt presentere de økonomiske forutsetningene og konsekvensene av Thiis' innkjøp. Årsaken til at jeg har valgt å utdype den økonomiske situasjonen, er at tidligere faglitteratur bare har omtalt dette i generelle vendinger.[180]

Videre vil jeg redegjøre for innkjøpene på Pariserutstillingen. Først vil jeg fokusere på at Thiis utelukkende kjøpte moderne kunsthåndverk, og vise at dette samtidsfokuset speiler en større tendens ved NKIMs samlervirksomhet rundt århundreskiftet. Jeg vil også gi en overordnet presentasjon av innkjøpene, med hensyn til geografisk proveniens og materialbruk. Her har jeg valgt å bruke en kvantitativ tilnærming for å systematisere gjenstandsmaterialet. Tabellen og tallmaterialet er utarbeidet av undertegnede på bakgrunn av appendikset til oppgaven. Avsluttningsvis vil jeg kort vende tilbake til forbindelseslinjene mellom verdensutstillingene og varehusene, og vise hvordan Pariserutstillingen i 1900 dannet en arena for konsum.

4.1. Om forberedelse til Pariserutstillingen og Thiis' studiepermisjon

I oktober 1898 besluttet styret at Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum skulle være representert på den kommende Verdensutstillingen i Paris, som skulle avholdes året 1900.[181] I

[179] Kerstin Smeds, *Helsingfors – Paris: Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851-1900* (Helsinki: Finska Historiska Samfundet, 1996), 24-25, 27.
[180] Jan-Lauritz Opstad nevner Thiis' store pengebruk og opparbeidelse av gjeld i «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900». Han peker på at flere av innkjøpene på Pariserutstillingen ble betalt 5-6 år etter at de ble kjøpt, men berører ikke i særlig grad hvorfor denne økonomiske situasjonen oppsto eller omfanget av den.
[181] Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning*, 16.

januar 1899 oversendte museet en søknad til den norske utstillingskomiteen – om å få utstille billedtepper «[…] efter gamle nationale mønstre eller […] efter tegning af norske kunstnere (fornemlig af maleren Gerh[ard] Munthe) […]».[182] I søknaden ble teppene omtalt som en spesifikk nasjonal frembringelse, og Thiis argumenterte for at de burde utstilles i den norske paviljongen[183] på Rue des Nationes (se kap 2.4).[184] Søknaden ble innvilget, men anmodningen om plassering ble ikke etterkommet av utstillingskomiteen. I stedet ble teppene plassert i den norske avdelingen i *le Palais des industries étrangères*, ett av kunstindustripalassene på Invalides-esplanaden.[185]

Et halvt år senere søkte Thiis om permisjon fra konservatorstillingen ved NKIM. Årsaken var at han hadde mottatt et stipend til å ferdigstille sin avhandling om florentinsk renessansekunst, noe som forutsatte et lengre studieopphold i utlandet.[186] Til tross for en del innvendinger, fikk Thiis innvilget en toårig permisjon fra museumsarbeidet. Styret satte som forutsetning at han skulle reise til Paris i løpet av studiepermisjonen. Her skulle Thiis fungere som museets representant på Verdensutstillingen, samt foreta innkjøp til samlingene så langt pengene rakk.[187]

Det er grunn til å anta at Thiis var alt annet enn trist over å måtte forlate Trondhjem for en lengre periode. Han hadde til stadighet forsikret styret om sitt engasjement for museets sak,[188] men private brevvekslinger med familie og venner vitner om stor frustrasjon over Trondhjem generelt og museet spesielt. I et brev til sin kone hevdet Thiis at Trondhjem var en motbydelig by, en gudsforlatt utpost «[…] hvor alle mennesker sidder sammen og snakker vrøvl eller snorker […]».[189] Thiis medga riktignok at museumsarbeidet var givende, men han klaget over

---

[182] Brev fra Jens Thiis til Komiteen for Norges deltagelse på Verdensudstillingen i Paris, Brev: NK-uten nummer (datert 25. Januar 1899), Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[183] Thiis' forslag om at teppene skulle henge i den norske paviljongen, var trolig et forsøk på å øke museets internasjonale annerkjennelse. Brita Brenna skriver at den norske paviljongen var et nasjonalt prestisjeprosjekt på 1900-utstillingen. Under planleggingsprosessen hadde det foregått en lang debatt om hva paviljongen skulle inneholde, og Thiis' forslag kan tolkes som et innspill i denne diskusjonen. Til slutt besluttet komiteen at man skulle prioritere gjenstander som viste norsk nærings- og reiseliv, fiskeri- og trelastindustri, samt Norges innsats innen sport og polarekspedisjoner. Brenna, *Verden som ting og forestilling*, 452, 455.
[184] Brev fra Jens Thiis til Komiteen for Norges deltagelse på Verdensudstillingen i Paris, Brev: NK-uten nummer (datert 25. Januar 1899), Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[185] Chaix, *Les Plaisirs et les Curiosités de l'Exposition*, 78.
[186] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK-uten nummer (datert. 3. juli 1899), Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv 1899.
[187] Mæhle, *Jens Thiis*, 114-115.
[188] Se blant annet Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis, Brevs. 334: Ragna Thiis, 1899.08.19, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, hvor Thiis beskriver hvordan han gjentatte ganger forsikret styrets medlemmer om at han ønsket å bli i Trondhjem.
[189] Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis, Brevs. 334: Ragna Thiis, 1898.07.21, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

at styret ga ham «[…] så liden tak for det arbeid, så liden løn. Det er blit mig så fremmed hele det museet. Undertiden føler jeg antipathi mod det […]».[190] Sitatet vitner om at det var alt annet enn enkelt for en ung, radikal kunsthistoriker å bygge opp et museum i en liten by som var dominert av et konservativt handelsborgerskap.[191]

4.2. «Dette kostelige, men kostbare Paris»

Høsten 1899 reiste Thiis til Firenze,[192] og i mars 1900 forberedte han avreisen til Paris.[193] Thiis ankom byen en måned senere, hvor han begynte å montere museets bidrag til 1900-utstillingen.[194] Det besto av 19 billedtepper fra Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning,[195] hvorav 14 tepper var utført etter kartonger av maleren Gerhard Munthe (1849-1929)[196].[197] Thiis var selv av den oppfatning at han hadde ankommet Paris alt for tidlig, da ingenting var klart til åpningen av Verdensutstillingen den 14. april 1900. En måned senere skrev Thiis til museets styreleder at det fortsatt: «[...] findes hele lande, som Japan, Holland, Belgien, der ikke har pakket ud et eneste stykke […]».[198] Denne kaotiske situasjonen vurderte Thiis imidlertid som «hell i uhell» for NKIMs vedkommende. Siden museets utstilling var ferdigstilt i mai, hadde han god tid til å foreta innkjøp, mens de øvrige landene var travelt opptatt med å montere sine bidrag.[199]

Problemet var at Thiis manglet penger til å gjøre innkjøp i stor skala. Museet hadde gjentatte ganger bedt om ekstrabidrag til innkjøp på Verdensutstillingen, men forespørslene ble avslått og Thiis var henvist til det ordinære innkjøpsbudsjettet.[200] I 1900 var budsjettet på 10 000

---

[190] Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis, Brevs. 334: Ragna Thiis, 1898.07.21, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
[191] Mæhle, *Jens Thiis*, 90-91.
[192] Mæhle, *Jens Thiis*, 115.
[193] Brev fra Jens Thiis til Gabriel Kielland, Brev: NK34-1900, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[194] Brev fra Jens Thiis til Gabriel Kielland, Brev: NK56-1900, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[195] Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning*:* NKIMs vevskole ble opprettet i 1898 og eksisterte frem til 1909. Den var ett av flere eksempler på de norske kunstindustrimuseenes utstrakte kursvirksomhet rundt århundreskiftet. I vevskolen inngikk også et atelier for kunstvevning, som Thiis ønsket at skulle legge grunnlaget for en ny norsk vevkunst. I perioden 1898-1899 var Augusta Christensen vevskolens bestyrerinne, hun hadde også ansvaret for å utføre museets teppekolleksjon til Pariserutstillingen. Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning*, 13-14, 16.
[196] Gerhard Munthe (1849-1929): norsk maler og formgiver. Munthe fikk særlig stor betydning for norsk kunsthåndverk rundt århundreskiftet. Han var utdannet på Eckersbergs malerskole i Christiania samt i Düsseldorf og München. Hans tidlige produksjon var sterkt influert av naturalismen og det franske friluftsmaleriet, før han på 1890-tallet begynte å orientere seg mot et stilisert og dekorativt formspråk. Et eksempel på denne utviklingen er *Eventyrakvarellene*, som senere ble overført til billedvev av fremtredende veversker rundt århundreskiftet. Munthe illustrerte også deler av praktutgivelsen av Snorres kongesagaer, samt utformet interiøret til Holmenkollen Turisthotell. *Norsk biografisk leksikon*, 2003, s.v. «Munthe, Gerhard».
[197] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 113-115.
[198] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK84-1900, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[199] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK84-1900, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[200] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 7.

kroner, som skulle dekke samtlige innkjøp til biblioteket og samlingen, inkludert anskaffelsene på Pariserutstillingen.[201] Dermed hadde NKIM langt mindre økonomiske midler til rådighet enn de øvrige skandinaviske kunstindustrimuseene.[202]

Til sammenligning hadde Vestlandske Kunstindustrimuseum 6500 kroner som var øremerket innkjøp på 1900-utstillingen. Beløpet var finansiert gjennom en kronerulling blant Bergens bedrestilte borgerskap.[203] Kunstindustrimuseet i Kristiania hadde en tilsvarende sum til disposisjon, på grunn av ekstrabidrag fra Brennevinssamlaget samt private donasjoner.[204] Det danske Kunstindustrimuseum hadde det største innkjøpsbudsjettet av de fire skandinaviske kunstindustrimuseene. Museet hadde mottatt svimlende 35 000 danske kroner fra staten, over 1,7 millioner i dagens valuta, til å gjøre innkjøp på Pariserutstillingen.[205]

Til tross for begrensede økonomiske midler, klarte Thiis å erverve en stor samling av internasjonalt kunsthåndverk til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Av mine undersøkelser fremgår det at han kjøpte 92 gjenstander på 1900-utstillingen. Til sammenligning anskaffet søstermuseet i Bergen 30 gjenstander,[206] mens museet i Kristiania kjøpte 74 gjenstander.[207] At NKIM klarte å foreta såpass mange innkjøp skyldtes delvis at Thiis solgte vevskolens billedtepper til utenlandske privatsamlere, noe som ga ekstra inntekter til museet.[208]

Regnskapet for året 1900 viser at NKIMs utgifter til biblioteket og samlingene beløp seg til 9535,72 kroner, hvorav 951,10 kroner gikk til innkjøp av bøker og norsk folkekunst. Det vil si at cirka 9/10 av beløpet ble brukt på de kunstindustrielle samlingene, inkludert innkjøp på Pariserutstillingen. Tilsynelatende er utgiftene i balanse med det vedtatte budsjettet for året

---

[201] Brev fra Gabriel Kielland til Jens Thiis, kopi av utgående korrespondanse nr. 31, *Kopibok 1900-1904*, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[202] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 7.
[203] Johan Bøgh, «Beretning om museets virksomhed i aaret 1900», i *Vestlandske Kunstindustrimuseums aarbog for aaret 1900* (Bergen: Vestlandske Kunstindustrimuseum, 1901), 49.
[204] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 7.
[205] Bjørn Bredal, «Verdensudstillingen 1900», i *Grib tiden*, red. av Bente Scavenius (København: Gyldendal, 2001), 66.
[206] Antallet innkjøp til Vestlandske Kunstindustrimuseum er utregnet ved en gjennomgang av antall VK-nummer i innkjøpsprotokollen. Ved telling av gjenstander har jeg lagt til grunn at hver enkelt gjenstand teller som ett nummer (dette bryter med eldre museumsnummerering, hvor eksempelvis et kaffesett på seks deler kan telle som ett nummer). Vestlandske Kunstindustrimuseum, *Kopi av innkjøpsprotokoll 1900-1920*, 166-168, Vestlandske Kunstindustrimuseums arkiv.
[207] Antallet innkjøp til Kunstindustrimuseet i Kristiania er hentet fra Primus-rapport (gjennomført 01.09.2016), takk til registrar Peder Valle ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design for opplysninger.
[208] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 116.

1900. Det som ikke fremgår av regnskapet er at Thiis hadde gått langt utover den økonomiske rammen på 10 000 kroner og pådratt museet en betydelig gjeld.[209]

I et brev til sin gamle mentor Lorentz Dietrichson, skrev Thiis at innkjøpene i Paris beløp seg til omtrent 40 000 francs,[210] noe som anslagsvis utgjorde 29 200 kr i 1900.[211] Denne summen innbefattet trolig innkjøp på Verdensutstillingen *og* ved øvrige gallerier i Paris. Det vil si at Thiis brukte nesten tre ganger så mye som styret hadde gitt tillatelse til. For å berge museets økonomi, måtte Thiis be kreditorene om betalingsutsettelse, og dermed ble kostnaden for innkjøpene overført til senere års budsjetter.[212] Først i 1906 kunne museet erklære at gjelden fra 1900-utstillingen var nedbetalt.[213]

Den manglende budsjettdisiplinen kom også til uttrykk i korrespondansen mellom Thiis og kollegaene i Trondhjem. Thiis ba stadig om mer penger, for å finansiere livet «[…] i dette kostelige, men kostbare Paris […]».[214] Brevene var skrevet i en unnskyldende tone, hvor han forsøkte å rettferdiggjøre utgiftene til innkjøp og representasjon.[215] På grunn av den store pengebruken fikk Thiis krass kritikk av styret, som beskyldte ham for å mangle forståelse for de økonomiske og administrative aspektene ved NKIMs virksomhet. Arbeidsutvalget uttrykte stor misnøye over at museet til stadighet mottok regninger fra Paris, men Thiis avfeide kritikken med at innkjøp på en verdensutstilling nødvendigvis ville føre til gjeldsstiftelse.[216]

4.3. «Kunst og kunstindustri, som den ved århundredeskiftet utfoldede sig i Paris»

Både i museets årbok, private brevvekslinger og avisartikler, poengterte Thiis at Pariserutstillingen var en enestående mulighet til å forøke NKIMs samlinger. Målsetningen var å erverve «[…] et nogenlundig fyldigt udvalg af fremmed kunst og kunstindustri, som den ved århundredeskiftet utfoldede sig i Paris […]».[217] Videre ble det bemerket at på grunn av en stram økonomi ble innkjøpene langt færre enn ønsket, men at gjenstandene likevel kunne gi et

[209] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 113.
[210] Brev fra Jens Thiis til Lorentz Dietrichson, Brevs. 143: Lorentz Dietrichson, 1902.04.03, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
[211] Den norske summen er utregnet av undertegnede. Jeg har bygget på opplysningene i museets hovedkatalog, hvor innkjøpspriser for gjenstandene på Verdensutstillingen er oppgitt i både francs og norske kroner. Ifølge hovedkatalogen utgjorde 1 franc cirka 0,73 NOK i året 1900, med enkelte variasjoner ut ifra når på året gjenstanden ble betalt. Hvis man legger dette forholdet til grunn vil 40 000 francs utgjøre 29 200 kr.
[212] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 113, 134.
[213] Jens Thiis, «Beretning om museets virksomhed i 1906», i *Årbog 1904-1907* (Trondhjem, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1908), 11.
[214] Brev fra Jens Thiis til Louise Bachke, Brev: NK61-1900, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[215] Se særlig Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK101-1900, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[216] Brev fra Jens Thiis til arbeidsutvalget, Brev: NK119-1901, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[217] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 8.

visst inntrykk av fornyelsen av kunsthåndverket rundt 1900. I private brevvekslinger var tonen langt mer begeistret. Til sin kone skrev Thiis at «[…] dette er det bedste og sikreste indkjøb jeg har gjort […]».[218] Den tilbakeholdne retorikken i årsberetningen hadde trolig sammenheng med museets anstrengte økonomi og kritikken fra styret. Utad måtte Thiis kommunisere at de kostbare innkjøpene var begrenset til et absolutt minimum, men at de var av avgjørende betydning for museets samlinger.

De 92 gjenstandene som Thiis anskaffet på 1900-utstillingen var eksempler på samtidens kunsthåndverk. Pariserutstillingen var en ypperlig anledning til å kjøpe moderne arbeider, da deltagerlandene viste det fremste av sin gjenstandsproduksjon for verdenssamfunnet. Som nevnt var verdensutstillingene internasjonale konkurranser i kunst og industri, hvor deltagerlandene skulle fremvise sin teknologiske, kunstneriske og materielle fremgang. Gjennom innovativ materialbruk, utradisjonell utforming og nye produksjonsmetoder, ble moderne kunsthåndverk et uttrykk for nasjonenes fremskritt innen kunst, teknologi og vitenskap.[219]

Samtidig illustrerer innkjøpene et karakteristikum ved NKIMs samlingspolitikk rundt 1900. Etter Thiis' tiltredelse i 1895 hadde museet begynt å bygge opp en samling av nyere internasjonalt kunsthåndverk. De første innkjøpene – primært fransk keramikk samt engelske møbler og tekstiler – ble gjort under Thiis' nevnte utenlandsreise i 1895-1896 (se kap 3.3). På Stockholmsutstillingen i 1897[220] ervervet museet moderne arbeider fra Sverige og Danmark, da særlig dansk keramikk samt svensk glass og tekstil. Dermed kan innkjøpene på 1900-utstillingen sees som en del av en større tendens, hvor Thiis aktivt og målbevisst bygget opp en nåtidssamling ved NKIM.[221]

I beretningen fra Pariserutstillingen reflekterte Thiis over det å samle på nyere kunsthåndverk. Han hevdet at dette var en atskillig mer krevende øvelse enn å kjøpe antikviteter, fordi «[…] moderne ting, hvis modstandygtighed mod tidens værdifortærende magt er vanskelig at

---

[218] Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis, Brevs. 334: Ragna Thiis, 1900.08.28, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
[219] Jason T. Busch og Catherine L. Futter, «Preface», i *Inventing the Modern World: Decorative Arts at the World's Fairs 1851-1939*, red. av Jason T. Busch og Catherine L. Futter (New York: Skira Rizzoli International Publications, Inc., 2012), 16-17.
[220] *Den Allmänna Konst- och Industriutställningen*: En kunst- og industriutstilling som ble avholdt på Djurgården i Stockholm i 1897, i anledning Kong Oscar IIs 25-årsjubileeum som regent, med over 1,5 millioner besøkende. Det var i all hovedsak de skandinaviske landene som deltok på utstillingen, men også enkelte utenlandske kunstnere som Auguste Rodin var representert. Lars F. Johansson, «Stockholm 1897», i *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, red. av John E. Findling og Kimberly D. Pelle, 3-8 (Jefferson, London og North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008), 145-146.
[221] Dedekam, «25-aarsberetning 1893-1918», 15-16.

bedømme, […] [og] altfor snart at forringes i sit værd under modernes vekslende strømninger […]».[222] Refleksjonene om at moderne kunsthåndverk utgjorde et usikkert investeringsobjekt forvandlet Thiis til et forsvar for sin egen pengebruk: hvis innkjøpene fra Pariserutstillingen skulle tåle tidens tann måtte de være av høy kvalitet, og høy kvalitet ville nødvendigvis koste penger![223]

Tabell 1: Oversikt over Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums innkjøp på Pariserutstillingen i 1900, fordelt etter geografisk opprinnelse og materialbruk

Tabell 1	**Frankrike**	**Danmark**	**Sverige**	**USA**	**Stor Britannia**	**Tyskland**	**Østerrike**	**Norge**	**Japan**	**Totalt antall innkjøp per material-gruppe**	**Prosentvis andel per material-gruppe**	**Katalog-nummer (materiale)**
Tre	7	4	0	0	0	0	0	0	0	**11**	**11,06%**	**4-7, 17, 41, 44, 72-75**
Keramikk [224]	19	17	0	0	3	0	0	0	1	**40**	**43,48%**	**16, 24-29, 31-40, 53-54, 58-71, 76-77, 80, 88-90**
Metall	5	3	0	1	0	2	0	1	0	**12**	**13,04%**	**3, 8-15, 78-79, 83**
Glass	17	0	0	4	0	0	2	0	0	**21**	**22,83%**	**18-23, 30, 42-43, 45-52, 84-87**
Tekstil	0	0	6	0	0	0	2	0	0	**8**	**8,70%**	**1-2, 55-57, 81-82, 91**
Totalt antall innkjøp per land	**48**	**24**	**6**	**5**	**3**	**2**	**2**	**1**	**1**	**92**		
Prosentvis andel per land	**52,17 %**	**26,09 %**	**6,52 %**	**5,43 %**	**3,26 %**	**2,17 %**	**2,17 %**	**1,09 %**	**1,09 %**			
Katalog-nummer (land):	**10-53, 72-75**	**4-9, 54, 58-71, 76, 80**	**1-2, 55, 81-82, 91**	**84-87**	**77, 89-90**	**3, 79**	**56-57**	**78**	**88**			

[222] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdesudstillingen i Paris», 9.
[223] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 8-9.
[224] En gjenstand som har vært vanskelig å plassere med hensyn til materiale, er en mahognifrise med rosetter av Félix-Auguste Delaherche (kat. nr. 35). Den kunne både ha vært klassifisert som keramikk og som tre. Årsaken til at jeg valgte å innplassere den i førstnevnte kategori, er at Thiis kjøpte den for å illustrere keramikkens anvendelse til møbeldekorasjon. Thiis, «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901», 154.

4.4. En oversikt over Thiis' innkjøp på Pariserutstillingen

Av de 92 gjenstandene som Thiis anskaffet på Verdensutstillingen var nesten samtlige av utenlandsk opprinnelse. Bare ett enkelt arbeid hadde norsk proveniens, en smykkeskål i sølv og emalje (kat. nr. 78), som vil drøftes nærmere i kapittel 6. Det internasjonale fokuset kan betraktes som en konsekvens av verdensutstillingene som utstillingsmedium. Utstillingene var per definisjon internasjonale og samlet all verdens vareproduksjon på ett og samme sted.[225] Til tross for at over 40 ulike land var representert på 1900-utstillingen,[226] fremgår det av mine undersøkelser at Thiis konsentrerte innkjøpene om ni enkeltland (se tabell 1).

Majoriteten av gjenstandene stammet fra Frankrike og Danmark. Til sammen utgjorde disse to landene nesten 80 % av innkjøpene, og tabellen viser at Thiis anskaffet spesielt mye fransk og dansk keramikk på 1900-utstillingen. Hans begeistring for denne materialgruppen kommer også til uttrykk i årsberetningen. Her åpnet han med å konstatere at på Verdensutstillingen var «[…] af alle kunstindustriens brancher ubetinget KERAMIKEN fyldigst og bedst repræsenteret […]».[227] Thiis hadde gjennom flere år anskaffet moderne keramikk til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, og han mente at innkjøpene på 1900-utstillingen skulle supplere museets samlinger.[228]

At over halvparten av innkjøpene stammet fra Frankrike, kan skyldes at Thiis hadde vært opptatt av fransk kunsthåndverk i en årrekke, et poeng jeg vil utdype i neste kapittel. En medvirkende faktor kan ha vært at Verdensutstillingen ble avholdt i Paris, og at franske utstillere opptok cirka halvparten av utstillingsarealet.[229] De franske innkjøpene kan systematiseres i tre hovedkategorier, og disse vil drøftes inngående i kapittel 5: gjenstander fra Samuel Bings paviljong på Verdensutstillingen (kat. nr. 17-20, 31, 41), møbler og glass fra Nancy-kunstnerne (kat. nr. 30, 42-52, 72-75), samt fransk keramikk (kat nr. 16, 24-29, 32-40, 53). De danske innkjøpene vil drøftes nærmere i kapittel 6, og kan inndeles i to hovedkategorier: dansk keramikk (kat. nr. 54, 58-71, 76, 80) og arbeider av arkitekten Thorvald Bindesbøll (1846-1908)[230] (kat. nr. 4-10).

---

[225] Greenhalgh, *Ephemeral vistas*, 22-23.
[226] Peyrat, «L'Exposition ou la concrétisation du gigantisme», 37.
[227] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 11.
[228] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 11-12.
[229] Mandell, *Paris 1900*, 63-64.
[230] Thorvald Bindesbøll (1846-1908): dansk arkitekt og formgiver. Sønn av arkitekten Gottlieb Bindesbøll, og utdannet ved kunstakademiet i København. Bindesbøll fattet i 1880-årene en stor interesse for keramikk, og begynte etter hvert å arbeide med bøker, møbler og sølv. Christensen, *Paris – København, København – Paris*, 214, 216.

De resterende innkjøpene var fordelt mellom syv forskjellige land, og omfanget varierte mellom ett og seks innkjøp per land. Etter Frankrike og Danmark stammet flest objekter fra Sverige og USA. De seks svenske arbeidene var utelukkende tekstil, innkjøpt hos Handarbetets vänner[231] (kat. nr. 55, 81-82) og Aktiebolaget S. Giöbel[232] (kat. nr. 1-2, 91). De fem metall- og glassarbeidene fra Amerika var laget av en enkeltkunstner, nemlig Louis C. Tiffany (1844-1933)[233] (kat. nr. 83-87).

Fra England valgte Thiis å kjøpe tre sett med keramiske fliser, produsert hos Pilkington & Co i Manchester (kat. nr. 77, 89, 90). Innkjøpene fra Tyskland var to metallarbeider (kat. nr. 3, 79) som ble vist i Vereinigte Werkstättes utstilling, mens anskaffelsene fra Østerrike var kniplingsarbeider som ble tilvirket på K.K. Zentral-Spitzen kurs i Wien (kat. nr. 56-57). Det eneste ikke-vestlige arbeidet som ble ervervet var en vase fra Japan (kat. nr. 88). Et utvalg av disse gjenstandene vil analyseres nærmere i kapittel 6. Analysen vil særlig fokusere på Danmark, USA og Sverige, men jeg vil også drøfte hvorfor Thiis valgte å kjøpe ett norsk arbeid til museet.

Tatt i betraktning at Thiis ønsket å samle det ypperste av samtidens kunsthåndverk, kan det virke merkelig at han anskaffet få engelske og ingen belgiske arbeider til museet. Dette til tross for at han hadde omtalt England og Belgia som foregangsland i utviklingen av «den nye stil».[234] En forklaring på dette forholdet kommer til uttrykk i Thiis' beretning for året 1900. Som Opstad poengterer, skrev Thiis lange rapporter om hva han kjøpte og hvorfor, men disse rapportene begrunnet like mye hva han ikke kjøpte.[235] Innledningsvis i årsberetningen uttrykte Thiis stor skuffelse over at en rekke nasjoner som tidligere hadde markert seg som

---

[231] Handarbetets vänner: svensk forening som ble grunnlagt i 1874 av Sophie Adlersparre m. fl., med målsetning om å utvikle den svenske hemslöjd i kunstnerisk og nasjonal retning. Foreningens virksomhet var mangeartet og inkluderte kursvirksomhet, innsamling, kartlegging og distribusjon av eldre svenske mønstre, samt utarbeidelse av moderne tekstiler i samarbeid med fremtredende svenske kunstnere. For en kortfattet redegjørelse for foreningens historie, se Danielson, Sofia. «… at i fosterländsk och konstnärlig riktning förädla…». I *Handarbetets vänner 100 år* (Stockholm: Liljevalchs Konsthall, 1974).

[232] Aktiebolaget Svensk konstslöjdutställning S. Giöbel: svensk firma som ble grunnlagt av tekstilkunstneren Selma Giöbel i 1885, som spesialiserte seg på fremstilling og salg kunsthåndverk av høy kvalitet, primært møbler og tekstilkunst. I 1889 ble den svenske maleren Alf Wallander (1862-1914) firmaets kunstneriske leder, noe som innebar at dets produksjon ble mer influert av den tyske Jugendstilen. Gunilla Frick, *Svensk Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905* (Stockholm: Nordiska Museets Handlingar nr. 91, 1978), 151.

[233] Louis Comfort Tiffany (1848-1933): amerikansk maler og kunsthåndverker. Tiffany studerte malerkunst i Paris på 1860-tallet. Han begynte å eksperimentere med glass på 1870-tallet, og etablerte i 1885 Tiffany Glass Company. I 1900 skiftet firmaet navn til Tiffany Studios, som produserte glass, lamper, emaljearbeider og smykker. Tiffany Studios må ikke forveksles med gullsmedfirmaet Tiffany & Company, som var grunnlagt hans far i 1838, hvor Louis C. Tiffany arbeidet på 1870-tallet. Christensen, *Paris – København, København – Paris*, 178.

[234] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 28.

[235] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», 70.

forkjempere for «den nye stil», hadde mønstret mangelfulle bidrag til Verdensutstillingen i 1900.[236]

Særlig beklaget Thiis at Henry van de Velde – som han beskrev som den største kraft i moderne møbelkunst – ikke var representert på utstillingen. Generelt uttrykte Thiis stor skuffelse over møbelavdelingen, da de fleste interiører og trearbeider var uten antydninger til «den nye stil».[237] Han hevdet at «[…] netop af møbler frembød udstillingen forholdsvis lidet, som samtidig vidnede om en selvstændig stræben mod nye former og var fri for smagløse overdrivelser […]».[238] Misnøyen med utvalget var trolig årsaken til at Thiis anskaffet en rekke møbler utenfor Pariserutstillingen, da særlig hos Julius Meier-Graefes (1867-1935)[239] *La Maison Moderne*.[240]

Også mønstringen av engelsk kunsthåndverk ble omtalt som fattigslig, med unntak av kartongene til maleren Edward Burne-Jones (1833-1898) og de nevnte flisene til Pilkington & Co. Thiis var særlig kritisk til bidragene til Russland, Spania og Italia,[241] hvorav sistnevntes utstilling fløt over av «[…] grelle majolikaer, banale filigran-smykker, skrigende kolorerede mosaiker og en overvældende mangfoldighed af den spraglede glasstas […]».[242] Den sveitsiske avdelingen karakteriserte Thiis som en monstrøs urmakerfortetning, mens Nederlands bidrag ble betegnet som en skuffelse, med unntak av porselensarbeidene til Rozenburg-fabrikken i Haag.[243]

Samtidig er det viktig å presisere at det ikke er en nødvendig sammenheng mellom Thiis' innkjøp og utstillingsberetningens vurdering av de enkelte land. Eksempelvis var Thiis særdeles rosende til Finlands bidrag,[244] som inkluderte arkitekt Eliel Saarinens (1873-1950) paviljong, samt maleren Axel Galléns (1865-1931) interiører og malerier fra *Kalevala*. I

---

[236] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 5.
[237] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 28-30.
[238] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 10.
[239] Julius Meier-Graefe (1867-1935): tysk-fransk gallerist og kunstkritiker, opprinnelig født i Østerrike-Ungarn. Han åpnet sitt galleri, *La Maison Moderne*, i rue des Petits-Champs i Paris i 1898. Meier-Graefe var inspirert av skriftene til William Morris, og ønsket å skape vakre hverdagsobjekter som var frigjort fra et historiserende formspråk. *La Maison Moderne* var aldri noen økonomisk suksess og ble nedlagt etter et par års virksomhet. *Dictionary of Turn of the Century Antiques*, 1974, s.v. «Meier-Graefe, Julius».
[240] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 10.
[241] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 30, 34.
[242] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 38.
[243] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 43, 45.
[244] Den positive vurderingen av Finland var en gjennomgående tendens på 1900-utstillingen, hvor et samlet internasjonalt kritikerkorps applauderte det finske bidraget. Som Richard D. Mandell påpeker, kan dette skyldes samtidens politiske forhold. Europeiske intellektuelle hadde stor sympati for et lite land som i flere tiår hadde vært utsatt for en hardhendt russifisering, og som brukte 1900-utstillingen til å markere sitt eget språk og kultur. Mandell, *Paris 1900*, 77.

beretningen fra 1900-utstillingen ga Thiis en fyldig omtale av den finske paviljongen,[245] og blant hans private notater finnes et ellevesiders utkast til en artikkel om finsk kunst på Pariserutstillingen.[246] Til tross for at Thiis viste stor interesse for Finlands bidrag, valgte han å ikke kjøpe inn finsk kunsthåndverk til NKIM.

4.5. Verdensutstillingen som konsumarena

I begynnelsen av kapittelet bemerket jeg at 1800-tallets verdensutstillinger delte sentrale karakteristika med varehus og museer, fordi de var knyttet til utstilling, betraktning og systematisering av gjenstander. En annen fellesnevner som kunne vært tilføyd i denne sammenheng var konsum, da både varehusene og verdensutstillingene solgte gjenstander fra alle verdens land. Som kapittel 2 har vist, utgjorde verdensutstillingene modernitetens *Wunderkammer*, hvor teatralsk monumentalarkitektur og storslagen utstillingsdesign skapte en estetisk ramme rundt industrialismens frembringelser. De var viktige salgsarenaer, hvor kunstnere, bedrifter og nasjoner kunne markedsføre sine produkter overfor verdenssamfunnet, materielle mikrokosmos preget av eksotisme, underholdning og konsum.[247]

Nettopp vektleggingen av konsum gjør forbindelseslinjene mellom disse fenomenene enda mer eksplisitte. Som dette kapittelet har vist, kunne de europeiske museene bruke verdensutstillingene som flyktige varehus, og foreta innkjøp av internasjonal samtidskunst i stor skala til sine samlinger. Faktisk har markedsføringsprofessor Russel Belk foreslått at samlervirksomhet er en slags form for konsum. Han understreker at samlerens konsumering er avgrenset til et spesifikt gjenstandsfelt, noe som fører til at samlervirksomhet er uløselig knyttet til emosjonelle aspekter. Objektene blir manifestasjoner av samlerens pasjoner, lidenskaper og oppfatninger, fordi det er ytterst få objekter som vil svare til det samlende subjekts kriterier og forventninger.[248]

Belks betraktning blir særdeles treffende i Jens Thiis' tilfelle. Som redegjørelsen har vist, brukte han 1900-utstillingen til å anskaffe hva han vurderte som det ypperste av samtidens kunsthåndverk. Thiis betraktet og bedømte ulike salgsobjekter i dette flyktige varehuset, reist i Paris' sentrum året 1900, hvor han besøkte avdelingene til de ulike deltagerlandene på jakt etter gjenstander som han anså som museumsverdige. Samtidig vil jeg understreke at å utelukkende betrakte Thiis' samlervirksomhet som konsum har begrenset verdi. Som den

[245] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 36-38.
[246] Notatblokk Jens Thiis, «Firenze (og Paris 1900)». MS128:G, oppbevares i Nasjonalbibliotekets håndskriftssamling.
[247] Belk, *Collecting in a consumer society*, 13-17.
[248] Belk, *Collecting in a consumer society*, 68-69.

franske filosofen Jean Baudrillard påpeker, er samlingens praksis kvantitativ, mens dens essens er kvalitativ. Med dette mener han at en samling veksler mellom å være en gruppe av innsamlede objekter, samtidig som hver enkelt gjenstand har en unik relasjon til samleren.[249]

Baudrillards poeng kan overføres til NKIMs innkjøp på Pariserutstillingen i 1900. Eksempelvis var den nevnte japanske vasen bare ett av 92 objekter som museet kjøpte på utstillingen. Samtidig var den nøye utvalgt av Jens Thiis, blant de tusenvis av gjenstander som ble utstilt i kunstindustripalassene på Invalides-esplanaden. Derfor har jeg valgt la denne dobbeltheten komme til syne i min oppgave. I dette kapittelet har jeg gitt et overblikk over innkjøpene på Verdensutstillingen i Paris, men i de neste kapitlene vil jeg foreta dybdestudier av ulike deler av gjenstandsmaterialet.

4.6. Oppsummering

Innledningsvis refererte jeg til Émile Zolas naturalistiske roman, *Au bonheur des dames*, og viste til hvordan nyere forskning har fremhevet forbindelseslinjene mellom 1800-tallets stormagasiner, verdensutstillinger og museer. Disse båndene blir enda mer tydelige ved at verdensutstillingene utgjorde flyktige varehus, da de fungerte som innkjøpsarenaer for europeiske museer. På utstillingene ble museene konsumenter – på samme måte som pariserne i Zolas fiktive varehus – som kunne betrakte, bedømme og kjøpe frembringelser fra alle verdens land.

I dette kapittelet har jeg forsøkt å gi en overordnet presentasjon av Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums 92 innkjøp på Pariserutstillingen. NKIM var det kunstindustrimuseet i Norge som kjøpte flest gjenstander på utstillingen. Innkjøpene inngikk i en større satsning på samtidens kunsthåndverk, som preget museets profil rundt århundreskiftet. De 92 objektene stammet fra ni ulike land. Franske og danske gjenstander utgjorde nesten 80% av innkjøpene, men det var også sentrale innslag av svenske og amerikanske arbeider. Dette tallmaterialet danner utgangspunktet for de neste kapitlene, hvor jeg vil foreta dybdeanalyser av forskjellige deler av gjenstandsmaterialet. Målsetningen er å vise hvordan innkjøpene kan tolkes som en materiell biografi over Jens Thiis, og analyseres som uttrykk for hans holdninger til samtidens kunsthåndverk.

[249] Jean Baudrillard, *The system of objects*, overs. av James Benedict (London, Storbritannia og New York, USA: 1986), 88, 90.

V. Glass av Gallé og møbler av Majorelle

> […] Mens Saint-Loup hadde solgt både sitt kostbare «Stamtre», en samling portretter av Bouillon-familien og brev fra Ludvig XIII for å kjøpe bilder av Carrière og møbler i «modern style» […]. [250]

I Marcel Prousts (1871-1922) berømte *roman-fleuve*, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) gir forfatteren en skildring av marquis Robert de Saint-Loup. Adelsmannen har solgt familiens praktmøbler, antikviteter og malerier, for å fylle sitt hjem med symbolistisk kunst og moderne møbler. Hans interiørpreferanser blir utsatt for spøkefulle bemerkninger fra den elegante Madame de Guermantes, hvis fornemme bolig er fylt med ærverdige familieklenodier fra *l'ancien régime*.[251] I hennes øyne er Saint-Loups forkjærlighet for «[…] møbler fra Bing […]»[252] et markant brudd med aristokratiets konvensjoner for god smak og dannelse.

I Frankrike rundt 1900 ville henvisninger til navnet Bing vekke helt bestemte assosiasjoner. Samuel Bing, den tysk-franske galleristen med adresse i 22 rue de Provence, hadde i flere tiår markert seg som smaksprofet og connaisseur av den moderne kunst. Allerede på 1870-tallet hadde han importert japanske gjenstander *en masse* til Frankrike og bidro til datidens «Japan-feber», som herjet i Europa på siste halvdel av 1800-tallet. I 1895 åpnet Bings legendariske galleri, *L'Art Nouveau*, i Paris' 9. arrondissement. Her utstilte og solgte han møbler av den belgiske arkitekten Henry van de Velde, glassarbeider av amerikaneren Louis C. Tiffany, samt tekstiler fra det engelske firmaet Liberty & Co.[253] Bings forretning var i konkret og overført betydning synonymt med art nouveau-bevegelsen. Han propaganderte ivrig for «den nye stil», og som Jens Thiis selv bemerket: «[…] Enhver, som med nogen interesse har fulgt den moderne stilbevegelse i dens udvikling, vil kjende navnet S. Bing […]».[254]

I dette kapittelet ønsker jeg å foreta tre analyser av et utvalg franske gjenstander som Thiis ervervet på 1900-utstillingen. Som redegjort for i kapittel 3, er formålet med analysen å avdekke hvilke motiver og verdensanskuelser som ligger til grunn for NKIMs innkjøp, og ikke primært presentere hvilke gjenstander som ble samlet. Dette innebærer en forskyvning av fokus fra objektene *per se* til det meningsinnhold de tillegges av Thiis. Som museolog Susan M. Pearce skriver, beveger en slik analyse seg mellom individ og kontekst.[255] Delvis ønsker

---

[250] Marcel Proust, *På sporet av den tapte tid IV: Veien til Guermantes del 2*, overs. av Anne-Lise Amadou (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1986), 277.
[251] Proust, *På sporet av den tapte tid IV*, 277-278.
[252] Proust, *På sporet av den tapte tid IV*, 278.
[253] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 95, 97-98
[254] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 94.
[255] Pearce, *On collecting*, 27.

jeg å foreta en nærlesning av Thiis' innkjøp som en materiell biografi, det vil si tolke gjenstandsmaterialet i lys av hans artikler, brev og reiseskildringer. Samtidig vil det være nødvendig å sette hans betraktninger inn i et større kulturelt rammeverk, og vise hvordan gjenstandsmaterialet speiler sentrale strømninger i kunstfeltet rundt århundreskiftet.

I forrige kapittel inndelte jeg innkjøpene av fransk kunsthåndverk på Pariserutstillingen i tre hovedkategorier: gjenstander fra Samuel Bings paviljong på 1900-utstillingen (kat. nr. 17-20, 31, 41), møbler og glass fra Nancy-kunstnerne (kat. nr. 30, 42-52, 72-75), samt fransk keramikk (kat nr. 16, 24-29, 32-40, 53). Denne tredelingen vil danne grunnlaget for strukturen i dette kapittelet. Først vil jeg redegjøre for Thiis' innkjøp hos Bing, og diskutere hvilket meningsinnhold han tilla disse objektene. Jeg vil argumentere for at gjenstandene ble ervervet som eksempler på Bings nyorientering av *L'Art Nouveaus* kunstneriske profil. Samtidig vil jeg hevde at Thiis kjøpte dem på grunnlag av hva Pearce omtaler som deres *assosiative* verdi, det vil si objektenes forbindelse til Samuel Bing. Her vil jeg bruke museets årbok som eksempel på hvordan Thiis konstruerte et narrativ rundt Bing som den store stilskaper i den moderne tidsalder.

I del to vil jeg fokusere på Thiis' innkjøp av Nancy-kunstnerne, primært Louis Majorelle (1859-1929)[256] og Émile Gallé (1846-1904)[257]. Her vil jeg drøfte hvordan gjenstandene kan belyse Thiis' holdninger til industrialismens betydning for samtidens gjenstandsproduksjon, noe som var et viktig debattema i 1800-tallets kunsthåndverkdiskurs. Jeg vil argumentere for at Thiis hadde et langt mer pragmatisk forhold til maskinfremstilling, serieproduksjon og ny teknologi enn eksempelvis den engelske Arts and Crafts-bevegelsen. I kappittelets siste del vil jeg fokusere på Thiis' innkjøp av franske keramikere, og vise hvordan disse anskaffelsene inngikk i en større satsning på moderne keramikk ved NKIM rundt århundreskiftet. Samtidig vil jeg argumentere for at anskaffelsen av fransk keramikk kan være et uttrykk for samtidens Japan-begeistring, og at innkjøpene derfor må sees i sammenheng med Thiis' oppbygning av en japansamling ved museet.

---

[256] Louis Majorelle (1859-1929): fransk møbelkunstner. Majorelle var utdannet i Paris, og overtok familiens keramikkfabrikk i Nancy i 1879. Han gikk gradvis over til å produsere møbler, og oppnådde stor internasjonal berømmelse på Pariserutstillingen i 1900. Hans møbler preges av et organisk formspråk og eksklusiv materialbruk. *Dictionary of Turn of the Century Antiques*, 1974, s.v. «Majorelle, Louis».

[257] Émile Gallé (1846-1904): fransk glass- og møbelkunster. Gallé studerte i Meissen og Weimar, men returnerte til den franske byen Nancy for å arbeide ved sin fars glassfabrikk etter Den fransk-prøyssiske krig. Han overtok virksomheten i 1874. Gallés tidlige produksjon var preget av historiserende stilarter, men fikk etter hvert et mer japansk-inspirert formspråk. Rundt århundreskiftet markerte han seg som én av art nouveau-bevegelsens fremste glasskunstnere, hvis arbeider ofte hentet motiver fra botanikken og var dekorert med sitater fra ulike franske forfattere. Hans glassarbeider oppnådde stor internasjonal berømmelse på verdensutstillingene i 1889 og 1900. Christensen, *København – Paris, Paris – København*, 107.

5.1. Et Gesamtkunstwerk på Invalides-esplanaden

I anledning Pariserutstillingen i 1900 hadde den 62 år gamle Samuel Bing oppført en egen paviljong, hvor han utstilte arbeider av kunstnere som var tilknyttet hans galleri i 22 rue de Provence. Prosjektet var utelukkende et privat initiativ, og utgiftene på ½ millioner francs dekket Bing av egen lomme. Paviljongens egentlig navn var *L'Art Nouveau Bing*, men Jens Thiis refererte til den som *Maison Bing*.[258] For Thiis og en rekke andre kulturpersonligheter fremsto paviljongen som Verdensutstillingens absolutte høydepunkt, og den bidro til å befeste Paris' posisjon som ett av to sentra for art nouveau-bevegelsen i Frankrike.[259]

Den enetasjes bygningen i gips og tre var plassert bak *le Palais des industries françaises* på Invalides-esplanaden. Fasaden var dekorert med veggmalerier av elegante kvinneskikkelser, utført av den franske maleren Georges de Feure (1868-1943). Thiis tolket dem som «den nye kunsts» muser, allegoriske fremstillinger av moderne pariserinner, som symboliserte de ulike teknikkene innenfor samtidens kunsthåndverk.[260] Paviljongens inngangsportaler var utformet som abstraherte trestammer, som tilsynelatende vokste opp fra den lave grunnmuren. Organiske dekorelementer var også gjennomgående i fasadens avslutning, i form av en sammenhengende frise av stiliserte orkidéer i relieff.[261]

Den over 200m² store paviljongen inneholdt seks interiører, hvis utforming var fordelt mellom tre ulike kunstnere. Den allerede nevnte Georges de Feure hadde tegnet boudoiret og omkledningsværelset. Soverommet, vestibylen og spisestuen var formgitt av arkitekten Eugène Gaillard (1862-1933), mens gullsmeden Édouard Colonna (1862-1948) hadde ansvaret for salongen. Samtlige rom var innredet med inventar som hadde blitt spesiallaget i Bings parisiske atelierer i anledning Verdensutstillingen, med unntak av et par mindre gjenstander som var hentet fra galleriet i 22 rue de Provence.[262] Paviljongens sammensmeltning av arkitektur, kunsthåndverk og billedkunst reflekterte samtidens ideal om *Gesamtkunstwerk*, hvor de enkelte kunstartene var innordnet i en større helhet.[263]

I senere faglitteratur har *Maison Bing* blitt fremstilt som 1900-utstillingens store høydepunkt, men som Richard Mandell påpeker fikk art nouveau-bevegelsen lite oppmerksomhet fra det

---

[258] Fordi disse to navnene kan forvirre leseren velger jeg å bruke *L'Art Nouveau* når jeg refererer til Bings faste galleri i 22 rue de Provence, mens *Maison Bing* henviser til paviljongen på Pariserutstillingen i 1900.
[259] Weisberg, *Art Nouveau Bing*, 172, 185, 201
[260] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 108.
[261] Karine Lacquemant, «The Bing Art Nouveau Pavilion at the World's Fair of 1900: 'New art from old'», i *The Origins of l'Art Nouveau*, red. av Edwin Becker, Évelyne Posséme og Gabriel P. Weisberg (Amsterdam og Paris: Van Gogh Museum og Musée des arts décoratifs, 2004), 191.
[262] Weisberg, *Art Nouveau Bing*, 164, 172.
[263] Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*, 273.

allmenne publikum.[264] Det var i all hovedsak kritikere, connaisseurer og kunstnere som bejublet Bings bidrag, eksempelvis Jens Thiis som hevdet at: «[…] Intet sted på udstillingen fik man et fyldigere og mere imponerende indtryk af de bestræbelser som forener sig i den "ny stil" end i MAISON BING [...]».[265] Som nevnt i forrige kapittel, foretok Thiis flere innkjøp fra Bings paviljong. Han kjøpte et bord og tre glass av Colonna (kat. nr. 17-20), en stol fra de Feures omkledningsværelse (kat. nr. 41), samt en statuett av den franske skulptøren Louis Déjean (1872-1953) (kat. nr. 31).

NKIM var ikke det eneste museet som anskaffet arbeider fra *Maison Bing*. Pietro Krohn ervervet flere gjenstander til Det danske Kunstindustrimuseum i København, hvorav de mest betydningsfulle var Gaillards spisestuebuffet (mus. nr. 1008) og møbler fra de Feures boudoir (mus. nr. 1042a-c).[266] Også Thiis' store forbilde, Justus Brinchmann, foretok flere innkjøp til Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg. Dette inkluderte en rekke møbler fra Gaillards spisestue (mus. nr. 1900.378 & 1901.220) og Colonnas salong (mus. nr. 1900.366-369 & 1900.381).[267] Brinchmann disponerte nemlig et enormt innkjøpsbudsjett på 100 000 mark, bevilget av tyske myndigheter for at han skulle anskaffe de beste arbeidene som Pariserutstillingen kunne by på.[268]

Også Thiis' norske kolleger besøkte Bings paviljong, men ingen av de øvrige kunstindustrimuseene i Norge foretok innkjøp. Henrik A. Grosch applauderte imidlertid *Maison Bings* gjennomarbeidede og elegante formspråk. Han beklaget at Kunstindustrimuseet i Kristiania ikke hadde anskaffet gjenstander fra paviljongen, men oppga at dette skyldtes at den først ble åpnet etter at museet hadde brukt opp innkjøpsbudsjettet.[269]

5.2. «At forfranske den ny stilretning i rococoens ånd»

Som det fremgår av forrige underkapittel kjøpte Thiis et par møbler fra Bings paviljong. I hans omtale av Colonnas bord (kat. nr. 17) ble det påpekt at sargens slangelignende ornamenter var utført i «den nye stil»,[270] men at de lange, slanke bordbenene var influert av rokokkoens linjeføringer. Denne bemerkningen reflekterer en mer generell observasjon som

---

[264] Mandell, *Paris 1900*, 70.
[265] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 93.
[266] Christensen, *Paris – København, København – Paris*, 92-95, 100.
[267] Heinz Speilmann (red), *Die Jugendstilsammlung*, bd 1 (Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1979), 193-195. Ruth Malhorta og Alexander Pilipczuk (red), *Die Jugendstilsammlung*, bd 2 (Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1996), 6-7.
[268] Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe, *Die Ankäufe auf der Weltausstellung Paris 1900* (Hamburg : Museum für Kunst und Gewerbe, 1901), 6, 15, 16.
[269] Henrich Grosch, «Kunst og haandverk i nutiden», i *Beretning om Kristiania Kunstindustrimuseums virksomhed i aaret 1901* (Kristiania: Kristiania Kunstindustrimuseum, 1902), 24.
[270] Thiis, «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901», 150.

Thiis gjorde av *Maison Bing*, nemlig at interiøret fremsto som et kompromiss mellom «den nye stil» og fransk rokokko. Ifølge Thiis influerte rokokkoens slyngende linjeføringer Gaillards ornamentikk, hos Colonna kom den til uttrykk i møblenes konstruktive elementer, mens de Feure brukte stilen til å skape en feminin atmosfære i sine interiører.[271]

Thiis' bemerkninger om rokokkoens innflytelse på *Maison Bing* ble også gjentatt av andre kritikere på 1900-utstillingen. Et eksempel var Johan Bøgh (1848-1933)[272] – Vestlandske Kunstindustrimuseums representant – som utviste en kjølig skepsis til Bings paviljong. Han fremhevet paradokset om at selv om «[...] Programmet var at give et helt Udtryk for ny Kunst, fik man dog nærmest Indtryk af, at man befandt sig mellem en overført, stilisert Rokoko [...]».[273] Sammenlignet med Bøgh var Thiis langt mer positiv til paviljongens formspråk, og han berømmet Colonna, de Feure og Gaillard for «[…] at sammenknytte de ny stilelementer med en gjenfunden traditions tråd […]».[274] Likevel medga Thiis at *Maison Bing* manglet noe av den kraftfulle originaliteten som hadde preget *L'Art Nouveaus* tidligere utstillinger, med særlig henvisning til van de Velde-utstillingen som han besøkte på studiereisen i 1895-1896.[275]

Årsaken til at Bing i økende grad hadde satset på franske kunstnere og et rokokkoinspirert formspråk, skyldtes delvis mottagelsen av *L'Art Nouveaus* åpningsutstilling i 1895. Fransk presse hadde i sjåvinistiske ordelag angrepet galleriets internasjonale orientering, samt profilering av utenlandske kunstnere.[276] Et eksempel er anmeldelsen i *Le Figaro*, hvor det ble hevdet at «[…] alt dette lukter av den lastefulle engelskmann, den morfingale jøde eller den slue belgier, eller en fin blanding av disse tre gifter […]».[277] Historiker Debora Silverman påpeker at denne kritikken bidro til at Bing modererte sitt kunstneriske prosjekt. Dette ble

---

[271] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 101, 104-106.
[272] Johan Bøgh (1848-1933): norsk museumsmann og kunsthistoriker. Bøgh var initiativtaker til etableringen av Vestlandske Kunstindustrimuseum i 1887, og ble ansatt som konservator i 1889. I 1896 ledet han innflytningen av museet i den nyoppførte «Permanente Udstillingsbygning», og var museets direktør frem til 1931. Bøgh hadde et bredt faglig interessefelt, fra antikken til norsk folkekunst, og var sentral i oppbygningen av organisasjoner som Norske Museers Landsforbund og Skandinavisk Museumsforbund. *Norsk biografisk leksikon*, 2000, s.v. «Bøgh, Johan».
[273] Bøgh, «Beretning om museets virksomhed i aaret 1900», 56.
[274] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 102.
[275] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 100-102.
[276] Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*, 281-282.
[277] «[…] tout cela sent l'Anglais vicieux, la Juive morphinomane ou le Belge roublard, ou une agréable salade de ces trois poisons […]» (min oversettelse). Sitatet er hentet fra Cynthia Gamle, «22 rue de Provence: Siegfreid Bing's Hub of Art Nouveau and its 'Rayonnement' in the World of Proust», i *Au seuil de la modernité : Proust, Literature and the Arts: Essays in the Memory of Richard Bales*, red. av Nigel Harkness og Marion Scmid (Bern: Peter Lang AG: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011), 118.

særlig tydelig etter at han opprettet *L'Art Nouveaus* ateliervirksomhet i 1898,[278] som produserte gjenstander for salg i galleriet. Oppsummert med Silvermanns ord ønsket Bing frem mot 1900 snarere å skape *art renouveau* fremfor art nouveau, det vil si en ny stil med utgangspunkt i den franske tradisjonen.[279]

Ut ifra Thiis' omtale av paviljongen vil jeg hevde at hans innkjøp av møbler skulle demonstrere denne nyorienteringen i *L'Art Nouveaus* kunstneriske profil. Colonnas bord og de Feures stol var eksempler på franske kunstneres forsøk på å gi «den nye stil» et nasjonalt uttrykk, ved å forene art nouveau med rokokkoens formspråk. Det er viktig å presisere at Thiis betraktet arbeidene fra paviljongen som radikale og nyskapende,[280] selv om deres kunstneriske uttrykk «[…] bærer tydelig rococoens slægtspreg, og ingen afstamning kan for kunst være fordelagtigere i franskmænds øine […]».[281] Thiis anså altså ikke disse møblene som representanter for stilforvirring eller historisk pastisj, men eksempler på kunstnerisk fornyelse av den franske kulturarven.[282]

5.3. Samuel Bing – forkjemper for en nåtidsstil

Samtidig må ikke Thiis' innkjøp fra *Maison Bing* utelukkende betraktes som eksempler på stilistiske endringer i fransk art nouveau. Jeg vil hevde at gjenstandene i stor grad ble anskaffet på grunn av deres forbindelse med personen som forhandlet dem, nemlig Samuel Bing. Museolog Susan M. Pearce hevder at gjenstander som er knyttet til «store menn og kvinner» blir samlet på grunn av deres assosiative verdi. For samleren ligger deres betydning i objektenes relasjon til et spesifikt individ, og gjenstandene bidrar til å tradere et narrativ om den aktuelle persons betydning for historiens utvikling.[283]

Pearces forståelsesramme kan danne en innfallsvinkel til Thiis' innkjøp fra *Maison Bing*. Dette inkluderer de nevnte møblene, men også mindre gjenstander som Déjeans statuett (kat. nr. 31) og Colonnas glass (kat. nr. 18-20). Thiis' skrifter etterlater nemlig et inntrykk av at de

---

[278] Bing poengterte i en artikkel i *The Architectural Record* (1902), at den eneste måten å realisere visjonen om en ny stil var å opprette et atelier, hvor han selv kunne ha overoppsyn med produksjonen. «[…] There was only one way in which these theories could be put into practice – namely, by having the articles made under my personal direction, and securing the assistance of such artists as seemed best disposed to carry out my ideas. […] Thoroughly impregnate oneself anew with the old French tradition; try to pick up the thread of that tradition, with all its grace, elegance, […] and give it new developments […]». Legg merke til siste del av sitatet, der påpeker Bing at *L'Art Nouveaus* verksteder bevisst arbeidet med å skape en ny stil ut ifra den franske tradisjonen. Samuel Bing, «L'Art Nouveau», i *Artistic America, Tiffany Glass and Art Nouvaeu*, red. av Robert Koch (Cambridge og London: The MIT Press, 1970), 222.
[279] Silverman, *Art nouveau in Fin-de-Siècle France*, 281-283.
[280] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 101-102.
[281] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 102.
[282] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 104-105.
[283] Pearce, *On collecting*. 319-320.

ulike kunstnere som bidro til paviljongen var av underordnet betydning for ham. I enkelte tilfeller oppga han ikke engang hvem som hadde formgitt den aktuelle gjenstanden, bare at den ble utstilt av *L'Art Nouveau* på Verdensutstillingen.[284]

I stedet fokuserte Thiis på «det kunstneriske geniet» som sto bak paviljongen, altså Samuel Bing. Han brukte en større del av årsberetningen for 1900 til å fremheve Bings avgjørende betydning for moderne kunsthåndverk, og viet seks sider til en biografisk skildring av kunsthandlerens liv.[285] Bing ble beskrevet i panegyriske ordelag, og Thiis understrekte at alle burde «[…] vide, hvad den "ny stil" skylder denne mands initiativ, energi og høit kultiverede smag […]».[286] I Thiis' fremstilling inntok Bing en nærmest heroisk rolle som reformator av samtidens kunsthåndverk, hvis gallerivirksomhet hadde lagt grunnlaget for «den nye stil» som bredde seg utover Europa.[287]

Thiis' stadige poengtering av Bings avgjørende betydning for «den nye stil» alluderer til en forestilling som hadde preget store deler av 1800-tallets kunst- og arkitekturteoretiske diskurs, nemlig etterlysningen av en nåtidsstil. Arkitekturhistoriker Mari Lending påpeker at denne tankefiguren et resultat av romantikkens forestilling om *tidsånd*, som insisterer på et sammenfall mellom en gitt historisk periode, dens kollektive mentalitet og kunstens formale uttrykk. Målsetningen for 1800-tallets store stildebatt var å skape en nåtidsstil for den moderne tidsalder. Den nye stilen skulle være i overenstemmelse med samtidens teknologiske, samfunnsmessige og historiske utvikling, og ikke være bundet til fortiden gjennom et historiserende formspråk.[288]

Ved at Thiis' beretning trekker veksler på debatten om nåtidsstil, ble Bing tilskrevet en langt større betydning enn bare å være en pioner innenfor moderne kunsthåndverk. Hans propagandering for «den nye stil» ble snarere en løsning på 1800-tallets store stildebatt. Som Thiis skrev, var hans utstillinger «[…] et overbevisende vidnesbyrd om, at der virkelig fandtes en "ny kunst," og at den blev båret frem af en ikke ringe skare af stærke og dristige talenter, som der var BINGS hæder at have samlet […]».[289] Thiis tilla altså Bing en nærmest messiansk rolle som stilreformator, som skaper av en ny nåtidsstil som var frigjort fra

[284] Se eksempelvis Thiis, «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901», 167.
[285] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 94-99.
[286] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 94.
[287] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 97.
[288] Mari Lending, *Omkring 1900: Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning* (Oslo: Pax Forlag 2007), 171-172, 175.
[289] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 98.

historisk eklektisisme og stilforvirring.[290] Jeg vil hevde at ved å konstruere et slikt narrativ rundt Bing – som den store stilskaper i den moderne tidsalder – så tilla Thiis innkjøpene fra Pariserutstillingen den assosiative dimensjonen som Pearce referer til. Som innsamlede objekter sto gjenstandene i en unik relasjon til et spesifikt individ, altså Samuel Bing, og videreformidlet forestillingen om hans avgjørende betydning for kunsthåndverkets utvikling.

5.4. Nancy – «et hovedpunkt for moderne kunsthåndværks udøvelse i Frankrige»

Thiis' innkjøp av fransk kunsthåndverk på Pariserutstillingen var ikke bare begrenset til kretsen rundt Samuel Bing i Paris. Han kjøpte også arbeider av en rekke franske kunstnere som hadde tilholdssted i Nancy. Denne byen i det østlige Frankrike hadde rundt århundreskiftet markert seg som et viktig sentrum for den franske art nouveau-bevegelsen. På Pariserutstillingen i 1900 ble Nancy-kunstnernes arbeider vist i *le Palais des industries françaises* på Invalides-esplanaden. Her kjøpte Thiis møbler av Louis Majorelle (kat. nr. 72-75), et tebord og en rekke glass av Émile Gallé (kat. nr. 42-52) samt en vase fra glassfabrikkanten Daume Frères (kat. nr. 30). Thiis fremhevet særlig Majorelle og Gallés arbeider,[291] og derfor vil dette underkapittelet fokusere på disse to kunstnerne.

På Pariserutstillingen deltok Louis Majorelle med en større møbelutstilling. Den var organisert som tematiske ensembler – med blant annet møbler for stue, salong og soverom – hvor hver møbelgruppe hadde et gjennomgående dekormotiv.[292] Rundt 1900 var Majorelles arbeider meget populære, og for å imøtekomme den store etterspørselen, hadde firmaet innrettet sin virksomhet mot storskalafremstilling. Bedriften var organisert som en rekke verksteder, hvor utallige håndverkere laget ulike versjoner av det samme møbelet. Til tross for serieproduksjon må det understrekes at Majorelles arbeider tilhørte luksussegmentet. Dette skyldtes at møblene var utført i eksklusive materialer, som resulterte i at de ble solgt for svært høye priser.[293]

På 1900-utstillingen kjøpte Thiis blant annet skapet *Nid d'aigle* (kat. nr. 72) fra Majorelle. Møbelet var én av tre variasjoner over et salongskap, som firmaet serieproduserte til Pariserutstillingen i 1900.[294] Det fremgår av korrespondanse i NKIMs arkiver at Thiis var fullstendig klar over at Majorelles møbler ble fremstilt i store kvanta. I et brev til firmaet

---

[290] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 97.
[291] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 87-88.
[292] Alistar Duncan, *Louis Majorelle: Master of Art Nouveau Design* (London: Thames and Hudson, 1991), 33.
[293] Gabriel P. Weisberg, «Moulding Wood: Craftmanship in Furniture», i *Art Nouveau 1890-1914*, red. av Paul Greenhalgh (London: V&A Publications, 2000), 172.
[294] Duncan, *Louis Majorelle*, 58.

understrekte Thiis at museet ønsket de eksakt samme eksemplarene av *Nid d'aigle* og *Table d'ombelle* (kat. nr. 73) som ble vist på Pariserutstillingen. Samtidig bemerket han at NKIMs versjon av *Fauteuil d'orchidée* (kat nr. 75) skulle fremstilles i et annet treslag.[295] Thiis omtalte Majorelles arbeider i rosende ordelag, eksempelvis hevdet han at *Nid d'aigle* var blant «[…] det originaleste og bedste, som forefandtes i den franske møbelutstilling […]».[296] Videre påsto han at arbeidene var mer influert av belgisk art nouveau enn fransk rokokko, og roste Majorelles evne til å kombinere det elegante og solide.[297]

Den andre Nancy-kunstneren som Thiis viet særlig oppmerksomhet på 1900-utstillingen var Émile Gallé, som etter Pariserutstillingen i 1889 hadde etablert seg som Europas ledende glasskunstner. I 1894 åpnet Gallé en egen fabrikk i Nancy, og i likhet med Majorelle satset han i økende grad på mekanisering og storskalafremstilling. For eksempel begynte fabrikken å benytte *etsning* for dekorere firmaets glassarbeider. Denne teknikken var langt mindre arbeidskrevende enn sliping, og derfor velegnet for å produsere glass i store kvanta. Til Verdensutstillingen i 1900 mønstret Gallé en stor kolleksjon av glass og møbler,[298] og ifølge Thiis ble utstillingens beste stykker umiddelbart snappet vekk av ivrige kjøpere. [299] Likevel lyktes det NKIM å erverve et utvalg bruks- og kunstglass som Thiis anså som representative for Gallés kunstnerskap.[300]

Thiis beskrev Gallés glass på 1900-utstillingen i poetiske vendinger. Han hevdet at «[…] de bedste af dem – er naturstemninger, er digte om blomster og grene og skove, om aftenhimlers pragt og melankoli […] – stemninger, som er hærdet til klingende glas i smelteovnens hede og formet under diamantmeislens snit [...]».[301] Særlig trakk Thiis frem prydglass som *Vase des Algues* (kat. nr 45) og en hvit- og blåfarget skål i *overfangglass*[302] (kat. nr. 46) som han anskaffet til museets samlinger. Likevel medga Thiis at Gallés 1900-kolleksjon var langt mindre personlig enn på verdensutstillingen i 1889. Han beklaget seg over at Gallés

---

[295] Brev fra Jens Thiis til Majorelle Frères, kopi av utgående korrespondanse nr. 209, *Kopibok 1900-1904*, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv
[296] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 91.
[297] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 90.
[298] François le Tacon, *Émile Gallé: L'artiste aux multiples visages* (Nancy: Éditions Place Stanislas, 2011), 117, 120-121.
[299] Brev fra Jens Thiis til Konsul Klingenberg, Brev: NK84-1900 Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[300] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 18.
[301] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 16.
[302] *Overfangglass* (fr. verre doublé, eng. cameo glass): En teknikk hvor en glassgjenstand dekkes med ett eller flere lag av smeltet glass i forskjellige farger, og deretter fjernes deler av de ytre lagene ved hjelp av etsning eller sliping. Dette resulterer i motiver og mønstre i lavt relieff med ulike farger. Teknikken var utbredt i den romerske antikken, og ble gjenopptatt på slutten av 1800-tallet. *Lexikon för konsthantverk*, overs. av Jonas Gavel Bonniers, 1995, s.v. «överfangsglas».

internasjonale berømmelse hadde ført til serieproduksjon, noe som resulterte i at glassarbeidene fra hans verksteder var av meget ujevn kvalitet,[303] og varierte fra vidunderlige praktstykker til rene banaliteter.[304]

5.5. «Maskinarbeidets ret i kunstindustrien»

Et fellestrekk for Majorelle og Gallés produksjon var at de begge benyttet seg av industrialismens nyvinninger. Kunsthistoriker Christian Debize skriver at disse to kunstnerne fungerte som ledere av hver sine «kunstfabrikker», som anvendte den nye teknologien til storskalaproduksjon. Rundt 1900 ledet Gallé en virksomhet med 100 arbeidere, som fremstilte et stort antall glassarbeider med hans signatur, mens hos Majorelle arbeidet 150 mennesker med å serieprodusere firmaets møbler.[305] Som det fremgår av forrige underkapittel, var Thiis fullstendig klar over dette forholdet, men hans syn på Nancy-kunstnernes bruk av industrialismens fremstillingsmetoder og storskalaproduksjon kan betegnes som tvetydig. Thiis berømmet Majorelles verksteder for å ha laget noen av de beste møblene på 1900-utstillingen, samtidig som han kritiserte Gallé for at fremstilling av glass i store kvanta hadde svekket den kunstneriske kvaliteten på hans arbeider.[306]

Derfor kan Thiis' innkjøp av Nancy-kunstnernes arbeider danne et utgangspunkt for å diskutere hans holdninger til industrialismens produksjonsmetoder. Som Pearce påpeker kan objekter i en samling tolkes som materielle konkretiseringer av det samlende subjekts oppfatninger, verdier og verdensanskuelse. Dette skyldes at disse holdningene – dels bevisst, dels ubevisst – predisponerer samlerens utvalg av gjenstander.[307]

Derfor er det interessant å knytte Thiis' innkjøp av Nancy-kunstnere til en større debatt om industrialismens produksjonsmetoder på siste halvdel av 1800-tallet. Som nevnt i kapittel 2

---

[303] En lignende kritikk av Gallés 1900-kolleksjon ble fremmet av Emil Hannover, Thiis' venn og kollega ved Det danske Kunstindustrimuseum i København. Hannover hadde blitt introdusert for Gallés arbeider allerede på verdensutstillingen i 1889, og korresponderte hyppig med den franske glasskunstneren på begynnelsen av 1890-tallet. Han skrev flere artikler om Gallé, og var den første som presenterte hans glassarbeider i skandinaviske fagtidsskrift. Jørgen Schou-Christensen, «Glaskunst omkring år 1900», i *Det danske Kunstindustrimuseum virksomhed 1964-1969*, red. av Merete Bodelsen (København: Det danske Kunstindustrimuseum, 1969), 162. I etterkant av Pariserutstillingen i 1900 kritiserte Hannover Gallés 1900-kolleksjon for å ha fortapt seg i den moderne glassproduksjons tekniske nyvinninger. «[…] Men med sin Besejring af alle tekniske Vanskeligheder, med sin sluttelig rent fænomenale Virtuositet havde han ikke modstaaet Virtuosens Fristelse til at glimre lidt med sine Virkemidler […]» Emil Hannover, «Émile Gallé», *Tilskueren: Maanedsskrift for litteratur, samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige skildringer* (1904): 921. Denne kritikken skiller seg fra Thiis' bemerkninger, da Hannover angrep Gallés svermeri for glassets tekniske og visuelle muligheter, mens Thiis hevdet at serieproduksjon hadde ført til at 1900-kolleksjonen var av ujevn kvalitet.
[304] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 15-16, 18.
[305] Christian Debize, *Émile Gallé and the 'école de Nancy'* (Metz: Éditions Serpenoise, 1999), 16, 19.
[306] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 15-16, 91.
[307] Pearce, *On Collecting*, 279, 285.

hevdet en rekke kritikere og kunstnere at den industrielle revolusjon hadde ført til et estetisk og håndverksmessig forfall i samtidens formgivning. Denne oppfatningen kom særlig til uttrykk i England i etterkant av *The Great Exhibition* i 1851, og ble etter hvert et gjennomgangstema i det offentlige ordskiftet over hele Europa. Dette skyldtes at den kunstindustrielle reformbevegelsen fikk stadig større utbredelse, og en rekke reformatorer argumenterte for å heve kvaliteten på samtidens vareproduksjon.[308]

De siste tiårene av 1800-tallet ble den engelske Arts and Crafts-bevegelsen en viktig premissleverandør i denne debatten. Ifølge Alf Bøe fikk dens tankegods særlig stor innflytelse i Norge fra og med 1870-tallet.[309] Bevegelsen agiterte for en tilbakevending til det tradisjonelle håndverket og en gjenreisning av håndverkerens status. De hevdet at fabrikkenes masseproduksjon hadde ført til en degenerering av 1800-tallets gjenstandskultur, samt at arbeidsdeling og maskinell fremstilling hadde fremmedgjort arbeiderne fra gjenstandene de produserte. Derfor ønsket Arts and Crafts-bevegelsen å vende tilbake til et førmoderne håndverksideal, og agiterte for en radikal omlegging av samtidens produksjonsformer.[310]

Arts and Crafts-bevegelsens oppfatninger hadde utspring i skriftene til blant andre William Morris, som var én av bevegelsens fremste ideologer. Det er viktig å presisere at Morris' kritikk av industrialismen ikke bare hadde et estetisk siktemål, men også var moralsk og sosialt fundert. Han hevdet at maskinene hadde berøvet mennesket for dets frihet, ved at de fratok individet kontroll over dets skapende virksomhet. For Morris var fremmedgjøring ensbetydende med frihetsberøvelse, fordi håndverkeren mistet muligheten til å forme sine omgivelser og realisere sitt skapende potensial. Derfor argumenterte Morris for et samfunn hvor individet fritt kunne anvende sin skaperkraft, der vakre og funksjonelle gjenstander ble formgitt av dyktige hender. Som kunsthistoriker Knut A. Bull skriver, var arbeidet et grunnleggende element i Morris' estetikk. Han hevdet at ved å endre arbeidsprosessene kunne man legge grunnlaget for en ny kunst, som igjen kunne realisere hans utopi om et friere og mer egalitært samfunn.[311]

Som Glambek påpeker, var Jens Thiis særlig interessert i Arts and Crafts-bevegelsen.[312] Blant annet publiserte han en lengre artikkel om William Morris' betydning for stilutviklingen i det

---

[308] Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 76-77.
[309] Bøe, «Kunsthåndverket 1870-1914 », 390.
[310] Karen Livingstone og Linda Parry, «Introduction: International Arts and Crafts», i *International Arts and Crafts*, red. av Karen Livingstone og Linda Parry (London: V&A Publications, 2005), 12-13.
[311] Knut A. Bull, *En ny diskurs for kunsthåndverket: en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket* (Oslo: Unipax, 2007), 30-31.
[312] Glambek, «Norway», 290-291.

19. århundre i NKIMs årbok for året 1900. Denne artikkelen gir et innblikk i Thiis' syn på Morris spesielt samt industrialismen generelt. I artikkelen ble Morris berømmet for hans banebrytende innsats for den moderne stilbevegelse, og Thiis roste hans påvirkning på sentrale kunstnere som Henry van de Velde.[313] Likevel gikk Thiis til angrep på hva han anså som Morris' dogmatiske maskinkritikk, som han hevdet gikk for langt ved «[…] at kræve håndkraftens absolutte gjenindførelse på alle håndværkets og den håndværksmessige industris områder […]».[314] Han hevdet derimot at:

> Maksinarbeidets ret i kunstindustrien afhænger af maskinens evne til at give den kunstneriske tanke form. At den menneskelige hånd er verdens fineste og fuldkomneste maskine, og at intet maskinarbeide kan lignes med håndens bedste arbeide, er ubestrideligt. Men det er ikke derfor mindre sandt, at der står uendelige muligheder åbne for maksinernes fuldkommengjørelse, forfinelse, tilpasningsevne.[315]

Thiis inntok altså et langt mer positivt standpunkt til industrialismen enn den engelske Arts and Crafts-bevegelsen gjorde. Han viste til hvordan flere kunstnere rundt 1900, deriblant van de Velde, hadde alliert seg med maskinen. Ifølge Thiis hadde disse kunstnere latt maskinen utvikle «[…] seg til å blive det smidige og lydige redskab i en moderne kunstners hånd […]».[316] Paradoksalt nok tilskrev han æren for denne utviklingen til nettopp William Morris. Thiis hevdet at Morris' innsats for å gjenreise estetisk og håndverksmessig kvalitet hadde satt «[…] nye mål for soliditetet, skjønhedssans og fornuft i kunstindustrien […]»,[317] og at disse idealene også gjorde seg gjeldende hos kunstnere som arbeidet med industrialismens produksjonsmetoder.

Ut fra Thiis' artikkel om Morris, er det vanskelig å argumentere for at hans negative bemerkninger om Gallés kolleksjon var fundert på en generell skepsis til den nye teknologien. Snarere inntok Thiis en positiv innstilling til industrialismens produksjonsmetoder. For ham utgjorde ikke maskinene og storskalafremstilling en trussel *per se*, de var snarere potensielle redskaper som kunstneren kunne anvende i den skapende prosessen. Likevel kan sitatet ovenfor gi en antydning om hvorfor Thiis kritiserte Gallé, nemlig poengteringen av at kunsthåndverket skulle reflektere den «kunstneriske tanke».[318]

---

[313] Jens Thiis, «Om stiludviklingen i det nittende århundrede: Engelsk stil og William Morris», i *Årbog 1898-1901* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1902), 195.
[314] Thiis, «Om stiludviklingen i det nittende århundrede», 201.
[315] Thiis, «Om stiludviklingen i det nittende århundrede», 201-202.
[316] Thiis, «Om stiludviklingen i det nittende århundrede», 203.
[317] Thiis, «Om stiludviklingen i det nittende århundrede», 204.
[318] Thiis, «Om stiludviklingen i det nittende århundrede», 201-203.

Jeg vil hevde at denne bemerkningen kan være en nøkkel til å forstå Thiis' vurdering av de to Nancy-kunstnerne. Når Thiis kritiserte Gallés 1900-kolleksjon var det fordi den fremsto som upersonlig, det vil si at kunstneren hadde mistet befatning med sin egen produksjon. Det var fraværet av «den kunstneriske tanke» som Thiis stilte seg kritisk til. Han viste til at Gallé tidligere hadde vært personlig involvert i utarbeidelsen av sine glass, men for å imøtekomme den store etterspørselen hadde han overlatt store deler av fremstillingsprosessen til lærlinger. Thiis kritiserte at bare et fåtall av arbeidene som strømmet ut av «de galléske verksteder» var preget av hva han omtalte som Gallés «skjønhedselskende ånds idéer», det vil si at kunsthåndverket ikke lengre speilet den skapende kunstner.[319]

Derfor vektla Thiis at de innkjøpene han hadde foretatt på Pariserutstillingen var representative for Gallés kunstnerskap.[320] Det var altså et *autensitetskriterium* som Thiis la til grunn for vurdering av Majorelle og Gallés arbeider. Som Pearce poengterer, er ikke autensitet nødvendigvis et teknisk eller juridisk begrep. Det kan også inneha et emosjonelt aspekt, nemlig hvorvidt en gjenstand oppleves «genuin» og «oppriktig» av den aktuelle samler.[321] Jeg vil hevde at Thiis' innkjøp fra Nancy-kunstnerne nettopp speiler en slik autensitetsforståelse. For Thiis lå kunsthåndverkets verdi i om det reflekterte den skapende kunstners tanke, og hvorvidt det var fremstilt ved hjelp av industrialismens produksjonsmetoder var derimot mindre relevant.

5.6. Om fransk keramikk og Thiis' «forkjærlighed for denne gren af Kunsthåndværket»

Den siste store gjenstandsgruppen som Thiis ervervet fra den franske avdelingen for kunsthåndverk var keramikk. Som nevnt i forrige kapittel, hevdet han at denne materialgruppen var best representert på Pariserutstillingen, og at Frankrikes bidrag sto i særklasse. Thiis beundret særlig Sèvres' monumentale porselensarbeider i *grand feu* og *pâte tendre* på grunn av deres tekniske virtuositet. Likevel konsentrerte han innkjøpene om 19 arbeider av ulike franske kunstkeramikere, deriblant Ernest Chaplet (1835-1909) (kat. nr. 16), Pierre-Adrien Dalpayrat (1844-1910) (kat. nr. 24-29), Félix Auguste Delaherche (1857-1940) (kat. nr. 32-37) og Taxile Doat (1851-1939) (kat. nr. 38-40).[322]

Allerede under utenlandsreisen i 1895-1896 lanserte Thiis tanken om å bygge opp en større keramikksamling ved NKIM. I et brev til museets styreleder fra Hamburg, datert 27. desember 1895, argumenterte Thiis for at museet burde anskaffe arbeider av den nylig avdøde

[319] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 15-16.
[320] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 18.
[321] Pearce, *On collecting*, 291.
[322] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 11-12.

franske keramiker Jean-Joseph Carriès (1855-1894). I brevet ga Thiis en inngående presentasjon av sitt syn på moderne keramikkproduksjon, og lekte med idéen om at det burde opprettes et verksted for kunstkeramikk i Trondhjem (!). Thiis mente at «[...] keramikken er et af de felter, hvor en smagsreform lettest lade sig iværksætte, og hvor en sådan reform påviselig er påbegyndt [...]».[323] Han viste til hvordan samtidens kunstnere i Frankrike, Amerika og Danmark hadde forsøkt å fremstille en nyskapende og funksjonell keramikk, under ledelse av personligheter som Bindesbøll, Carriès og Gallé.

Thiis' første betydningsfulle innkjøp av moderne fransk keramikk fant sted i 1896, da han anskaffet fire vaser av den nevnte Carriès til NKIMs samlinger (mus. nr. NK4800-03). Som Opstad skriver, ble Thiis kritisert av styret for å kjøpe inn alt for mye keramikk til museet, og derfor forsøkte han å selge vasene videre til Det danske Kunstindustrimuseum i København.[324] I et brev til Pietro Krohn fortalte Thiis at styrelederen hadd advart ham om at: «[...] stemningen blandt publikum var meget imod mine kostbare indkjøb af keramik og min åpenbare forkjærlighed for denne gren af Kunsthåndværket [...]».[325] Kritikken gikk ut på at den franske keramikken var uegnet som forlegg for lokale håndverkere, et poeng jeg vil vende tilbake til i kapittel 7.

Til tross for en kritisk folkeopinion ga styret etter for Thiis' vilje, og NKIM beholdt de fire vasene av Carriès. Thiis skrev et langt og unnskyldende brev til Krohn,[326] som ved flere anledninger hadde forsøkt å erverve den franske keramikerens arbeider til kunstindustrimuseet i København.[327] De kommende årene kjøpte Thiis stadig mer keramikk til museets samlinger. I lys av dette er det mulig å anse innkjøpene av franske keramikere på 1900-utstillingen som et ledd i oppbygningen av en fyldig keramikksamling ved NKIM. Styrets kritiske merknader om Thiis' forkjærlighet for dette materialet, var trolig årsaken til at han presiserte at innkjøpene av keramikk på Verdensutstillingen ikke var så dominerende som ved forrige opphold i Paris.[328]

---

[323] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK1-1896, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[324] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», 73-74.
[325] Brev fra Jens Thiis til Pietro Krohn, Brev: DK-82-1897: Jens Thiis, 20.02.1897, Designmuseum Danmarks bibliotek.
[326] Brev fra Jens Thiis til Pietro Krohn, Brev: DK-82-1897: Jens Thiis, 20.02.1897, Designmuseum Danmarks bibliotek.
[327] Christensen, *Paris – København, København* – Paris, 25,
[328] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK101-1900, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

5.7. «Den dekorative smagsbølge fra Hokusai's land»

Til tross for at satsningen på moderne keramikk var et vedvarende karakteristikum ved NKIMs innkjøpspolitikk rundt 1900, så er det av interesse å undersøke hvilket meningsinnhold Thiis tilla den franske keramikken. Et fellestrekk for arbeidene som Thiis anskaffet på Verdensutstillingen er at majoriteten av gjenstandene var utført i *grès* (fr. steintøy).[329] Jennifer Hawkins Opie viser til at fransk keramikk gjennomgikk en omkalfatring av materialhierarkiet i løpet av 1800-tallet. Steintøy – som tidligere hadde blitt ansett som den leiretypen med lavest status blant keramikere – ble etterhvert et meget ettertraktet materiale. Dette skyldtes delvis en fornyet interesse for fransk folkekunst, hvor samtidens keramikere ønsket å returnere til lokale materialer og dekorasjonsstiler, samtidig som steintøyet var velegnet til å eksperimentere med ulike glasurer.[330] Franskmennenes fornyede interesse for dette materialet ble også bemerket av Thiis i NKIMs årbok for 1897:

> [...] Det moderne *potterie* har snarere valgt FAJANCEN og det hårdbrændte STENGODS til sit yndlingsfelt. [....] Også på dette område har den japanske indflydelse gjort sig stærkt gjældende. Det er de gamle theboller og risvinsflasker fra keiserstaden KIOTO; det er RAKU-vare og KENZAN-lertøi som med sine flydeglassurers fantasiæggende farve-leg eller sin genialt impressionistiske penseldekoration har inspireret det bedste af moderne kunstkeramikk [...].[331]

Som det fremgår av sitatet, relaterte Thiis utviklingen av europeisk keramikk til samtidens begeistring for Japan. Han hevdet at keramikere som Delaherche[332] og Dalpayrat – som han anskaffet på Pariserutstillingen – arbeidet under japansk innflytelse.[333] Et annet eksempel på japansk påvirkning var arbeidene til Ernest Chaplet, som også ble innkjøpt på 1900-utstillingen (kat. nr. 16). Thiis omtalte Chaplet som «[…] den ældste af de moderne franske keramikere, som væsentlig arbeider i den østasiatiske keramiks ånd […]».[334] Thiis konstaterte at de siste tiårene hadde «[…] den dekorative smagsbølge fra HOKUSAI'S land skyllede ind over Vest-Europas kunstliv […]»,[335] og gjort en ny estetikk tilgjengelig for europeiske

---

[329] Dette inkluderer blant annet kat. nr. 24-25, 26, 29, 32-38 og 53.
[330] Jennifer Hawkins Opie, «The New Ceramics: Engaging with the Spirit», i *Art Nouveau 1890-1914*, red. av Paul Greenhalgh (London: V&A Publications, 2000), 193-194.
[331] (Forfatterens kursivering) Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», 62.
[332] I et brev til sin kone skriver Thiis at han var den første som kjøpte Delaherches arbeider på 1900-utstillingen, og den franske keramiker uttrykte stor glede over å selge sine arbeider til «et så fjernt museum». Thiis mottok også en innbydelse til å komme på verkstedsbesøk til Delaherche, en invitasjon som den danske keramiker Kähler «[…] bitterlig misunde mig, og hva jeg også vil gjøre – det er ikke dagligdags at få adgang til de 'moderne alchymister' […]». Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis, Brevsamling 334 Ragna Thiis, poststemplet 1900.08.28, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling. Hvorvidt Thiis faktisk besøkte Delaherches verksteder har det ikke lykkes meg å finne ut av.
[333] Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», 62.
[334] Thiis, «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901», 173.
[335] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 94.

kunstnere. Æren for denne utviklingen tilskrev Thiis Samuel Bing, brødrene Goncourt og Justus Brinckmann. Disse kulturpersonlighetene hadde bragt japansk kunst til Europa, gjennom deres galleri-, samlings- og museumsvirksomhet, og dermed bidratt til å frigjøre den europeiske kunsten fra konservatisme og stagnasjon.[336]

Det fenomenet som Thiis refererte til er i nyere faglitteratur betegnet som *japonisme*.[337] Etter at Japans isolasjonspolitikk ble brutt på 1850-tallet, strømmet store mengder av japanske gjenstander inn på det europeiske markedet. Dette utløste en «japanmani» i Europa, hovedsakelig blant kunstnere og intellektuelle, men også i de bredere lag av folket.[338] Som påpekt i kapittel 2.3, bidro verdensutstillingene til dette fenomenet, da de fungerte som internasjonale fora som spredde kunstneriske impulser på tvers av kontinenter. Samtidig innebar ikke japonismen bare en begeistring for japanske gjenstander. Europeiske kunstnere adopterte, imiterte og refortolket deler av den østlige estetikken i sitt eget arbeid, eksempelvis gjennom materialbruk, motiver og formspråk.[339]

I Frankrike fikk fascinasjonen for Japan et oppsving etter Pariserutstillingen i 1878, hvor det var utstilt en rekke keramiske gjenstander som ble brukt i den japanske teseremonien. Franske kunstnere og kommentatorer beundret den østasiatiske keramikken for dens rustikke tekstur, enkle formspråk og rike glasurvirkninger. Flere bemerket at ornamentet ikke var et påklistret dekorelement i japansk keramikk, men integrert i selve verket, på grunn av tilfeldigheter og

---

[336] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 94-95.

[337] Selve ordet *japonisme* ble lansert av den franske kunstkritikeren Philippe Burty (1830-1890) i 1872, for å referere til det nylig etablerte studiet av japansk kunst. Katsaros, «The Goncourt Brothers», 492. Den finske kunsthistoriker Harri Kalha skriver at japonisme har vært et meget vagt begrep i nyere kunsthistorisk faglitteratur. Det har innebefattet å samle på japanske objekter, påpeke stilistiske og motivmessige paralleller mellom europeisk og japansk kunst, å være et uttrykk for europeisk orientalisme, eventuelt en anti-rasjonalistisk strømning i vestlig kultur, som bygger på naturfascinasjon og «tilfeldighetens estetikk». Kalha påpeker at forskning på japonisme innen kunsthåndverk må gå utover å påpeke visuelle likheter mellom japanske og vestlige gjenstander. Snarere bør fokuset ligge på å dokumentere den enkelte kunstners inspirasjon og fortolkning av en spesifikk, japansk estetikk, og undersøke hvilket meningsinnhold som kunstneren tilla denne estetikken. Harri Kalha, «Modern eclecticism or aesthetic kinship? Reflections on the 20th-century Japan inspiration», *Scandinavian Journal of Design History*, nr. 4 (1994): 15. Jeg har forsøkt å anvende Kalhas tilnærming i dette underkapittelet, hvor jeg fokuserer på hvilket meningsinnhold Jens Thiis tilla japanske gjenstander og den japanske innflytelsen på europeisk kunsthåndverk.

[338] Studier av japonisme har tradisjonelt fokusert på den europeiske elitens resepsjon av det japanske. Widar Halén henviser til at populærkulturelle fenomener som omreisende sirkusgrupper med japanske sjonglører, mote inspirert av geishaer og kimonoer, samt operetter som *Mikadoen* av Gilbert og Sullivan, var viktige bidrag til å popularisere det japanske for et bredere publikum. Widar Halén, «Japanmanien og japanismens brede appell i Norden», i *Japanomania i Norden 1875-1918*, red. av Gabriel P. Weisberg (Helsingfors, Oslo og København: Ateneum Kunstmuseum, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Statens Museum for Kunst, 2016), 256-257, 260.

[339] Sandra Gianfreda, «Introduction», i *Monet, Gaugin, Van Gogh…: Japanese Inspirations,* red. av Museum Folkwang (Göttingen: Edition Folkwang, 2015), 13-14.

uregelmessigheter i fremstillingsprosessen.[340] Den store interessen for østasiatisk keramikk førte også til at franske museer begynte å bygge opp japanske samlinger, eksempelvis ved le Musée Guimet og le Musée de la Manufacture de Sèvres.[341]

Som nevnt i kapittel 3.3, anskaffet Thiis allerede under utenlandsreisen i 1895-96 japanske arbeider til NKIMs samlinger. Hans internasjonale museumskolleger – blant andre Brinckmann, Krohn og Hannover – hadde markert seg som sentrale kjennere av østasiatisk kunst. De kan ha inspirert den unge kunsthistorikeren til å etablere en samling av japansk kunst ved NKIM.[342] Thiis' interesse for Japan kom også til uttrykk på Pariserutstillingen i 1900, hvor han kjøpte en moderne japansk porselensvase med celadonglasur (kat. nr. 88). Dette var det eneste ikke-europeiske arbeidet som Thiis anskaffet på Verdensutstillingen til museets samlinger.

Ifølge Ellen J. Lerberg ønsket Thiis å samle på japanske arbeider for å påvise den nære forbindelsen mellom moderne europeisk kunsthåndverk og østasiatisk kunst.[343] Selv anså han etableringen av en japansamling som sitt viktigste bidrag til NKIM, og i det nymonterte museet i Dronningensgate 1b stilte han ut moderne kunsthåndverk side om side med japanske gjenstander.[344] Derfor vil jeg hevde at Thiis' innkjøp av fransk keramikk på Pariserutstillingen inngikk i hans program om å synliggjøre forbindelseslinjene mellom østasiatisk kunst og art nouveau. I så henseende kan anskaffelsen betraktes som et utslag av japonismen som preget europeisk kunstliv på siste halvdel av 1800-tallet.

5.8. Oppsummering

Innledningsvis siterte jeg et kort utdrag fra Marcel Prousts berømte roman, hvor én av karakterene hadde gått til anskaffelse av moderne møbler fra Samuel Bing. Sitatet er også av biografisk interesse, da Proust ivrig frekventerte *L'Art nouveaus* utstillinger på slutten av 1890-tallet. Den unge forfatteren foretok flere innkjøp fra dette galleriet, og hans skrifter inneholder en rekke henvisninger til gjenstander som ble forhandlet av Bing. Disse skjønnlitterære referansene vitner om *L'Art Nouveaus* fremtredende posisjon i det kulturelle

[340] Claire Guitton, «'Discovering new horizons and liberties' – Japonisme and the decorative arts in France», i *Monet, Gaugin, Van Gogh…: Japanese Inspirations,* red. av Museum Folkwang (Göttingen: Edition Folkwang, 2015), 84-85.
[341] Philipe Burty, «La poterie au Japon I», *Le Japon artistique: documents d'art et industrie*, nr. 3 (1889): 63.
[342] Ellen J. Lerberg, «Jens Thiis og interessen for Japan», i *Japanomania i Norden 1875-1918*, red. av Gabriel P. Weisberg (Helsingfors, Oslo og København: Ateneum Kunstmuseum, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Statens Museum for Kunst, 2016), 128-129, 131.
[343] Lerberg, «Jens Thiis og interessen for Japan», 131.
[344] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», 69.

og intellektuelle miljøet i Paris rundt 1900, et kraftsenter for «den nye stil» for den moderne tidsalder.[345]

I dette kapittelet har jeg foretatt tre analyser av franske gjenstander som Thiis ervervet på Pariserutstillingen i 1900. Jeg har vist hvordan innkjøpene kan tolkes som en materiell biografi, som uttrykk for Thiis' oppfatninger og holdninger til samtidens kunsthåndverk. Jeg har drøftet hvordan ervervelsene fra *Maison Bing* kan tolkes eksempler på kunstnerisk nyorientering i fransk art nouveau, og hvordan de bidrar til å fremstille Bing som den store stilskaper i den moderne tidsalder. Samtidig har jeg vist at arbeidene av Nancy-kunstnerne kan belyse Thiis' holdninger til industrialismens produksjonsmetoder. I siste del har jeg tolket NKIMs innkjøp av fransk keramikk ut ifra 1800-tallets japonisme, og argumentert for de skulle illustrere kulturelle forbindelseslinjer mellom art nouveau-bevegelsen og Japan. I det neste kapittelet vil jeg foreta tilsvarende samlingsanalyser av det resterende gjenstandsmaterialet, i all hovedsak Thiis' innkjøp av dansk, amerikansk og norsk kunsthåndverk.

[345] Gamle, «22 rue de Provence», 119-120, 125.

VI. «Denne opvisning af folkeslagenes arbeide»

> […] Når jeg har lyst til å være rik, så promenerer jeg i galleriene på Invalides. Alle møblene som er der tilhører meg, ettersom jeg kan se dem, og deres eier kan ikke gjøre noe annet. Det er sant at jeg ikke setter meg i lenestolene: […] når man er sittende i en lenestol så ser man den ikke, og hvorfor er den da så smukk? […][346]

Denne treffende bemerkningen er hentet fra den satiriske *Journal d'un nègre à l'Exposition Universelle de 1900* (pub. 1901), skrevet av den franske forfatteren Gaston Bergeret (u.å). Denne fiktive dagboken gir en humoristisk fremstilling av det internasjonale mesterskapet i kunst og industri, som utspant seg i Paris' sentrum i året 1900. I kontrast til offisielle beretninger fra Verdensutstillingen kaster forfatteren et ironisk skråblikk på de franske og utenlandske bidragene, sett igjennom øynene på en mørkhudet flanør.[347]

I omtalen av kunstindustripalassene på Invalides-esplanaden formulerte Bergeret et treffende poeng. På verdensutstillingene utstilte ulike folkeslag alle slags vakre gjenstander, som i første rekke skulle betraktes – ikke brukes – av utstillingenes publikum.[348] Dette fokuset på enestående praktstykker ble allerede formulert i deltagerinstruksen til *The Great Exhibition* i 1851, hvor det ble understreket at bidragene skulle være «[…] not ordinary productions, but the most perfect specimens […]».[349] Ifølge kulturhistoriker Tony Benett var fremvisningen av lukseriøse *objets d'art* et bevisst valg av deltagerlandene. Kunsthåndverket skulle ikke primært være prøver på eksklusive bruksgjenstander, men materielle vitnesbyrd for det enkelte lands fremskritt overfor verdenssamfunnet.[350]

Bergerets poeng danner et viktig premiss for dette kapittelet, hvor jeg skal fortsette analysen av Thiis' innkjøp på Pariserutstillingen. Flere av arbeidene som NKIM kjøpte var praktstykker, laget til og for utstilling. Under Pariserutstillingen i 1900 kjøpte Jens Thiis 92 gjenstander fra ni ulike land, og de innsamlede objektene skulle være eksempler på det fremste av samtidens kunsthåndverk. I forrige kapittel har jeg behandlet de franske gjenstandene, som utgjør over halvparten av innkjøpene fra utstillingen. Nå vil jeg analysere

---

[346] «[…] Quand j'ai envie d'être riche, je vais me promener dans les galeries des Invalides. Tous les meubles qui y sont m'appartiennent, puisque je peux les regarder: leur propriétaire n'en ferait pas autre chose. Il est vrai que je ne m'assois pas dans les fauteuils: […] quand on est assis dans un fauteuil, on ne le voit pas, et alors à quoi sert qu'il soit joli? […]» (min oversettelse) Gaston Bergeret, *Journal d'un nègre à l'Exposition Universelle de 1900* (Paris: Librairie L. Conquet, 1901), 53.
[347] Robert W. Brown, «Paris 1900», i *Encyclopedia of World's Fairs and Exposition*, red. av John F. Findling og Kimberly D. Pelle (London og North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers, 2008), 156.
[348] Bergeret, *Journal d'un nègre à l'Exposition Universelle de 1900*, 53.
[349] Martin P. Levy, «Manufactures at the World's Fairs: The Model of 1851», i *Inventing the Modern World: Decorative Arts at the World's Fairs 1851-1939*, red. av Jason T. Busch og Catherine L. Futter (New York: Skira Rizzoli International Publications, Inc., 2012), 36.
[350] Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, theory, politics* (London: Routledge, 1995), 67.

ulike deler av det resterende gjenstandsmaterialet, med fokus på innkjøp fra Danmark, Sverige, USA og Norge. Begrunnelsen for dette utvalget er at Thiis kjøpte flest gjenstander fra de tre førstnevnte landene: 24 fra Danmark, 6 fra Sverige og 5 fra USA. Årsaken til at jeg har valgt å foreta en nærlesning av det norske innkjøpet – til tross for at det dreier seg om én enkelt gjenstand – er at det det fremstår som atypisk, tatt i betraktning Thiis' agitasjon for «den nye stil».

Formålet med analysene er å avdekke hvilke holdninger, verdier og oppfatninger som ligger til grunn for samlingen, i tråd med min hypotese om at innkjøpene kan konstituere en materiell biografi over Jens Thiis. Analysen vil foregå på et overordnet nivå, men jeg henviser til appendikset for utfyllende opplysninger om det enkelte objekt. En utfordring i dette kapittelet er at Thiis etterlot seg lite skriftlig materiale om skandinavisk kunsthåndverk på 1900-utstillingen. De brevene han sendte til sin kone og museets styre gir oversikt av hvilke kunstnere han kjøpte, men få opplysninger om hvorfor han valgte å kjøpe dem. Derfor vil analysene av det skandinaviske materialet i stor grad ta utgangspunkt i Thiis' øvrige skrifter fra 1890-tallet.

I kapittelets første del vil jeg fokusere på innkjøpene fra Danmark. Som nevnt tidligere kan det danske materialet systematiseres i to hovedkategorier: keramikk (kat. nr. 54, 58-71, 76, 80) og arbeider tegnet av arkitekt Thorvald Bindesbøll (kat. nr. 4-10). Jeg vil argumentere for at disse to kategoriene er nært forbundet med hverandre, og kan forstås i lys av Thiis' begeistring for at samtidens billedkunstnere arbeidet med kunsthåndverk. Deretter vil jeg rette oppmerksomhet mot de svenske gjenstandene (kat. nr. 1-2, 55, 81-82, 91), og hevde at de kan anskues som et innspill i en samtidig debatt om norsk tekstilkunst. I tredje del vil jeg analysere innkjøpet av Prytz sølvskål (kat. nr. 78), og drøfte hvorfor Thiis foretrakk dette arbeidet fremfor Tostrups art nouveau-inspirerte Pariserkolleksjon. Avslutningsvis vil jeg drøfte innkjøpene av Louis C. Tiffany (kat. nr. 83-87), og hevde at de er et eksempel på «eksotisering» av amerikansk kultur.

6.1. Kofoed, Krog og Kähler – Thiis' innkjøp av dansk keramikk

På Pariserutstillingen i 1900 var Thiis av den oppfattning at «[…] Næst efter Frankrige havde afgjort Danmark den interressanteste udstilling af keramik [...]».[351] Som nevnt anskaffet han 17 danske keramikkgjenstander til NKIMs samlinger, og roste danske keramikere samt de to københavnske porselensfabrikkene for deres innsats. Som historiker Margit Mogensen

[351] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 12.

påpeker, var kunsthåndverk ett av Danmarks prioriterte satsningsområder på 1900-utstillingen. I førsteetasje til *le Palais des industries étrangères* på Invalides-esplanaden mønstret danskene en stor utstilling av keramikk, møbler, sølv, musikkinstrumenter og fotografier. Midt i avdelingen sto porselensarbeidene til Den Kongelige Porcelænsfabrik[352] og Bing & Grøndahl[353]. Rundt dem var det gruppert en rekke mindre separatutstillinger, blant annet keramikk av Herman A. Kähler (1846-1917)[354] og Niels Hansen Jacobsen (1861-1941)[355].[356]

Den danske kunsthistoriker Kirsten H. Simonsen oppgir at flere av de danske bidragene var spesiallaget til 1900-utstillingen, for å befeste Danmarks posisjon på den internasjonale kunstscenen.[357] Dette gjaldt spesielt arbeidene til Bing & Grøndahl og Den Kongelige Porcelænsfabrik. Thiis berømmet de to porselensfabrikkene for å ha «[…] opbudt al den tekniske kløgt og kunstneriske smag, som de råder over […]»,[358] og oppga at deres arbeider var meget ettertraktet på Verdensutstillingen. Salget fra fabrikkenes separatutstillinger startet bare en halvtime etter at 1900-utstillingen hadde åpnet, og innen en måned var majoriteten av arbeidene solgt for svært høye priser.[359]

---

[352] Den Kongelige Porcelænsfabrik*:* dansk porselensfabrikk som ble grunnlagt i 1775 i København, under dronning Juliane Maries beskyttelse, med formål å fremstille rimelig, blåhvitt bruksporselen for salg i Danmark-Norge. Staten besluttet i 1868 å selge fabrikken til grosserer Gustav Adolf Falck, som flyttet virksomheten til Frederiksberg i 1884. Samme år ble arkitekt Arnold Krog Krog (1856-1931) ansatt ved fabrikken. Lauritz G. Dorenfeldt, *Kongelig dansk 2: Blåmalt porselen fra Den kongelige Porcelainsfabrik 1820-1923* (Oslo: C. Huitfeldt Forlag AS, 2000), 9-10, 28. Krog var kunstnerisk leder ved Den Kongelige Porcelænsfabrik fra 1891 til 1916, og hadde ansvaret for firmaets kolleksjon på Pariserutstillingen. Christensen, *Paris – København, København – Paris*, 270.

[353] Bing & Grøndahl: dansk porselensfabrikk som ble grunnlagt i 1853 i København, på initiativ av brødrene Jacob Herman og Meyer Herman Bing, samt Frederik Vilhelm Grøndahl. Fabrikken spesialiserte seg opprinnelig på nyklassisistiske arbeider i *biskuit*. Rundt århundreskiftet gjorde den seg bemerket på den internasjonale kunstscenen med en rekke nyskapende porselensarbeider, laget av profilerte danske kunstnere. Erik Lassen, *En københavnsk porcelænsfabriks historie: Bing & Grøndahl 1853-1978* (København: Nyt Nordisk Forlag, 1978), 11-13.

[354] Herman A. Kähler (1846-1917): dansk keramiker. Kähler overtok familiebedriften i Næstved sammen med sin bror i 1872, og etablerte et eget verksted for kunstkeramikk i 1875. Han engasjerte kjente danske kunstnerne i firmaets produksjon, eksempelvis Karl Hansen Reistrup og Thorvald Bindesbøll. Kähler foretok også flere reiser til Japan, og bygget seg opp en betydelig kunnskap om østasiatisk keramikk. Christensen, *Paris – København, København – Paris*, 278.

[355] Nils Hansen Jacobsen (1861-1941): dansk billedhugger og keramiker. Jacobsen var utdannet ved kunstakademiet i København, men bosatte seg i Paris i 1892. Under oppholdet i Paris kom han i kontakt med ledende franske keramikere, og begynte å arbeide med steintøy. Særlig kjent for vaser og små skulpturer med særegne glasurer, som han iblandet metaller og edelsteiner. Jacobsen returnerte til Danmark i 1902 og bosatte seg i Vejen. Christensen, Paris – København, København – Paris, 244.

[356] Margit Mogensen, *Eventyrets tid: Danmarks deltagelse i Verdensudstillingerne 1851-1900* (Sønderborg: Landbohistorisk Selskab, 1993), 298-299, 306.

[357] Kirsten Hjorth Simonsen, *Debat og udstillingsvirksomhed omkring dansk kunstindustri i perioden ca. 1880-1920 med henblik på en placering i europæisk sammenhæng* (Aarhus Universitet: Konferensspeciale i kunsthistorie, 1978), 73-74.

[358] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 12.

[359] Brev fra Jens Thiis til Konsul Klingenberg, Brev: NK84-1900, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

Det var den danske maleren Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958) som hadde ansvar for Bing & Grøndahls 1900-kolleksjon.[360] Willumsen forteller i sine memoarer at direktør Harald Bing (1848-1924) hadde engasjert ham som kunstnerisk leder i 1897, for å «[…] skabe en ny Stil, der kunde samle Interessen om Bing & Grøndahl's Produktion paa den kommende Verdenudstilling i Paris 1900 […]».[361] Han ledet et kollegium bestående av en rekke talentfulle kunstnere – deriblant Effie Hegermann-Lindencrone (1860-1945), Svend Hammershøi (1873-1948) og Hans Peter Kofoed (1868-1908)[362] – men samarbeidet mellom de ulike personlighetene var tidvis meget turbulent. Dette resulterte i at fabrikkens 1900-kolleksjon vekslet mellom å reflektere den enkelte kunstners individuelle særpreg og Willumsens kunstneriske linje.[363]

Likevel mottok Bing & Grøndahl stor internasjonal oppmerksomhet på Verdensutstillingen, og ble omtalt som én av de ledende porselensfabrikkene i Europa.[364] Fra 1900-kolleksjonen kjøpte NKIM to porselensvaser, hvorav den ene var utformet av Hammershøi (kat. nr. 54), mens den andre var utarbeidet av Kofoed (kat. nr. 59). Thiis hevdet at vasene var eksempler på Willumsens kunstneriske hegemoni ved fabrikken.[365] Denne bemerkningen er litt ironisk, da Hammershøi og Kofoed opponerte kraftig mot Willumsens keramiske idealer, og arbeidet i et utpreget individualistisk formspråk.[366]

Den Kongelige Porcelænsfabriks bidrag var dominert av Arnold Krog, som hadde vært kunstnerisk leder ved fabrikken siden 1891. Krog hadde utarbeidet et felles formrepertoar for fabrikkens produksjon, noe som ga kolleksjonen et sterkt enhetlig preg. Kunstnere som arbeidet ved Den Kongelige Porcelænsfabrik sto fritt til å dekorere gjenstandene etter egne preferanser, men hadde ingen påvirkning på deres form.[367] Et eksempel på denne tendensen er et stort porselensfat (kat. nr. 80) som Thiis anskaffet på 1900-utstillingen. Dekoren er utført

---

[360] Lassen, *En københavnsk porcelænsfabriks historie*, 25.
[361] Jens F. Willumsen, *Mine erindringer: fortalt til Ernst Mentze* (København: Berlingske Forlag, 1953), 120.
[362] Lassen, *En københavnsk porcelænsfabriks historie*, 26, 33, 43.
[363] Simonsen, *Debat og udstillingsvirksomhed omkring dansk kunstindustri i perioden ca. 1880-1920 med henblik på en placering i europæisk sammenhæng*, 79-81.
[364] Lassen, *En københavnsk porcelænsfabriks historie*, 44.
[365] Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis, Brevsamling 334: Ragna Thiis, poststemplet 1900.08.28, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
[366] I en samtidig anmeldelse av Bing & Grøndahls 1900-kolleksjon ble det bemerket at Hammershøis stiliserte dekormotiver viste stor innflytelse fra Bindesbøll, mens Kofoeds vaser var preget av en særegen geometrisk ornamentikk Ch. Been, «Danske kunstindustrielle Arbejder paa Verdensudstillingen i Paris: Udstillingen i Kunstindustrimuseet», del 1 *Tidsskrift for industri*, 1. årgang (1900): 33. Dette individuelle særpreget markerte et brudd med Willumsens kunstneriske linje, fordi han forlangte at de øvrige kunstnerne ved fabrikken i all hovedsak skulle arbeide etter hans tegninger og modeller. Lassen, *En københanvsk porcelænsfabriks historie*, 26-27.
[367] Simonsen, *Debat og udstillingsvirksomhed omkring dansk kunstindustri i perioden ca. 1880-1920 med henblik på en placering i europæisk sammenhæng*, 77.

av den danske maleren Gotfred Rode (1862-1937), som var underglasurmaler ved fabrikken fra 1896 til 1933. Rode har latt det sirkulære fatet danne utgangspunkt for et tondomaleri av en ku ved vannet, et motivvalg som illustrerer hans forkjærlighet for naturalistiske dyrestudier omgitt av dansk natur.[368]

Ett av hovedverkene til Den kongelige Porcelænsfabrik på Pariserutstillingen var *Margueritestellet* (kat. nr. 60-67), utarbeidet av Krog mellom 1894 og 1899, som ble bestilt av blant andre Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.[369] Fabrikken gjorde seg også bemerket med en rekke porselensarbeider med *krystallglassur*,[370] et samarbeid mellom Krog og glaserer Valdemar Engelhardt (1860-1915). Fra denne kolleksjonen anskaffet Thiis en monumental porselensvase til museets samlinger (kat. nr. 68), som reflekterer den store interessen for eksperimentering med ulike glasurer rundt århundreskiftet.[371]

Thiis kjøpte også tre arbeider fra Kählers verksted (kat. nr. 69-71) i Næstved under 1900-utstillingen. Den røde vasen (kat. nr. 69) er et eksempel på Herman A. Kählers eksperimentering med *lusterglasur*.[372] Kähler hadde over en lang periode arbeidet med å kultivere leirgodsets kunstneriske potensial, blant annet gjennom å anvende denne teknisk krevende glasuren.[373] De to øvrige vasene (kat. nr. 70 og 71) er utført av hans sønn, Herman H. C. Kähler (1875-1939),[374] hvis arbeider mottok stor annerkjennelse fra internasjonale kritikere på Pariserutstillingen.[375] Thiis kjøpte også et blekkhus (kat. nr. 58) av billedhuggeren

---

[368] *Weilbachs kunstnerlekiskon*, 1998, s.v. «Rode, Gotfred».
[369] Christensen, *Paris – København, København – Paris*, 272.
[370] *Krystallglasur*: matt glasur på fajanse eller porselen, bestående av store krystaller av sink eller kalsium, som oppstår under brenning når godset avkjøles over et lengre tidsrom. Ble særlig populær som abstrakt dekor på porselensarbeider i Europa på slutten av 1800-tallet. *Lexikon för konsthantverk*, overs. av Jonas Gavel Bonniers, 1995, s.v. «Kristallglasyr»
[371] Lassen, *En københavnsk porcelænsfabriks historie*, 26, 33, 43.
[371] Simonsen, *Debat og udstillingsvirksomhed omkring dansk kunstindustri i perioden ca. 1880-1920 med henblik på en placering i europæisk sammenhæng*, 78.
[372] *Lustreglasur* (eng. Lustre ware): teknikk som skaper metallisk overflate på keramikk, som ble utviklet av Wedgewood på slutten av 1700-tallet. Lusterdekor forekommer også i arabisk og maurisk keramikk fra middelalderen, men da med et langt rikere fargespill. *Lexikon för konsthantverk*, overs. av Jonas Gavel Bonniers, 1995, s.v. «Lysterdekor».
[373] Rasmussen, «Visioner og alkymi», 76.
[374] Thiis, «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901», 173-174.
[375] Keramikken til Kähler senior og junior fikk meget ulik mottagelse på Verdensutstillingen i 1900. Herman A. Kählers gjenstander i lustreglasur hadde fått stor oppmerksomhet på Pariserutstillingen i 1889, men innen 1900-utstillingen hadde glasuren mistet sin nyhetsinteresse, og arbeidene ble vurdert som konvensjonelle og mindre nyskapende. Et eksempel er anmeldelsen i *Tidsskrift for industri*, hvor det ble hevdet at: «[...] Man kan jo nøjes med i sit stille Sind at ærgre sig over at, at Kähler [...] i saa overvejende Grad at sysle med sit lidt trættende og undertiden noget støjende, Kælebarn: den røde Metalglasur [...]». Ch. Been, «Danske kunstindustrielle Arbejder paa Verdensudstillingen i Paris: Udstillingen i Kunstindustrimuseet», del 2. *Tidsskrift for industri*, 1. årgang (1900): 54. Hans sønn ble derimot omtalt som et stort talent av både danske og internasjonale kritikere. Peder Rasmussen, «Visioner og alkymi: kunstnerkeramik i halvfemserne», i *Grib Tiden: 1900*, red. av Bente Scavenius (København: Gyldendal, 2001), 84.

Nils Hansen Jacobsen, som han omtalte som det beste keramiske arbeidet i den danske avdelingen, på grunn av dets rike glasurer og slyngende linjeføringer i «den nye stil».[376]

6.2. «Gjør maleren afvekslende til arkitekt, billedhugger, træskjærer, keramiker»

I årsberetningen for 1900 oppga Thiis at innkjøpene fra Pariserutstillingen skulle supplere NKIMs lille samling av dansk keramikk. Utover dette er omtalen av den den danske avdelingen begrenset til noen få rosende bemerkninger, samt en summarisk fremstilling av hvilke kunstnere som var representert i utstillingen. Som nevnt er dette en gjennomgående tendens når det kommer til det skandinaviske materialet. Det skyldes at Thiis planla å skrive en egen artikkel om de skandinaviske landenes bidrag på Pariserutstillingen,[377] men så vidt meg ble bekjent ble den aldri realisert. Derfor tar min undersøkelse av Thiis' motiver for å samle dansk keramikk utgangspunkt i hans øvrige skrifter. Jeg vil særlig fokusere på brev og artikler som han skrev under utenlandsreisen i 1895-1896, da han oppholdt seg i Danmark i en lengre periode.

Et fellestrekk for Thiis' innkjøp av dansk keramikk er at majoriteten av gjenstandene ble utarbeidet av kunstnere med bakgrunn fra billedkunstfeltet. Av utdannelse var Krog arkitekt, Jacobsen var skulptør, mens Hammershøi, Kofoed og Rode var malere. Som designhistoriker Mirjam Gelfer-Jørgensen påpeker, er dette en gjennomgående tendens i dansk kunsthåndverk på slutten av 1800-tallet, spesielt innenfor keramikken. Danske billedkunstnere ønsket ikke lengre å bare lage arbeidstegninger for kunsthåndverk, men snarere utvide sitt virkefelt ved å involvere seg i produksjonen og ta i bruk nye materialer.[378]

Denne utviklingen ble også registrert av Jens Thiis, som under studiereisen i 1895-96 publiserte en lengre artikkel om dette fenomenet i tidsskriftet *Tilskueren*. Her presenterte han fremtredende danske kunstnere som Thorvald Bindesbøll og Skovgård-brødrene, og bemerket at: «[…] En almen skjønhedstrang besjæler disse kunstneres arbeide og gjør maleren afvekslende til arkitekt, billedhugger, træskjærer, keramiker […]».[379] Thiis sporet denne tendensen tilbake til slutten av 1880-tallet, da en rekke danske billedkunstnere forlot det naturalistiske maleriet til fordel for en gryende interesse for det dekorative, og begynte å arbeide med møbler, keramikk og bokkunst.[380]

---

[376] Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis, Brevsamling 334: Ragna Thiis, poststemplet 1900.08.28, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
[377] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 12, 109-110.
[378] Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Dansk kunsthåndværk fra 1850 til vor tid* (København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1982), 84-85.
[379] Jens Thiis, «Breve om kunst», *Nyt tidsskrift – ny række*, nr. 3 (1894/1895): 688.
[380] Thiis, «Breve om kunst», 688-690.

Thiis utdypet sitt syn på billedkunstnernes betydning for kunsthåndverket i et brev til museets styreleder fra desember 1895. Her hevdet han at dansk «kunstkeramikk» var i verdenstoppen, fordi danske malere og arkitekter hadde lykkes i å «[…] lede en kunstnerisk strøm ind i håndværket og smelte kunstens ånd om i håndværkets tekniske former […]».[381] Han roste blant andre Arnold Krog for å utvikle porselenet i kunstnerisk retning, og hevdet at i fremtiden ville de danske billedkunstnernes keramikk bli regnet som det fremste av 1800-tallets kunsthåndverk.[382]

Thiis' lovprisning av malere, skulptører og arkitekters engasjement for keramikken impliserer en svekkelse av de tradisjonelle skillelinjene mellom kunstartene, et tema som ble hyppig debattert i samtiden. Siden renessansen hadde vestlig kunst operert med et hierarki, hvor kunsthåndverket ble regnet som mindreverdig i forhold til billedkunsten. Dette skyldtes at kunst som også hadde et funksjonelt aspekt ble tillagt en langt lavere status enn den utelukkende idébaserte kunsten. Denne oppfatningen var imidlertid i endring på siste halvdel av 1800-tallet, da flere europeiske kunstnere og teoretikere tok til orde for å behandle kunsthåndverket på lik linje med billedkunsten.[383]

Denne utviklingen setter Gelfer-Jørgensen i sammenheng med 1800-tallets japonisme. Japan var nemlig et viktig referansepunkt i den europeiske debatten om kunsthåndverkets status. Flere kunstnere, connaisseurer og kunsthistorikere viste til at kunsthåndverket og billedkunsten ble oppfattet som likeverdige i japansk kultur, og ivret for å oppløse det tradisjonelle skillet mellom de to kunstartene. Et eksempel er den danske kunsthistoriker Karl Madsen (1855-1938) som brukte Japan som argument for å heve kunsthåndverkets status i Danmark.[384] Lignende oppfatninger kommer også til uttrykk i Thiis' brev til museets styreleder. Her påpekte han at den japanske innflytelsen hadde hatt avgjørende betydning for utviklingen av dansk keramikk, nettopp fordi den hadde medvirket til at danske billedkunstnere begynte å arbeide med kunsthåndverk.[385]

Samtidig vil jeg hevde at Thiis' begeistring for danske billedkunstneres inntog i kunsthåndverket ikke bare kan tilskrives japonismen. Hans oppfatninger reflekterer også synspunkter som hadde vært debattert i Europa siden midten av 1800-tallet. Eksempelvis

[381] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK1-1896, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[382] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK1-1896, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[383] Mirjam Gelfer- Jørgensen, *Japanisme på dansk: Kunst og design 1870-2010* (København: Arkitektens Forlag, 2013), 61-62.
[384] Gelfer- Jørgensen, *Japanisme på dansk*, 60-62.
[385] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK1-1896, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

hadde sentrale kunst- og arkitekturteoretikere som Gottfried Semper, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) og John Ruskin (1819-1900) vært kritiske til segregering av kunstartene, og argumentert for at samtidens kunstnere burde virke på tvers av ulike disipliner.[386] Et eksempel er Ruskins forelesning fra 1859, hvor han avviste at det eksisterte en motsetning mellom at et verk kunne være «stor kunst» og samtidig ha en dekorativ funksjon:

> […] There is no existing highest-order art but is decorative. The best sculpture yet produced has been the decoration of a temple front – the best painting the decoration of a room. Raphael's best doing is merely the wall-colouring of a suite of apartments in the Vatican, and his cartoons were made for tapestries. […] Get rid, then, at once of any idea of Decorative art being a degraded or a separate kind of art. Its nature or essence is […] forming part of a great and harmonious whole, in companionship with other art […].[387]

Ruskins argumentasjon bygger på *magistra vitae* – "historien som livets læremester" – en forestilling om at eksempler fra fortiden indikerer hvordan man bør handle i nåtiden. Utdraget illustrerer hvordan Rafael ble brukt som eksempel på at renessansekunstnerne arbeidet på tvers av kunstartene. Ruskin påpekte at flere av kunsthistoriens fremste verker hadde hatt en dekorativ funksjon, og stilte seg derfor kritisk til påstanden om at «den dekorative kunsten» utgjorde en mindreverdig eller separat kunstform. Snarere argumenterte han for en sammensmelting av ulike kunstarter i en større enhet,[388] en bemerkning som reflekterer 1800-tallets ideal om Gestamtkunstwerk.

Kunsthistoriker Paul Greenhalgh skriver at Ruskins idéer om kunstartenes forening fikk stor betydning for art nouveau-bevegelsen.[389] Det er derfor interessant at Thiis' brev om dansk keramikk deler sentrale likhetstrekk med Ruskins argumentasjon. Eksempelvis brukte Thiis flere sider på å gjøre rede for at renessansens store kunstnere hadde arbeidet både med billedkunst og kunsthåndverk, en praksis han sammenlignet med 1800-tallets danske kunstnere. Målsetningen med denne komparasjonen var å vise at de to kunstartene egentlig var nært forbundet, både i et historisk og samtidig perspektiv. For Thiis utgjorde moderne billedkunstnere potensielle «redningsmenn» for kunsthåndverket i stilforvirringens tidsalder. Det var samtidens skulptører, arkitekter og malere som skulle revitalisere og videreutvikle

---

[386] Paul Greenhalgh, «The style and the age», i *Art Nouveau 1890-1914*, red. av Paul Greenhalgh (London: V&A Publications, 2000), 19.
[387] John Ruskin, «Modern manufacture and Design», i *The Anthology of Theory of Decorative Art: European and American Writings 1750-1940*, red. av Isabelle Frank (New Haven og London: Yale University Press, 2000), 47-48.
[388] Ruskin, «Modern manufacture and Design», 47-48.
[389] Greenhalgh, «The style and the age», 19.

kunsthåndverket i kunstnerisk retning, og realisere Thiis' visjon om at kunst og håndverk skulle gå «hånd i hånd».[390]

Jeg vil hevde at disse skriftene fra 1895 kan gi en potensiell forklaring av Thiis' anskaffelse av dansk keramikk på 1900-utstillingen. De innkjøpte arbeidene kan ha vært eksempler på danske billedkunstneres engasjement for kunsthåndverkets sak, vitnesbyrd over foreningen av «[…] den kunst, som trænger inn i håndværkets teknikker med den fri kunst ideer […]».[391] Som fremstillingen viser, hadde dette temaet opptatt Thiis i en årrekke før Pariserutstillingen, og reflekterer en større europeisk debatt om forholdet mellom kunsthåndverk og billedkunst på siste del av 1800-tallet. Jeg vil i neste underkapittel argumentere for at denne oppfatningen ikke bare var avgrenset til anskaffelsen av dansk keramikk, men også gjorde seg gjeldende i innkjøpene av Thorvald Bindesbølls arbeider.

6.3. «Denne idérige, lunefuldt originale arktiekt»

I tillegg til keramikken anskaffet Thiis ytterligere syv gjenstander fra den danske avdelingen på Pariserutstillingen. Dette var arbeider som var formgitt av arkitekten Thorvald Bindesbøll, datidens store kunstnerpersonlighet i Danmark. På 1900-utstillingen var Bindesbøll representert med bokbind, broderier og metallarbeider, men det var særlig hans møbler som tiltrakk seg internasjonal oppmerksomhet.[392] Til NKIMs samlinger kjøpte Thiis tre sølvgjenstander (kat. nr. 8-10), utformet av Bindesbøll for gullsmedfirmaet Anton Michelsen i København. I tillegg bestilte han replikker av en rekke møbler (kat. nr. 4-7) som Bindesbøll hadde tegnet på 1890-tallet, og som var utstilt i Det danske Kunstindustrimuseums kollektivutstilling.[393]

I lys av drøftingen i forrige kapittel, vil jeg hevde at innkjøpene av Bindesbøll skulle være eksempler på hvordan én av Danmarks fremste billedkunstnere arbeidet med kunsthåndverk. Nettopp ved å kjøpe inn arbeider i metall og tre kunne Thiis vise at denne tendensen ikke bare var begrenset til keramikk, men også gjorde seg gjeldende innenfor andre materialgrupper. Thiis hadde tidligere vært svært opptatt av Bindesbøll, og gitt en inngående skildring av hans kunstnerskap i den nevnte artikkelen fra *Tilskueren*. Her roste han arkitektens idérikdom og originalitet, og erklærte ham for et «orakel i dekorative spørsmål». Thiis understrekte at

[390] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK1-1896, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[391] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK1-1896, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[392] Simonsen, *Debat og udstillingsvirksomhed omkring dansk kunstindustri i perioden ca. 1880-1920 med henblik på en placering i europæisk sammenhæng*, 83.
[393] Thiis, «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901», 152, 158.

Bindesbølls store betydning ikke bare skyldtes hans egen produksjon, men at han hadde blitt et eksempel til etterfølgelse for andre danske kunstnere som arbeidet med kunsthåndverk.[394]

I senere artikler argumenterte Thiis for at Bindesbølls dekorative innflytelse ikke bare var begrenset til Danmark, men også hadde fått en viss påvirkning i Norge. I flere år hadde Thiis beklaget seg over at norske billedkunstnere ikke hadde adoptert sine danske kollegers engasjement for kunsthåndverket. Et hederlig unntak fant han imidlertid i maleren Gerhard Munthe, som på begynnelsen av 1890-tallet hadde begynt å lage kartonger for tekstilkunsten.[395] I en studie av Munthes *Eventyrakvareller* – som ble vist på Sort- og Hvitt-utstillingen i Kristiania i 1893 – spekulerte Thiis på om Bindesbølls *Troldtøj*-illustrasjoner kunne ha inspirert Munthe til å arbeide i et mer dekorativt formspråk.[396] Denne påstanden tilbakevises i nyere kunsthistorisk forskning,[397] men er et illustrerende eksempel på hvordan Thiis aktivt forsøkte å skape forbindelseslinjer mellom disse to kunstnere.

Jeg vil også hevde at Thiis trakk paralleller mellom Bindesbøll og en av Arts and Crafts-bevegelsens mest innflytelsesrike skikkelser, nemlig William Morris. Denne påstanden er ikke bygget på skriftlig materiale, men på hvordan Bindesbølls arbeider ble utstilt i det nyinnredede Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Da møblene ankom museet senhøsten 1900, ble de plassert i Morris-rommet.[398] Dette var et *perioderom* som Thiis hadde utformet i museets nye lokaler i Dronningensgate 1b, som var viet moderne engelsk møbelkunst. I interiøret ble Bindesbølls lintøyskap (kat. nr. 4) og møblement (kat. nr. 5-7) utsilt side om side med engelske møbler, tapeter og stoffer av blant andre William Morris.[399]

Den danske antropologen Inger Sjørslev skriver at «[…] når en ting er endt i museet og skal på udstilling, kan den anbringes i forskjellige sammenhænge, som igen er med på at bestemme hvordan den bliver opfattet og forstået […]».[400] Det Sjørslev her peker på er at vår

---

[394] Thiis, «Breve om kunst», 692-693.
[395] I hvor stor grad Munthe hadde intendert at *Eventyrakvarellene* skulle omsettes til billedvev er vanskelig å avgjøre, da hans uttalelser om dette temaet relativt selvmotsigende og forvirrende. Jan Kokkin, «Gerhard Munthe som symbolist», i *Gerhard Munthe: en radikal stilskaper*, red. av Jan Kokkin (Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum, 2011), 58.
[396] Jens Thiis, «Gerhard Munthe: en studie», i *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums årbog 1902-1903* (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1904), 6-8. 25-26
[397] Kokkin, «Gerhard Munthe som symbolist», 52.
[398] Ingrid Halland påstår at dette interiøret i 1900 ble kalt Rommet for moderne engelsk stil, og først på et senere tidspunkt fikk navnet Morris-rommet. Halland, *Utstillingsreform*, 19. Denne påstanden kan ikke medføre riktighet, da Thiis i et brev til sin kone fra desember 1900 refererer til interiøret som Morris-rommet. Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis, Brevsamling 334 Ragna Thiis, 1900.12., Nasjonalbibliotekets håndskriftssamling.
[399] Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis, Brevsamling 334 Ragna Thiis, 1900.12., Nasjonalbibliotekets håndskriftssamling.
[400] Inger Sjørslev, «Tre teser om verden i det etnografiske museum», *Den jyske historiker: Museum Europa*, nr. 64 (1993): 136.

oppfatning av en gjenstand formes av dens omgivelser, ikke av dens opprinnelige funksjon eller intensjon, da dens meningsinnhold er omformelig. I en utstillingskontekst vil enkeltobjektets betydning være avhengig av en rekke faktorer, eksempelvis dets plassering, relasjon til øvrige ting i utstillingen, samt den arkitektoniske rammen som gjenstanden inngår i.[401]

Jeg vil hevde at Sjørslevs poeng kan overføres til det nevnte Morris-rommet på NKIM. Ved å plassere Bindesbøll i et interiør som viste Morris' arbeider og attpåtil bar hans navn, så vil jeg påstå at Thiis skapte relasjonelle og visuelle forbindelseslinjer mellom disse to kunstnerskapene. En slik tolkning kan sannsynliggjøres med Thiis' nevnte agitasjon for at samtidens billedkunstnere skulle «foredle» kunsthåndverket. Både Morris og Bindesbøll var arkitekter av utdannelse, og begge hadde viet sin karriere til kunsthåndverkets sak. Tidligere forskning har også påpekt at Thiis anså Munthe som Norges ekvivalent til William Morris,[402] og jeg vil hevde at utformingen av Morris-rommet kan indikere en tilsvarende status for Bindesbøll. I så fall var disse kunstnernes arbeider eksempler på hvordan fremstående arkitekter og malere utviklet et nytt kunsthåndverk, ved å la kunstens idéer smelte sammen med håndverkets teknikker.

6.4. Innkjøpene av Handarbetets Vänner og Aktiebolaget S. Giöbel

Danmark var ikke det eneste skandinaviske landet som gjorde seg bemerket på Verdensutstillingen i Paris. I *le Palais des industries étrangères'* andre etasje – på galleriet mellom den spanske og tyske avdelingen – hadde Sverige samlet tekstiler, glass, porselen, gullsmedarbeider og urmakerkunst.[403] Sentrale bidragsytere til den svenske avdelingen var porselensfabrikkene Rörstrand og Gustavberg, Kosta glasbruk, samt møbeltegner og arkitekt Ferdinand Boberg (1860-1946), som også hadde ansvaret for utformingen av den svenske paviljongen på Rue des Nations.[404] Til tross for et stort spenn i ulike materialgrupper valgte Thiis å konsentrere seg om å anskaffe svensk tekstilkunst, og kjøpte totalt seks arbeider fra utstillingene til Aktiebolaget Svensk konstslöjdutställning S. Giöbel og foreningen Handarbetets Vänner.

I den svenske avdelingen ble arbeidene til Aktiebolaget S. Giöbel fremvist i et eget utstillingsrom. Det var utformet som en stue, og innredet med hjørneskap, stoler og bord. Langs veggene hang en rekke figurative billedvever i monumentalformat, utformet av den

[401] Sjørslev, «Tre teser om verden i det etnografiske museum», 136-138.
[402] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», 74.
[403] Guide Chaix, *Les Plaisirs et les Curiosités de l'Exposition,* 78.
[404] Pietro Krohn, «Nordisk Kunstindustri paa Pariserudstillingen», *Tilskueren* (1900): 691-692.

svenske maleren Alf Wallander, mens puter, duker og møbeltrekk var dandert på de forskjellige møblene.[405] Fra Giöbels utstilling kjøpte Thiis en rosa silkepute (kat. nr. 1) og en lysduk (kat. nr. 2), samt Wallanders store dørinnramning (kat. nr. 9) som prydet den ene langveggen i utstillingslokalet.[406]

Også Handarbetets Vänner hadde utarbeidet en stor kolleksjon i anledning Verdensutstillingen, og ble belønnet med to gullmedaljer fra den internasjonale juryen. Delvis var arbeidene reproduksjoner av historiske mønstre og tekstiler, noe som reflekterer foreningens engasjement for å bevare og formidle den svenske kulturarven.[407] Et eksempel på denne delen av virksomheten er en duk (kat. nr. 55), dekorert med et gammelt mønster fra Blekinge i sørøst-Sverige, som Thiis anskaffet på 1900-utstilllingen.[408]

I tillegg viste Handarbetets Vänner en rekke moderne arbeider, komponert av fremtredende svenske kunstnere på bestilling av foreningen. Et eksempel er billedteppet *Kräftfiske* (1898), tegnet av den svenske maleren Carl Larsson (1853-1919), som ble innkjøpt av Pietro Krohn til Det danske Kunstindustrimuseum i København (mus. nr. 1198).[409] En annen kunstner som gjorde seg bemerket i Paris var Maja Sjöström (1868-1961), som hadde arbeidet som mønstertegner for Handarbetets Vänner siden begynnelsen av 1890-årene. Hennes produksjon ble innkjøpt av både Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (kat. nr. 81-82) og Kunstindustrimuseet i Wien, og Sjöström ble forært gullmedalje for sitt bidrag til foreningens virksomhet.[410]

I fagpressen ble svensk tekstilkunst omtalt i positive ordelag av det internasjonale kritikerkorpset. Franske tidsskrifter ga utfyllende presentasjoner – særlig av arbeidene til Handarbetets vänner – og hevdet at svensk kunsthåndverk var inne i en blomstringsperiode fordi det bygget på nasjonale og folkelige tradisjoner.[411] Denne koblingen mellom den svenske kulturarven og samtidens tekstilkunst var også gjennomgående i nordiske anmeldelser fra Pariserutstillingen. Både Pietro Krohn og Emil Hannover – Thiis' nære venner og kolleger ved kunstindustrimuseet i København – påsto at Sverige (og for øvrig

---

[405] Emil Hannover, «Rundskue over Europas Kunsthaandværk paa Verdensudstillingen», *Tidsskrift for industri*, 1. årgang (1900): 204-205.
[406] Thiis, «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901», 156.
[407] Sofia Danielson, *Den goda smaken och samhällsnyttan: Om Handarbetets Vänner och den svenska hemslöjdsrörelsen* (Stockholm: Nordiska Museets Handlingar nr. 111, 1991), 97-98, 236-237.
[408] Thiis, «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901», 157.
[409] Danielson, *Den goda smaken och samhällsnyttan*, 237.
[410] Åsa Rusaing-Roos, *Textilkonstnären Maja Sjöström: Ett skånskt-romersk konstnärliv* (Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2012), 84, 86.
[411] Ingeborg Glambek, *Det nordiske i arkitektur og design: Sett utenfra* (København: Arkitektens Forlag, 1997), 34.

Norge) hadde spesielle nasjonale forutsetninger for å lykkes med tekstilkunst. Begge trakk frem utstillingene til Handarbetets vänner og Aktiebolaget S. Giöbel, og hevdet at deres arbeider representerte en nyfortolkning av svenskenes historiske tradisjoner.[412]

I lys av de positive kritikkene i nordiske og utenlandske tidsskrifter er det ikke så merkelig at Thiis ervervet utelukkende tekstil fra den svenske avdelingen. Samtidig kan innkjøpene av både Sjöström og Wallander forklares ut ifra hans nevnte begeistring for at samtidens kunstnere engasjerte seg for kunsthåndverkets sak. Rundt århundreskiftet arbeidet nemlig en rekke kunstnere i Norge, Sverige og Danmark for å etablere en ny nasjonal tekstilkunst, et fenomen som ofte oppsummeres med betegnelsen *vevrenessansen*.[413] Som jeg vil komme tilbake så Thiis paralleller mellom denne utviklingen i Norge og Sverige. Derfor vil jeg i neste underkapittel analysere de svenske innkjøpene i lys av en pågående debatt om norsk tekstilkunst på siste del av 1800-tallet.

6.5. Svensk vevkunst og norsk dilettantisme

Avslutningsvis i beretningen fra Verdensutstillingen i Paris beklaget Thiis at rapporten hadde blitt så lang at han ikke hadde plass til å presentere bidragene til de tre skandinaviske landene. Derfor henviste han til sin rapport fra Stockholmsutstillingen, som ble publisert i museets årbok for 1897. I samme bok inngikk også hans redegjørelse for «Arbeidet til sløidens og håndværkets fremme i Sverige», og det er i lys av disse to tekstene jeg ønsker å drøfte Thiis' svenske innkjøp på Verdensutstillingen i Paris.[414]

På Stockholmsutstillingen i 1897 hadde Thiis registrert at «[…] vævekunsten er fuldt levnede [sic] over hele Sveriges land, at den dyrkes med iver og ofte med smag, og forstand såvel i bondestuerne som i det høiere klassers hjem […]».[415] Videre hevdet han at sammenlignet med Sverige så «[…] forekom den norske husflid, og endogså den norske vævekunst, famlende og uudviklet […]».[416] Ifølge Thiis skyldtes denne bedrøvelige tilstanden at norsk tekstilkunst var underlagt en rekke motstridende interesser, som hindret den i å realisere sitt fulle kunstneriske potensial.[417]

---

[412] Hannover, «Rundskue over Europas Kunsthaandværk paa Verdensudstillingen», 204-205; Krohn, «Nordisk Kunstindustri paa Pariserudstillingen», 677.
[413] Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 109.
[414] Se Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», særlig 78-92; Jens Thiis, «Om arbeidet til sløidens og håndværkets fremme i Sverige: indberetning fra en reise til Stockholm i sept okt 1897», i *Årbog for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893-1898*, (Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1898)
[415] Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», 79.
[416] Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», 81.
[417] Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», 86-87.

I denne vurderingen lå en eksplisitt kritikk av én av den norske husflidsbevegelsens fremste ideologer, nemlig teologen og samfunnsforskeren Eilert Sundt (1817-1875).[418] Sundt anså husfliden som et velegnet middel for å oppnå samfunnsøkonomiske og moralske målsetninger. Arbeid med tekstil og tre kunne generere inntekter, og dermed løfte nordmenn ut av fattigdom. I tillegg påsto Sundt at husfliden kunne styrke den norske moralen, ut ifra en forestilling om at arbeid var «folkelivets dyd».[419] Thiis var derimot veldig kritisk til Sundts idéer, som han hevdet hadde resultert i at norsk tekstilkunst befant seg i en kritisk tilstand av dilletanisme. Derfor argumenterte han for at vevkunsten burde forbeholdes de få, da spesifikt norske kunstnere, slik at den estetiske kvaliteten kunne heves.[420]

Thiis' standpunkter reflekterer en pågående konflikt mellom den norske husflidbevegelsen og de tre kunstindustrimuseene, som tilspisset seg i løpet av 1890-tallet.[421] Kunstindustrimuseene ønsket i sterkere grad å betone de kunstneriske aspektene ved vevkunsten, mens husfliden la vekt på å formidle tradisjon og teknikk. Denne interessekonflikten kom også til uttrykk da Thiis etablerte Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning i 1897. Opstad poengterer at vevskolen skilte seg fra øvrig kursvirksomhet i Norge på slutten av 1800-tallet, fordi det var de kunstneriske aspektene som sto i sentrum for dens virksomhet. Thiis' primære målsetning var ikke å bedrive allmenn folkeopplysning, men snarere utvikle en ny norsk vevkunst under Gerhard Munthes lederskap.[422]

Derfor er det interessant at Thiis, i den nevnte rapporten fra museets årbok, fremstilte Sverige som et forbilde på dette området. Han roste særlig Handarbetets vänners innsats for svensk tekstilkunst, og hevdet at foreningen hadde lykkes i å forene nasjonale tradisjoner med en «kunstnerisk ånd»,[423] samt «[…] at holde ideale, kunstneriske krav frem under et praktisk arbeide […]».[424] Thiis bemerket også at foreningens virksomhet kunne være til inspirasjon for tilsvarende institusjoner i Norge, som arbeidet for å legge grunnlaget for en ny nasjonal tekstilkunst.[425]

---

[418] Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», 86.
[419] Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 39.
[420] Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», 87.
[421] De norske kunstindustrimuseene mottok i denne perioden statsbidrag for å arbeide for husflidsaken, og hadde et nært samarbeid med de nystartede husflidsforeningene. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum fikk denne bevilgningen for første gang i 1897, og mottok 2000 kr som skulle benyttes til foredrag-, utstilling- og kursvirksomhet. Lium, *Tekstilkunst i Norge*, 87-88.
[422] Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning*, 13-14.
[423] Thiis, «Om arbeidet til sløidens og håndværkets fremme i Sverige», X.
[424] Thiis, «Om arbeidet til sløidens og håndværkets fremme i Sverige», IX.
[425] Thiis, «Om arbeidet til sløidens og håndværkets fremme i Sverige», XXXV-XXXVI.

I lys av dette er det mulig å tolke innkjøpene fra Pariserutstillingen som materielle innspill i debatten om utviklingen av norsk vevkunst. Denne tolkningen kan sannsynliggjøres med at Thiis oppfattet Sverige som et foregangsland innenfor tekstilkunsten. Dermed kan arbeidene til Handarbetets vänner og Aktiebolaget S. Giöbel ha blitt oppfattet som eksempler til etterfølgelse for norske forhold, vitnesbyrd over svenskenes revitalisering og videreutvikling av den nasjonale kulturarven. I så fall kan de svenske innkjøpene forklares ut ifra kunstindustrimuseenes didaktiske målsetning (se kap. 3.2). Deres samlinger skulle styrke den hjemlige industri, og bestå av mønstergyldige arbeider til inspirasjon for norske håndverkere,[426] et poeng jeg vil vende nærmere tilbake til i kapittel 7.

6.6. «Hvad den norske sølvsmedkunst evnede i dette mandjevningens år»

Norge var det siste skandinaviske landet som Thiis kjøpte kunsthåndverk fra på Pariserutstillingen, og bare ett enkelt innkjøp var av norsk proveniens. Denne tendensen er ikke enestående for NKIM, hverken kunstindustrimuseet i Bergen eller Kristiania anskaffet norske gjenstander på utstillingen.[427] Til museets samlinger ervervet Thiis en smykkeskål i sølv og *speilemalje*[428] (kat. nr. 78), tegnet av arkitekten og gullsmeden Torolf Prytz (1858-1938) for juvelerfirmaet J. Tostrup i Kristiania. Thiis omtalte skålen som «[…] et af de betydeligste arbeider som firmaet […] havde udstillet […]», det skulle representere «[…] hvad den norske sølvsmedkunst evnede i dette mandjevningens år […]».[429] Som Opstad påpeker, er dette utsagnet besynderlig fordi fatet var laget i 1889,[430] og preget av et historiserende formspråk med et romansk rankeornament.[431]

Smykkeskålens konservative utforming blir særlig påfallende fordi norsk gullsmedkunst i løpet av 1890-tallet hadde gjennomgått en blomstringsperiode, knyttet til anvendelsen av *vindusemalje*.[432] Til Pariserutstillingen i 1900 tegnet Prytz en art nouveau-inspirert kolleksjon i denne teknikken, som vakte stor internasjonal oppmerksomhet. Tostrup ble forært *grand*

---

[426] Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 95, 99.
[427] Kristiania Kunstindustrimuseum, *Indkjøbsprotokol for Kunstindustrimuseets samlinger 1876-1903*, 162-166, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og designs bibliotek og arkiv; Vestlandske Kunstindustrimuseum, *Kopi av innkjøpsprotokoll 1900-1920*, 166-168, Vestlandske Kunstindustrimuseums arkiv.
[428] *Speilemalje*: Teknikk hvor transparent, ensfarget emalje brennes fast på en stor, plan og speilblank metallflate, som er dekorert med håndgravering eller guillochering. Jan-Lauritz Opstad, *Norsk emaljekunst 1880-1914* (Universitetet i Oslo: Magistergradsavhandling i kunsthistorie, 1978), 33-34.
[429] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 14.
[430] Opstad, *Norsk emaljekunst 1880-1914*, 89.
[431] Thiis, «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901», 159.
[432] *Vindusemalje*: (fr. émail-à-jour/plique-à-jour): Teknikk hvor transparent emalje brennes fast til et frittstående nettverk av sølv- eller gulltråder, og ikke til en metallflate som i eksempelvis celle- eller grubeemalje. Resultatet har visuelle likheter med glassmaleri, og teknikken regnes som den vanskeligste av alle emaljeteknikkene. Opstad, *Norsk emaljekunst 1880-1914*, 32.

prix for kolleksjonen, utstillingens høyeste utmerkelse, og utenlandske museumsdirektører sto i kø for å kjøpe arbeidene idet de ankom utstillingen.[433]

Tatt i betraktning Thiis' agitasjon for «den nye stil», er det merkelig at han vurderte den innkjøpte smykkeskålen som ett av de fremste eksemplene på moderne norsk gullsmedkunst. Opstad spekulerer i at Thiis ikke hadde sett Prytz' nye Pariserkolleksjon,[434] men dette kan ikke ha vært tilfelle da Tostrups arbeider ble vist i naborommet til NKIMs billedtepper.[435] Derimot viser Opstad til at Thiis – under den nevnte Stockholmsutstillingen i 1897 – hadde vært svært negativ til norske gullsmeders eksperimentering med vindusemalje. Thiis kritiserte dem for å forsøke å lage glassmalerier i miniatyr, og dette «effektjageriet» sammenlignet han med arkitekters trang til å bekle Kristianias leiegårder med marmorfasader.[436]

Jeg vil hevde at Opstads sistnevnte poeng er mer en plausibel forklaring på hvorfor Thiis ikke kjøpte arbeider fra Tostrups 1900-kolleksjon. Thiis' bemerkninger reflekterer en utbredt kunsthistorisk tankefigur på 1800-tallet, nemlig forestillingen om *materialets ærlighet*. Denne idéen innebar at de ulike materialene hadde spesifikke egenskaper som satte premisser for en gjenstands teknikk, dekor og utforming. Ifølge kunsthistoriker Nadine Routtau sto denne oppfatningen sterkt i kunstindustrimuseenes tidlige institusjonshistorie, [437] og var et viktig kriterium for vurdering og samling av kunsthåndverk.[438] Jeg vil hevde at Thiis' negative bemerkninger om vindusemalje reflekterer denne forestillingen. Han kritiserte teknikken for å utgi seg for være glass fremfor gullsmedkunst – ankepunktet var altså uærlig bruk av materialer – eller å bryte «materialets indre lov» som Thiis formulerte det. [439]

Kritikken fra Stockholmsutstillingen kan også gi en potensiell forklaring på innkjøpet av Prytz' smykkeskål. Thiis hevdet nemlig at norske bønder gjennom generasjoner hadde utviklet en særegen nasjonal stil innenfor sølvsmedkunsten. Han argumenterte for at moderne

---

[433] Opstad, *Norsk emalje*, 52, 60, 62, 68.
[434] Opstad, *Norsk emaljekunst 1880-1914*, 89.
[435] Se Thiis' tegning over utstillingslokalet i Brev fra Jens Thiis til konsul Klingeberg, Brev: NK84-1900, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[436] Opstad, *Norsk emaljekunst 1880-1914*, 90.
[437] The Victoria & Albert Museum produserte flere kataloger og utstillinger med eksempler på ærlig og uærlig materialbruk i løpet av 1800-tallet. Eksempelvis anbefalte museet at drikkeglass burde ha myke og avrundede former, som reflekterte glassmassens seigtflytende konsistens i varm tilstand. Samtidig ble det advart mot samtidens forkjærlighet for å slipe glass, fordi det oppsto en lysbrytning som minnet om prismer eller edelsteiner, noe som ble vurdert som uærlig materialimitasjon. Nadine Rottau, «'Everyone to his taste' or 'truth ot material': the role of materials in the collections of applied arts», i *Material Cultures 1740-1920: The Meanings and Pleasures of Collecting*, red. av John Potvin og Alla Myzelev (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009), 80-81.
[438] Rottau, «'Everyone to his taste' or 'truth ot material'»,79, 81-82.
[439] Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», 75.

arbeider burde bygge videre på denne tradisjonen, og at samtidens håndverkere måtte ha «[...] national innsikt, der i lovmæssig frihed skaber nyt i det gamles ånd […]»,[440] uten at dette resulterte i historiske pastisjer. Dette utsagnet kan gi en mulig begrunnelse for at Thiis valgte å kjøpe Prytz' smykkeskål, da de romanske rankeornamentene og den konservative utformingen kan ha blitt oppfattet som nyfortolkning av den norske kulturarven.

6.7. Tiffanyglass og det «eksotiske» Amerika

De siste innkjøpene jeg vil analysere i dette kapittelet er arbeidene til Louis C. Tiffany, som inngikk i USAs bidrag på Pariserutstillingen. Den amerikanske avdelingen var situert i første etasje i *le Palais des industries étrangères*, og ble omtalt i den franske guiden som «[…] én av [Verdens]utstillingens mest kunstneriske deler […]».[441] Utsagnet reflekterer den store fascinasjonen for amerikansk kunsthåndverk i Frankrike rundt 1900. Årsaken til dette var at fremtredende franske connaisseurer, deriblant Samuel Bing[442] og kunstkritikeren Victor Champier (1851-1929), hadde foretatt flere studiereiser til USA på 1890-tallet, og propaganderte ivrig for det amerikanske kunsthåndverkets utsøkte smak og originalitet.[443]

Et av firmaene som dominerte den amerikanske avdelingen på 1900-utstillingen var Tiffany Studios fra New York. Det var ledet av Louis C. Tiffany, hvis arbeider ble innkjøpt til en rekke europeiske museer. På den fornemme kundelisten sto blant annet le Musée du Luxembourg i Paris, le Musée de la Manufacture de Sèvres, Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg,[444] samt kunstindustrimuseene i Bergen, Kristiania[445] og Trondhjem, hvorav

---

[440] Thiis, «Beretning for museets virksomhed i året 1897», 76.

[441] «[…] L'un des plus artistiques quartiers de l'Exposition […]» (min oversettelse). Guide Chaix, *Les Plaisirs et les Curiosités de l'Exposition,* 62.

[442] Bing mottok i 1897 privilegiet av å være den eneste distributør av Tiffanyglass på det europeiske kontinentet, og hadde derfor ansvaret for å selge kolleksjonen som firmaet viste på Pariserutstillingen i 1900. Gabriel P. Weisberg, «Arts ambassador for Europe and America», i *The Origins of l'Art Nouveau: The Bing Empire*, red. av Edwin Becker, Évelyne Possémé og Gabriel P. Weisberg (Amsterdam og Paris: Van Gogh Museum og Musée des Arts décoratifs, 2004), 90, 93.

[443] Gabriel P. Weisberg, «The French reception of American art at the Universal Exposition of 1900», i *Paris 1900: the "American School" at the Universal Exposition*, red. av Diane P. Fischer (Montclair: The Montclair Art Museum, 1999), 146.

[444] Weisberg, «The French reception of American art at the Universal Exposition of 1900», 151, 153, 163.

[445] Johan Bøgh kjøpte tre glassarbeider til Vestlandske Kunstindustrimuseum (mus. nr. VK2787, 2788 & 2789) i Bergen, Vestlandske Kunstindustrimuseum, *Kopi av innkjøpsprotokoll 1900-1920*, 167, mens Henrich Grosch kjøpte én vase (mus. nr. OK-06398) til Kristiania Kunstindustrimuseum. Opplysninger om kjøp til Kristiania Kunstindustrimuseum er hentet fra Primus-rapport (gjennomført 01.09.2016), takk til registrar Peder Valle ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Bøgh var ikke noe videre begeistret for Tiffanys bidrag til 1900-utstillingen og påsto at det ikke inneholdt noen arbeider av «bemerkelsesverdig art». Bøgh, «Bertening om Museets Virksomhed i Aaret 1900», 63. Grosch roste derimot Tiffanys arbeider, som han hevdet «[…] funkler og gløder i det vidunderligste Farvespill, snart som møttet af Solens Brand, snart lysende med Maanes milde Glans […]». Grosch, «Kunst og Haandverk i Nutiden», 21.

sistnevnte anskaffet fem metall- og glassarbeider[446] (kat. nr. 83-87) fra Tiffanys 1900-kolleksjon.

Det var særlig firmaets arbeider i *favrile-glass* som ble bejublet av publikum og kunstkritikerne på Verdensutstillingen. Denne teknikken ble utviklet på slutten av 1800-tallet for å imøtekomme den økte etterspørselen etter rike koloristiske virkninger i samtidens kunsthåndverk. Tiffany var ett av flere firmaer som arbeidet med å fremstille kunstig *irisering* av glass, etter inspirasjon av arkeologiske funn fra den greske og romerske antikken. Denne perlemorslignende effekten kunne oppnås på flere måter, eksempelvis ved å spraye arbeidet med tinn- eller blyklorid mens det fortsatt var varmt. Når glasset kjølnet oppsto det et rikt fargespill i overflaten, som vekslet mellom alle regnbuens farger.[447] I beretningen fra 1900-utstillingen ga Thiis en betagende beskrivelse av denne effekten, hvor han hevdet at:

> […] TIFFANY'S smag er slægt med den mest sensitive kolorisme i moderne maleri, [...] det betydeligste udslag af impressionismens kunstsyn overført på det dekorative område. [...].[448]

Sitatet er interessant fordi favrile-glassets fargespill ble sammenlignet med impresjonismens fasinasjon for rike koloristiske virkninger. Dette viser at Thiis oppfattet Tiffany som «en helt moderne kunstner», som i likhet med samtidens billedkunstnere dyrket lys og farger. Thiis hevdet at Tiffanyglassets visuelle kvaliteter skilte det fra all europeisk glasskunst. Han anså denne trangen til originalitet og nyskapning som et karakteristikum ved det amerikanske kunsthåndverket, et resultat av landets kulturelle forutsetninger.[449] I beretningen fra 1900-utstillingen postulerte Thiis at:

> […] Denne verdensdels ny jord allerede nærede kraftige spirer til […] en selvstændig stildannelse, fornemmelig i kunsthåndværk og arkitektur. Og gro-veiret er gunstig i dette samfund, hvor rigdommen spreder sin strøm, og hvor ingen kulturtradition kaster skygge over det, som spirer. I det unge samfund, hvis kulturliv man i Europa er altfor tilbøielig til at undervurdere, og med urette tillægge halvbarbariske egenskaber, […] hvor ingen fortid og intet forbenet akademi-regimente øvede tryk på smagen […] – her kunde også en moderne kunstindustri under talentfulde kunstneres førerskab udvikle sig. […].[450]

---

[446] Jeg må presisere at Thiis' glass-begrep ble anvendt i ordets utvidede forstand. Han oppga at betegnelsen «Tiffanyglass» inkluderte både drikkeglass, prydvaser, glassvinduer, lamper, elektriske lysekroner og emaljearbeider. Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 19.
[447] Regina Lee Blaszczyk, «From Progress to Modernity: Invention and Innovation at the World's Fairs», i *Inventing the Modern World: Decorative Arts at the World's Fairs 1851-1939*, red. av Jason T. Busch og Catherine L. Futter (New York: Skira Rizzoli International Publications, Inc., 2012), 25-26.
[448] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 24-25.
[449] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 22-25, 96.
[450] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 96.

Thiis anså altså USA som en smeltedigel av ulike folkeslag og kulturelle impulser, frigjort fra historiske tradisjoner og nedarvede sosiale forskjeller. I dette mulighetenes land sto kunstnerne fritt til å utvikle kunsthåndverket, uten å bli hemmet av reaksjonære akademiers estetiske dogmer.[451] Et påfallende trekk i denne beskrivelsen er at Thiis malte opp et «eksotisk» bilde av USA, hvor landet ble fremstilt som diametralt forskjellig fra Europa. Amerika ble nærmest et moderne Atlantis på andre siden av Atlanterhavet, et fjernt paradis hvor en ny kunst kunne vokse frem, uten å overskygges av historiske tradisjoner. I Thiis' beretning inntok USA en rolle som kan minne om samtidens beskrivelser av Japan. Begge landene ble fremstilt som fremmede sivilisasjoner, langt fra det europeiske kontinent, hvis særegne kultur kunne danne utgangspunkt for en ny og moderne kunst. Denne sammenligningen blir særlig påfallende når Thiis hevder at det var Samuel Bings møte med det japanske og det amerikanske samfunnet, som inspirerte ham til å utvikle «den nye stil» i Europa.[452]

Denne «eksotiseringen» av Amerika kan belyses av Susan M. Pearces forskning på samling av ikke-europeiske objekter. Ut ifra et postkolonialt rammeverk er dikotomier – av typen oss versus de andre – grunnleggende strategier for å strukturere forståelsen av vår egen og andre kulturer. Pearce peker imidlertid på at disse begrepsparene er relative størrelser, som varierer ut ifra tid, sted og rom. Eksempelvis kan USA oppfattes som «eksotisk» og «fremmed» i enkelte historiske perioder, selv om landet i dag er innebefattet i et vestlig kulturbegrep. Samtidig presiserer Pearce at samling av ikke-europeiske objekter ikke nødvendigvis traderer forestillinger om at andre kulturer er mindreverdige, usiviliserte eller barbariske. Snarere viser hun hvordan gjenstander fra andre kontinenter også har blitt tolket som materielle vitnesbyrd over et «eksotisk» paradis, kulturer som europeiske samlere har betraktet som langt friere og lykkeligere enn sin egen.[453]

Jeg vil hevde at Pearce poenger kan være overførbare til NKIMs innkjøp av Louis C. Tiffany. Thiis forklarte Tiffanys originalitet ut ifra at han tilhørte en fremmed kultur, altså den amerikanske, som Thiis fremstilte som et paradis for den moderne kunsten. Årsaken til at Tiffanyarbeidene skilte seg fra europeisk glasskunst var at de representerte *den andre*, dog i positiv forstand. Dermed kan innkjøpene av Tiffanyglass på 1900-utstillingen være et

[451] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 96.
[452] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 95-97.
[453] Pearce, *On collecting*, 308-309, 313-314, 331, 344.

eksempel på kunstens utvikling i et «eksotisk» land, som ifølge Thiis hadde hatt avgjørende innflytelse på utviklingen av «den nye stil» i Europa.

6.8. Oppsummering

Innledningsvis siterte jeg et utdrag fra Bergerets satiriske fremstilling av Pariserutstillingen i 1900, hvor en mørkhudede flanør – en representant for «det primitive blikk» – spankulerte gjennom kunstindustripalassene på Invalides-esplanaden. Her gjorde han en presis observasjon av at kunsthåndverket på 1900-utstillingen ikke var laget for bruk, men snarere for utstilling.[454] Denne betraktningen blir særlig treffende når man tar i betraktning gjenstandenes etterliv. Flere av arbeidene ble utstillingsobjekter i dobbel forstand, først på Verdensutstillingen og deretter i de europeiske kunstindustrimuseene, som forsøkte å overgå hverandre i å anskaffe det ypperste av samtidens kunsthåndverk til sine samlinger.[455]

Et eksempel på dette er innkjøpene til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, som har vært tema for dette kapittelet. Jeg har analysert hvordan de ikke-franske anskaffelsene på 1900-utstillingen kan tolkes som en materiell biografi, og anskueliggjøre Thiis' oppfatninger av samtidens kunsthåndverk. Analysen har tolket materialet i lys av Thiis' agitasjon for at samtidens billedkunstnere skulle arbeide med kunsthåndverk, som uttrykk for kunstindustrimuseenes didaktiske målsetninger, og som eksempel på «eksotisering» av en fremmed kultur. I neste kapittel vil jeg derimot rette fokus på hvordan innkjøpene fra 1900-utstillingen kan speile en endring i kunstindustrimuseenes virksomhet, fra å være mønstersamlinger for industrien til å dyrke kunsthåndverket ut ifra dets estetiske kvaliteter.

[454] Bergeret, *Journal d'un nègre à l'Exposition Universelle de 1900*, 53.
[455] Thiis, «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris», 6.

VII. «Står på grensen mellem nationalgalleriet og møbelmagasinet»

> […] Vi manglede – begyndte jeg – først og frem et Museum som i de brede Lag kunne føde og nære Sansen for ædel kunstnerisk Form ogsaa i det daglige Liv, i Meningmands hjem og hos våre Haandverkere, – et Kunstindustrimuseum. […][456]

Med disse ord mintes Lorentz Dietrichson – den første norske professor i kunsthistorie og Jens Thiis' mentor – sin tiltredelsesforelesning ved Universitetet i Christiania i februar 1876. Som tema hadde Dietrichson valgt å behandle kunsthistoriefagets forutsetninger i Norge, eller snarere mangel på forutsetninger, da det her til lands ikke eksisterte noe museumsvesen av betydning. Derfor brukte Dietrichson anledningen til å lansere en visjon om «fire ballonger», det vil si opprettelse av fire museumsinstitusjoner, som kunne gi kunsthistorie en faglig forankring som akademisk disiplin.[457]

Den første ballong som steg til himmels, for å anvende professorens luftige similie, var tanken om et kunstindustrimuseum. Dette anså Dietrichson som et helt grunnleggende tiltak i den estetiske oppdragelsen av det norske folk. For han var det umulig å belære nordmenn om Gude, Rembrandt og Rafael, så lenge de var omgitt av smakløse gjenstander. Derfor var professoren én av initiativtakerne til stiftelsen av et kunstindustrimuseum i Kristiania i 1876, hvis formål var å opplære produsenter og konsumenter i den gode smak og det gode håndverk. Museet skulle utløse en smaksreform i de tusen hjem, ved å skape en kollektiv forståelse for kunstens betydning i det daglige liv. I sine memoarer kunne Dietrichson med stor tilfredshet konstatere at prosjektet hadde lyktes, da den første ballongen dalte ned som en monumental praktbygning øverst i St. Olavs gate i Kristiania.[458]

Jeg har latt Dietrichsons memoarer innlede dette kapittelet – som en kontrast til oppgavens øvrige sitater fra fransk skjønnlitteratur – fordi det i all hovedsak omhandler norske forhold. Tidligere i oppgaven har jeg analysert innkjøpene på Pariserutstillingen ut ifra et teoretisk og historisk rammeverk for samlervirksomhet. Jeg har tolket gjenstandene som en materiell biografi, altså som uttrykk for samleren Jens Thiis' oppfatninger og holdninger til samtidens kunsthåndverk, men i mindre grad innplassert dem i en museal kontekst. Derfor vil jeg nå fokusere på hvilken betydning Pariserinnkjøpene ble tillagt som en del av samlingen til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

---

[456] Lorentz Dietrichson, *Svundne tider: Mellom to tidsaldere, en gammel romantikers opplevelser og refleksjoner*, bd 4 (Oslo: ARS, 1984), 121.
[457] Dietrichson, *Svundne tider*, 120-121, 124.
[458] Dietrichson, *Svundne tider*, 125-126.

I artikkelen «Objects and the Museum» (2005) drøfter den britiske museologen Samuel J. M. M. Alberti forholdet mellom museer og museumsgjenstander. Her påpeker han at gjenstandenes verdi, funksjon, status og betydning, ikke blir «frosset» idet de innlemmes i et museum. Snarere vil forståelsen av en museumssamling variere ut ifra temporale, spatiale og sosiokulturelle faktorer, fordi museer er dynamiske enheter i kontinuerlig endring. Eksempelvis vil oppfatningen av bestemte museumsgjenstander – både blant museets ansatte og det allmenne publikum – påvirkes av skiftende historieoppfatninger, vitenskapsparadigmer og kunnskapsidealer. Derfor kan studier av enkeltobjekters historie bidra til å belyse hvilke teoretiske rammeverk og debatter som omgir en museumssamling, og hvordan synet på samlingen endrer seg i ulike historiske perioder.[459]

Albertis bemerkning om at forståelsen av en museumssamling endres over tid kan synes selvinnlysende, men danner likevel et viktig premiss i dette kapittelet. Her ønsker jeg å bruke Pariserinnkjøpene som utgangspunkt for å drøfte oppfatningen av Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums samling rundt århundreskiftet, da spesifikt hvilken funksjon samlingen ble tillagt. Som redegjort for i kapittel 3, var kunstindustrimuseenes tidlige virksomhet didaktisk begrunnet. Samlingene skulle bestå av forbilledlige gjenstander fra fortid og nåtid, som kunne tjene som forlegg for lokale håndverkere og bedrifter. I min hypotese har jeg antydet at denne oppfatningen var i endring i årene rundt 1900, og i dette kapittelet vil jeg argumentere for at innkjøpene fra Pariserutstillingen reflekterer denne endringen.

Kapittelet struktureres på følgende måte. Først vil jeg gi en kort redegjørelse for de norske kunstindustrimuseenes opprinnelige formål – slik det er fremstilt i Ingeborg Glambeks forskning. Her vil jeg særlig utdype hennes betoning av deres praktisk-økonomiske målsetting, det vil si at museene skulle tjene næringslivets interesser. Deretter vil jeg problematisere hvorvidt hennes forklaringsmodell kan overføres til NKIMs innkjøp på 1900-utstillingen. Her vil jeg ta utgangspunkt i Thiis' refleksjoner om museets formål, og argumentere for at kildematerialet åpner for en annen forståelse enn den Glambek er representant for. Denne utviklingen vil jeg relatere til endringer i det internasjonale museumsfeltet. I kapittelets siste del vil jeg drøfte hva Jens Thiis anså som NKIMs hovedoppgave, og vise at innkjøpene fra Verdensutstillingen kan tolkes i lys av kunstindustrimuseenes nye formål.

[459] Samuel J. M. M. Alberti, «Objects and the Museum», *Isis*, nr. 96: 4 (2005): 565, 567-568.

7.1. Om kunstindustrimuseenes praktisk-økonomiske målsetning

I forskningshistorikken nevnte jeg at Ingeborg Glambeks studier av de norske kunstindustrimuseene har hatt stor betydning for fremstillingen av deres tidlige historie (se kap 1.1). Glambek er kritisk til at nyere faglitteratur betoner kunstindustrimuseenes likheter med andre museumstyper, og i liten grad tar hensyn til deres særegne institusjonshistorie. Hun hevder at denne historiefremstillingen er anakronistisk,[460] og ignorerer at kunstindustrimuseene også hadde «[…] en eksplisitt *praktisk-økonomisk* målsetning som gjorde dem spesielle og prinsipielt forskjellige fra andre slags museer […]».[461] Med begrepet praktisk-økonomisk målsetning henviser Glambek til kunstindustrimuseenes opprinnelige samfunnsoppdrag. De skulle tjene næringslivets og samfunnsøkonomiske interesser (se kap 3.2), noe som skilte dem fra eksempelvis kunstmuseene, som bygget på idealer om demokratisering og folkeopplysning.[462]

Glambek påstår at den praktisk-økonomiske målsetningen var definerende for de tre norske kunstindustrimuseenes virksomhet på siste del av 1800-tallet. De var et ledd i den europeiske reformbevegelsens arbeid for å høyne den estetiske og håndverksmessige kvaliteten på samtidens formgivning (se kap. 2.2). Deres samlinger skulle ha et pedagogisk siktemål, og ga lokale håndverkere og bedrifter adgang til mønstergyldige arbeider fra fortid og samtid. Som Glambek påpeker, kommer denne didaktiske målsetningen til uttrykk i de tre museenes formålsparagrafer, som var tilnærmet identisk for Kristiania, Bergen og Trondhjem:[463]

> […] Museets formål er at fremme den norske industri med hensyn til smagfuld og på samme tid hensigtsmæssig form samt at udvikle almenhedes sans i denne retning ved at åbne for produsenten såvelsom konsumenten let adgang til at gøre sig bekendt med smukke, karakteristiske og hensigtsmæssige kunstindustriprodukter i original eller efterdannelse. […][464]

Formålsparagrafene gir også en indikasjon om hvilke brukergrupper de norske kunstindustrimuseene henvendte seg til i deres tidlige historie. Glambek hevder at deres primære målgruppe var produsenten, det vil si håndverkere, fabrikanter, samt elever ved håndverk- og kunstindustriskoler. De skulle anvende samlingene i helt konkret forstand, som en studiesamling til inspirasjon for eget arbeid. Konsumenten kom ifølge Glambek i andre

[460] Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 95-96.
[461] (Forfatterens kursivering) Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 95.
[462] Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 95-96.
[463] Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 96-97, 99, 104, 108.
[464] «Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894», 23.

rekke. Det allmenne publikums preferanser skulle riktignok kultiveres, slik at de foretrakk produkter av høy kvalitet, fordi kvalitetsbevisste forbrukere var i næringslivets interesse.[465]

7.2. Innkjøpene på Pariserutstillingen som uttrykk for kunstindustrimuseenes praktisk-økonomiske målsetning?

Glambeks forskning støtter seg på et omfattende kildemateriale, og det er derfor nærliggende å tolke Jens Thiis' innkjøp på Pariserutstillingen som et uttrykk for kunstindustrimuseenes praktisk-økonomiske målsetning. I så fall må de anskues som tilskudd til en moderne mønstersamling ved NKIM, bestående av forbilledlige internasjonale arbeider til inspirasjon for trøndersk næringsliv. Dette har vært antydet av blant andre Gabriel P. Weisberg. Han hevder at innkjøpene hos Samuel Bing på 1900-utstillingen, var motivert av at Thiis ønsket å påvirke lokale håndverkere til å arbeide i «den nye stil».[466]

En slik fortolkning kan understøttes av en avisartikkel fra *Folketidene* (pub. 25.10.1900), som omtalte et par franske metallbeslag som Thiis hadde kjøpt under oppholdet i Paris. Journalisten opplyste at «[…] Disse beslag er ment at skulle tjene som modeller for vore møbelsnedkere, som bare har at henvende sig til musæet for at faa se dem eller muligens ogsaa faa dem udlaant […]».[467] Selv om disse arbeidene var anskaffet utenfor Verdensutstillingen (se Appeniks: kap 3.1.3), så viser artikkelen at enkelte innkjøp til NKIMs samlinger var tenkt som forbilder for trøndersk næringsliv.

I denne masteroppgaven har jeg argumentert for at dette også kan gjelde noen gjenstander fra 1900-utstillingen (se kap 6.5), da i all hovedsak de svenske innkjøpene (kat. nr. 1-2, 55, 80-81, 91). Denne påstanden kan sannsynliggjøres av at Thiis oppfattet Sverige som et foregangsland innenfor tekstilkunst, et eksempel til etterfølgelse for norske forhold. Derfor har jeg antydet at innkjøpene av Handarbetets vänner og Aktiebolaget S. Giöbel kan ha vært tenkt som mønsterarbeider, en fortolkning som er i tråd med Glambeks betoning av kunstindustrimuseenes praktisk-økonomiske målsetting.

Det gjenstående spørsmålet er om denne forklaringsmodellen kan generaliseres til samtlige av NKIMs innkjøp på 1900-utstillingen, eller om den kun kan overføres til enkelte deler av gjenstandsmaterialet. En potensiell innvending mot en slik generalisering er at Glambeks forskning er sentrert om Kunstindustrimuseet i Kristiania, og ikke tar spesifikt utgangspunkt i

[465] Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 104.
[466] Weisberg, *Art Nouveau Bing*, 219.
[467] «Kunstindustrimusæet: Samlingerne betydelig forøgede», *Folketidende* (25.10.1900).

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Likevel hevder hun at funnene er representative for utviklingen ved samtlige norske kunstindustrimuseer:[468]

> […] Jeg har lagt hovedvekt på Christiania kunstindustrimuseum fordi dette spilte en nøkkelrolle i utviklingen. De to andre kunstindustrimuseer ble grunnlagt senere og de fulgte, i hvert fall i sine første år, stort sett i moderinstitusjonens kjølvann […][469]

Dette utsagnet begrunner Glambek med at den samme programmatiske formuleringen lå til grunn for de tre museenes virksomhet.[470] Dette resonnement finner jeg problematisk av to årsaker. For det første forutsetter det at NKIMs formålsparagraf faktisk ble fulgt i museets daglige virksomhet. For det andre bygger resonnementet på en *sentrum-periferi*-tankegang, hvor Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum nødvendigvis fulgte den samme utviklingen som Kunstindustrimuseet i Kristiania. Spørsmålet er om dette medfører riktighet, da kunstindustrimuseet i Trondhjem ble grunnlagt nesten 20 år etter søstermuseet i hovedstaden.

Glambek oppgir at kunstindustrimuseene gradvis forlot sine målsetninger om å tjene landets industri og økonomi, til fordel for de estetiske og allmenndannende aspektene ved deres virksomhet.[471] Kunsthistoriker Ingrid Halland hevder derimot at denne utviklingen allerede hadde begynt å gjøre seg gjeldende i Norge mot slutten av 1800-tallet.[472] I lys av Hallands observasjon vil jeg i neste underkapittel undersøke hva Jens Thiis anså som formålet med NKIMs samling, gjennom brev han skrev til museets styreleder i årene rundt 1900.

7.3. «At museet ikke er for et lidte antal håndværkere alene»

Et moment som taler imot Glambeks modell er allerede antydet i kapittel 5.6, hvor jeg nevnte at Thiis' innkjøp av Jean-Joseph Carriès' keramikk hadde møtt motbør fra museets publikum. Bakgrunnen for denne kritikken ble utdypet i et brev til Pietro Krohn, hvor Thiis skrev at «[...] Man fandt keramiken unytig og ubrugbar "som mønster" [...]».[473] Kritiske røster hadde hevdet at NKIM burde konsentrere sin samlervirksomhet om gjenstander som var av relevans for trøndersk næringsliv, og at fransk samtidskeramikk var uegnet som forlegg for lokale håndverkere.[474] Disse bemerkningene indikerer at det eksisterte en uenighet om hva som var kunstindustrimuseets primære oppgave, og om hvorvidt samlingene skulle ha et pedagogisk

---

[468] Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 145.
[469] Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 145.
[470] Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 146.
[471] Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 104.
[472] Halland, *Utstillingsreform*, 80.
[473] Brev fra Jens Thiis til Pietro Krohn, Brev: DK-82-1897: Jens Thiis, 20.02.1897, Designmuseum Danmarks bibliotek.
[474] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

siktemål. Thiis' oppfatning i denne saken kommer klart til uttrykk i et brev til museets styreleder, skrevet under utenlandsreisen i 1895-1896:

> […] Hvor ofte [...] det skal være nødvendigt at gjentage, at museet ikke er for et lidte antal håndværkere alene, men for den hele befolkning; at vi ikke samler på gamle hollandske skaber eller tyske prydpokaler fra renaisancen, for at møbelsnekkerne og guldsmedene skal have noget at gjøre efter, når de ikke selv formår finde på noget [...].[475]

Sitatet viser at Thiis var kritisk til at NKIMs samlervirksomhet skulle dikteres av næringslivets interesser. Selv om Trondhjem ikke hadde noen keramiske verksteder av betydning, så burde kunstindustrimuseet likevel samle på keramikk. Dette skyldtes at museet ikke var forbeholdt håndverkerne alene, men snarere alle byens innbyggere. Thiis motsatte seg dermed oppfatningen av at samlingen skulle fungere som forlegg for den hjemlige industri, og han bemerket spydig at renessanseskap og prydpokaler var uegnet som mønster for lokale håndverkere. [476]

Dette indikerer at Thiis ikke delte den praktisk-økonomiske målsetningen som Glambek har vist var dominerende ved Kunstindustrimuseet i Kristiania. Faktisk ga Thiis uttrykk for at søstermuseet i hovedstaden hadde viet alt for stor oppmerksomhet til de «utilistiske» aspektene ved sin virksomhet. Han hevdet kunstindustrimuseene i liten grad var et velegnet virkemiddel for å heve kvaliteten på norske produkter, et synspunkt han fremmet i et brev til museets styreleder fra 1901: [477]

> […] Skal kunstindustrimuseer ved siden af sine mange og forskjellige andre opgaver også ha det til væsentlig oppgave at svinge vor nyttehusflid i veiret, […] man må da gå ud fra at norske museumsfolk må være mærkværdig alsidig udrustet art af mennesker: Ikke alene forlanger man […] at vi skal forstå os på håndværk og industri, ha en kunstnerisk kultivert smag og historisk insidgt, […] dertil være gode kjøbmen og dygtige adminstratorer, foruden et stykke af en forfatter og videnskabsmand, men vi skal også sidde inne inde med det pædagogiske og social-økonomiske skarpsyn og den nødvendige arbeidskraft, som trænges for at reise vor nyttehusflid til en næringsgren af national betydning, blir det næsten vel komplet, det ideal, man forespeiler os, synes jeg. For megen ære! siger jeg for min part […].[478]

Fra Thiis' perspektiv hadde kunstindustrimuseene verken kapasitet eller kompetanse til å arbeide for næringslivets interesser. Han hevdet at det var kunstnere – ikke museene – som

[475] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert April-Mai 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[476] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert April-Mai 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[477] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK4-1902, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[478] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK4-1902, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

måtte bidra til å heve kvaliteten på samtidens gjenstandsproduksjon.[479] Disse utsagnene levner liten tvil om at Thiis ikke delte oppfatningen av at museet skulle være en mønstersamling for den hjemlige industri, noe han gjentatte ganger ga uttrykk for til museets styreleder. De viser også at han ikke anså Kunstindustrimuseet i Kristiania som et forbilde for NKIMs virksomhet, snarere tvert imot.

På dette grunnlaget vil jeg trekke i tvil Glambeks påstand om at Kunstindustrimuseet i Kristiania var skoleskapende for de øvrige kunstindustrimuseene i Norge.[480] I NKIMs tilfelle indikerer det gjennomgåtte kildematerialet det motsatte av hva Glambek hevder. Årsaken til at Thiis' utsagn bør tillegges særlig vekt er at han fikk stor innflytelse på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums utvikling i dets tidlige år.[481] Fra og med 1895 til 1908 var Thiis som person nærmest synonym med museet som institusjon (se kap 3.5). Siden Thiis foretok innkjøpene på Verdensutstillingen i Paris er det vanskelig å tolke dem som uttrykk for kunstindustrimuseenes praktisk-økonomiske målsetning, tatt i betraktning hans motstand mot at samlingene skulle fungere som forlegg for lokale håndverkere.

7.4. «En teknologisk og estetisk læremiddelsamlings smale grenser»

Jens Thiis' kritikk av kunstindustrimuseenes praktisk-økonomiske målsetning reflekterer en større utvikling innenfor det internasjonale museumsvesenet. Rundt århundreskiftet oppga flere europeiske kunstindustrimuseer sine ambisjoner om å fungere som studiesamlinger for næringslivet. Årsaken til denne utviklingen var at museene gjennom et halvt århundre hadde vist seg å være lite egnet redskap til å reformere samtidens formgivning.[482]

Ifølge kunsthistoriker Andrew McClellan kommer denne utviklingen klart til uttrykk i Storbritannia. Kunstindustrimuseenes modermuseum, The Victoria and Albert Museum, oppga sin praktisk-økonomiske målsetning på slutten av 1890-tallet, og fokuserte deretter på å samle sjeldne praktstykker for et publikum med interesse for antikviteter. En tilsvarende utvikling kan også registreres i Frankrike. Under innvielsen le Musée des arts décoratifs i 1905 uttalte Paul Vitry (1872-1941) – Louvres skulpturkonservator – at ingen lengre trodde at museets samlinger skulle være til inspirasjon for moderne håndverkere eller kunstnere.[483]

---

[479] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK4-1902, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[480] Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 145.
[481] Opstad, «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900», 69.
[482] Andrew McClellan, *The Art Museum: From Boullée to Bilbao* (Berkeley, London og Los Angeles: University of California Press, 2008), 26.
[483] McClellan, *The Art Museum*, 27.

Et tredje eksempel på denne utviklingen er Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg, som var ledet av den nevnte Justus Brinckmann. Allerede i 1894 hadde Brinckmann slått fast at kunstindustrimuseene måtte gå utover «[…] en teknologisk og estetisk læremiddelsamlings smale grenser […]».[484] Med denne bemerkningen henviste han til at museene måtte oppgi sitt mål om å være en mønstersamlinger for lokale håndverkere og bedrifter. Den tyske kunsthistoriker Heinz Spielmann påpeker at dette utsagnet innebar en forkastning av Hamburgmuseets opprinnelige intensjon, da Museum für Kunst und Gewerbe ble grunnlagt for å stimulere byens næringsliv.[485]

Som nevnt i kapittel 3, eksisterte det en nær vennskapelig og kollegial forbindelse mellom Thiis og Brinckmann. Derfor er det mulig at den tyske museumsdirektøren påvirket den unge norske kunsthistorikerens oppfatninger av hva et kunstindustrimuseum skulle være. Denne påstanden kan underbygges med at flere av brevene hvor Thiis presenterer sitt syn på NKIMs virksomhet er skrevet i årene 1895 og 1896, da han hadde et lengre studieopphold ved Museum für Kunst und Gewerbe. Dette viser at Thiis' holdninger må sees som et uttrykk for en større internasjonal tendens, hvor kunstindustrimuseenes praktisk-økonomiske målsetning i økende grad ble oppfattet som passé av europeiske museumsansatte.

7.5. «Europas nordligste pioner for den gode smag og kunstsans»

I lys av denne endringen i det internasjonale museumsfeltet, vil jeg undersøke hva Thiis anså som Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums viktigste oppgave. Halland har behandlet dette temaet i sin masteroppgave, og argumenterer for at det var konsumenten – ikke produsenten – som sto i sentrum for NKIMs virksomhet rundt 1900. Hun hevder at Thiis arbeidet for å vekke interessen for moderne kunsthåndverk blant museets allmenne publikum.[486] Hennes iakttakelse kan understøttes av flere brev fra Thiis til museets styreleder, skrevet under studiereisen i 1895-1896, hvor den unge konservatoren bemerket at:

> […] først og fremst er det et publikum vi må danne, et publikum som kjender forskjel på godt og ondt, og i og med dette publikum, skaber vi også kravene på et godt og smagfuldt håndværk, en industri, som sætter sin ære i at fyldiggjøre disse krav […][487]

---

[484] «[…] Über die engen Grenzen einer technologischen und ästhetischen Lehrmittel-Sammlung hinaugehoben werden […]» (oversatt av Solveig V. Loy) Justus Brinckmann, sitert i Heinz Speilmann, *Justus Brinckmann* (Hamburg: Ellert und Richter Verlag, 2002), 47.
[485] Speilmann, *Justus Brinckmann*, 46-47.
[486] Halland, *Utstillingsreform*, 70, 77-78.
[487] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

Som det fremgår av sitatet, hevdet Thiis at NKIMs viktigste oppgave var å foreta en estetisk oppdragelse av Trondhjems innbyggere. Museets samlinger skulle stimulere publikum til å utvikle en kritisk holdning til samtidens formgivning. Thiis håpet at denne bevisstheten ville ha en positiv innflytelse på deres valg som konsumenter, og påvirke dem til å kjøpe produkter av høy håndverksmessig og estetisk kvalitet. Dette ville igjen ha betydning for håndverkernes produksjon, da næringslivet var prisgitt markedets etterspørsel.[488]

Likevel medga Thiis at det var en stor utfordring å skape et smaksbevisst publikum i Trondhjem. Derfor måtte museet gå foran med å samle det fremste av moderne og eldre kunsthåndverk, selv om disse gjenstandene ikke nødvendigvis møtte bifall fra kritikere og kommentatorer. Han hevdet imidlertid at «[…] den naive mands friske øie fryder sig ofte rent uvilkårlig i beundring over det han ikke forstår […]»,[489] og at kunstindustrimuseet derfor måtte konsentrere seg om å samle mesterverker fremfor middelmådigheter. Som eksempler på slike mesterverker viser Thiis til gjenstander:

> […] Som tager en eller anden industriel teknik i sin tjeneste og udvikler den til en fuldkommenhed, som ingen ikke-kunstner evner å nå. Meget mer burde da være og er da også den kjerne om hvilken enhver god samling af kunstindustri danner sig. I ethvert møbel, iethvert stykke […] til brug eller pryd er der, hvis det overhodet er af høiere rang, en kunstnerisk idé, et motiv, en virkning av faver eller form, som er at føre tilbage til en kunstnerisk fantasi […].[490]

I denne vurderingen ligger en oppfatning som er antydet i kapittel 5, nemlig at Thiis hevdet at kunsthåndverket skulle reflektere en kunstnerisk idé. Det var den kunstneriske tanke som hevet kunsthåndverket over den øvrige gjenstandskulturen, og som gjorde det verdig til å innlemmes i et kunstindustrimuseums samlinger. Gjenstandene måtte derfor velges ut ifra deres kunstneriske kvaliteter, ikke etter hvorvidt de tjente et praktisk formål. For Thiis var fellestrekket for det beste av eldre og nyere kunsthåndverk – det være seg moderne dansk keramikk, Delftfajanse, gobeliner, Meissen- eller Sèvres-porselen – at de var estetiske objekter.[491] Som Thiis påpekte ovenfor museets styreleder:

> […] Det er alt sammen kunst, det er alt sammen industri, det er en kunst, som er basert på en industriel teknik. Og gjør en kunstner et arbeid i et eller andet håndværks teknik, som han virkelig behersker, så er det den egentlige kunstindustri,

[488] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK1-1896, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[489] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[490] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[491] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

> for så vidt som det betegner høydepunktet af dette håndverks, denne tekniks rækkevidde og evne […].[492]

Thiis' betoning av kunsthåndverkets kunstneriske kvaliteter reflekterer 1800-tallets debatt om utviskingen av forskjellene mellom kunsthåndverk og billedkunst (se kap 6.2). Han hevdet at kunstindustrimuseets oppgave var: «[…] at gjøre sammenhængen mellem alt skjønt klar, sammenhængen mellem den kunst, som man kalde den 'fri' og den, som fortrinnsvis, er indelig og uløselig knyttet til vore daglige behov […]».[493] Her viser Thiis nok en gang innflytelse fra Justus Brinckmann, som hevdet at kunstindustrimuseenes nye oppgave var å forene de ulike kunstartene til en større helhet.[494] Samtidig påpekte Thiis at kunstindustrimuseet ikke skulle bli en skulptursamling eller billedgalleri, men måtte samle gjenstander som «[…] står på grensen mellem nationalgalleriet og møbelmagasinet […]».[495]

Thiis hevdet at denne typen moderne kunsthåndverk ikke fantes i Norge, men eksisterte i en rekke andre land rundt omkring i verden. Derfor argumenterte han for at Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum burde kjøpe gjenstander fra Frankrike, Danmark, England og USA, «[…] fordi vi har meget at lære af danskene og franskmænd og engelskmænd og amerikanere […]».[496] Jeg vil hevde at dette utsagnet kan være en nøkkel til å forstå Thiis' innkjøp på 1900-utstillingen, da majoriteten av gjenstandene stammet fra nettopp disse landene.

Dermed er det mulig å fortolke innkjøpene på Verdensutstillingen som en del av Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums nye mandat, å bedrive estetisk opplæring av Trondhjems befolkning. Innkjøpene fra Pariserutstillingen var nettopp eksempler på kunsthåndverk som befant seg mellom møbelmagasinet og nasjonalgalleriet, da de var resultater av kunstneriske idéer som hevet dem over samtidens gjenstandsproduksjon.

Ved å introdusere publikum for det fremste av samtidens kunsthåndverk, anskaffet i Paris' sentrum året 1900, kunne Thiis stimulere Trondhjems innbyggere til å utvikle en allmenn skjønnhetssans. Innkjøpene på Pariserutstillingen var nettopp mesterverker som forente kunst

---

[492] (Forfatterens understrekning) Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[493] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[494] Brinckmanns visjon om å forene kunstartene til en større helhet fikk sitt tydeligste utslag i Pariserværelset, en utstillingssal hvor innkjøpene fra Verdensutstillingen i Paris ble arrangert som et Gesamtkunstwerk. Se Speilmann, *Justus Brinckmann*, 77-81.
[495] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.
[496] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

og håndverk i en høyere enhet, estetiske objekter som demonstrerte det kunstneriske potensial i håndverkets teknikker. Dette faller også sammen med Thiis' ambisjon for museets virksomhet – slik han formulerte det i én av sine første brev til museets styre på nyåret i 1896 – nemlig at NKIM skulle være: «[…] Europas nordligste pioner for den gode smag og kunstsans […]».[497]

7.6. Oppsummering

I starten av dette kapittelet siterte jeg et utdrag fra Lorentz Dietrichsons memoarer, hvor han så tilbake på opprettelsen av Kunstindustrimuseet i Christiania i 1876. Han mintes at kunstindustrimuseet skulle være en dannelsesinstitusjon, og oppdra konsumenter og produsenter i den gode smak og det gode håndverk. Dietrichson kan derfor regnes som en representant for den første fasen av kunstindustrimuseenes institusjonshistorie, hvor de skulle bidra til å styrke den hjemlige industri og arbeide for næringslivets interesser.

Imidlertid endret denne oppfatningen seg mot slutten av 1800-tallet. Et eksempel på denne utviklingen er Jens Thiis, en av professorens tidligere studenter, som var sterkt kritisk til at kunstindustrimuseene skulle fungere som mønstersamlinger for håndverkere. Snarere hevdet han at museet burde fokusere på det allmenne publikum. Denne holdningen reflekterer et større internasjonal mønster, hvor kunstindustrimuseenes praktisk-økonomiske målsetning i økende grad ble betraktet som passé av sentrale kulturpersonligheter i Europa.

I stedet for ønsket Thiis at NKIM skulle konsentrere seg om å foreta en estetisk oppdragelse av Trondhjems innbyggere, gjennom å samle det ypperste av samtidens kunsthåndverk. Thiis hevdet at museet burde samle på gjenstander som sto på grensen mellom nasjonalgalleriet og møbelmagasinet, som forente kunstens idéer med håndverkets teknikker. Jeg har argumentert for at Verdensutstillingen i Paris var en gylden mulighet til å anskaffe slike arbeider, fordi den samlet det beste av all verdens vareproduksjon, på ett sted, i en begrenset periode. Dermed konstituerer ikke anskaffelsene fra Verdensutstillingen bare en materiell biografi over samleren Jens Thiis, men de speiler også en større endring av kunstindustrimuseenes virksomhet i årene rundt 1900.

[497] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: NK1-1896, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

VIII. Konklusjon

I introduksjonskapittelet til denne masteroppgaven siterte jeg en begeistret Jens Thiis. Han profeterte at en gang i fremtiden ville årstallet 1900 fremstå som det mest betydningsfulle virkeår i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums tidlige historie. Dette året hadde NKIM fått nye lokaler, høstet internasjonal anerkjennelse for sine billedtepper på Verdensutstillingen i Paris, samt supplert museets samlinger med hva Thiis anså som det fremste av samtidens kunsthåndverk. Disse tre hendelsene kunne fortjent hver sin masteroppgave, men jeg har valgt å gi ett bidrag til historieskrivningen om merkeåret 1900, ved å fokusere på anskaffelsene fra Verdensutstillingen i Paris.

I min analyse har jeg behandlet et stort gjenstandsmateriale – 92 objekter fra ni ulike land – som ble ervervet på Pariserutstillingen. Gjennom oppgaven har jeg forsøkt å vise hvordan innkjøpene fra utstillingen kan tolkes som en materiell biografi over Jens Thiis' oppfatninger av samtidens kunsthåndverk, samt argumentert for at de reflekterer en endring i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums virksomhet i årene rundt 1900. Analysen har bygget på nyere kunsthistorisk og museologisk teori, knyttet til samlinger og samlervirksomhet, og undersøkt hvilket meningsinnhold Thiis kan ha tillagt de aktuelle gjenstandene.

I andre og tredje kapittel tegnet jeg opp et kontekstuelt bakteppe for oppgavens tema. Jeg redegjorde for verdensutstillingenes utvikling fra 1798 til 1900, samt presenterte et teoretisk og institusjonshistorisk rammeverk for NKIMs samlervirksomhet. I fjerde kapittel ga jeg et overblikk over anskaffelsene på Pariserutstillingen, ut ifra et kvantitativt perspektiv. Siden innkjøpene aldri hadde blitt kartlagt tidligere, var det nødvendig å peke på noen overordnede tendenser i gjenstandsmaterialet.

Første del av hypotesen ble inngående behandlet i kapittel 5 og 6, hvor jeg har vist at ulike deler av materialet kan tolkes som uttrykk for Thiis' oppfatninger av samtidens kunsthåndverk. Gjennom å ta utgangspunkt i hans skriftlige produksjon – brev, fagartikler og årsberetninger – har jeg drøftet hvordan gjenstandene kan belyse sentrale diskusjoner og strømninger i kunsthåndverkfeltet rundt århundreskiftet. Jeg har argumentert for at det franske materialet kan analyseres i lys av debatten om nåtidsstil, industrialismens produksjonsmetoder og innflytelsen fra Japan. I undersøkelsen av gjenstandene fra Danmark, Sverige, Norge og USA har jeg trukket inn samtidens diskusjoner om forholdet mellom kunsthåndverk og billedkunst, utviklingen av norsk tekstilkunst, forestillingen av materialets ærlighet, samt

eksotisering av ikke-europeiske kulturer. I tråd med oppgavens teoretiske posisjonering har jeg forsøkt å bevege meg mellom samling og samler, det individuelle og det kollektive, mellom objekt, subjekt og kontekst.

Hypotesens andre del ble særlig behandlet i kapittel 7. Her drøftet jeg om gjenstandsmaterialet reflekterer en endring i NKIMs virksomhet i årene rundt 1900. Som oppgaven har vist, forlot kunstindustrimuseene i økende grad sine opprinnelige målsetninger om å tjene den hjemlige industri og lokalt næringsliv. Dette har allerede blitt påpekt i nyere kunsthistorisk forskning, men det innovative ved min analyse er at jeg viser at det fikk konkrete utslag for NKIMs samlervirksomhet. Thiis hevdet at museets oppgave var å foreta en estetisk oppdragelse av det allmenne publikum, noe som fordret at det samlet på gjenstander som sto på grensen mellom nasjonalgalleriet og møbelmagasinet. Jeg har hevdet at innkjøpene fra Paris representerte nettopp dette idealet, da de var praktstykker som forente kunstens idéer med håndverkets teknikker.

Selv om jeg har foretatt et nærstudium av NKIMs innkjøp på Verdensutstillingen, eksisterer det flere tema som kunne fortjent en mer inngående behandling. Som nevnt innledningsvis, ønsket jeg opprinnelig å foreta en komparativanalyse av ervervelsene til de tre norske kunstindustrimuseene på 1900-utstillingen. Her ville det vært interessant å drøfte hvilket meningsinnhold Bøgh og Grosch tilla sine anskaffelser, og problematisere hvorvidt innkjøpene til søstermuseene i Bergen og Kristiania var tenkt som forbilder for lokale håndverkere. En annen tematikk som kunne fortjent større oppmerksomhet er en inngående drøfting av Thiis' kunsthåndverk-begrep, et emne som bare delvis ble berørt i kapittel 7.

Innkjøpenes senere historie, da som en del av samlingen til NKIM, er ikke blitt behandlet i denne oppgaven. Som kjent ble art nouveau-bevegelsen kraftig kritisert under modernismen, for deretter å bli rehabilitert på 1960- og 70-tallet av en rekke kunsthistorikere, både i Norge og internasjonalt.[498] Derfor hadde det vært interessant å undersøke hvordan gjenstandene fra Pariserutstillingen ble oppfattet i ulike faser av NKIMs historie. En slik en studie ville være i tråd Albertis poeng om at museumsgjenstanders status endres over tid,[499] og bidra til å kaste lys over hvordan deres meningsinnhold påvirkes av skiftende stilparadigmer og historieoppfatninger.

[498] Jan-Lauritz Opstad, *Norsk Art Nouveau* (Oslo: C. Huitfeldt Forlag A.S, 1979), 84, 87.
[499] Alberti, «Objects and the Museum», 567.

I skrivende stund er det 117 år siden gjenstandene fra Pariserutstillingen ble innkjøpt til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, da som eksempler på det ypperste av samtidens kunsthåndverk. Fokuset på samtiden har vært et gjennomgående karakteristikum i store deler av NKIMs historie. Dermed har min oppgave bidratt til å belyse den historiske forankringen for en tradisjon som fortsatt preger museets utstillingsprofil og samlervirksomhet. I 2018 skal det feires at det er 125 år siden NKIM ble stiftet. Da er det nok en gang det ypperste av samtidens kunsthåndverk som skal vises for museets allmenne publikum, og jubileumsåret innledes med en stor retrospektiv utstilling av den norske smykkekunstneren Tone Vigeland. Jeg antar at valg av kunstner ville ha gledet Jens Thiis, da Vigeland nettopp er et eksempel på en kunstner som: «[…] som tager en eller anden industriel teknik i sin tjeneste og udvikler den til en fuldkommenhed, som ingen ikke-kunstner evner å nå […]».[500]

Avslutningsvis vil jeg peke på at denne oppgaven – til tross for at den har et historisk tema – er av relevans for nåtidens utvikling innenfor kunsthåndverkfeltet. Etter museumsreformen det siste tiåret har kunstindustrimuseene opphørt å eksistere som selvstendige institusjoner, og blitt en del av større museumsorganisasjoner. Både i Oslo og Bergen har de blitt sammenslått med museer for billedkunst, og i Trondheim foreligger planer om et felles museum for kunst og design. Den potensielle faren ved denne utviklingen er at i fremtiden vil det være få som husker at kunstindustrimuseene utgjorde en egen museumstype, med et spesielt gjenstandsfelt og en særegen institusjonshistorie. Som nevnt opprettet man hele tre norske kunstindustrimuseer i løpet av 1800-tallet, noe som er unikt i skandinavisk sammenheng. Derfor vil jeg understreke viktigheten av å foreta studier av de norske kunstindustrimuseenes historie, nettopp for å sikre at kunnskapen om disse institusjonene blir overlevert til fremtidige generasjoner.

[500] Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896), stammer fra Klingenbergfamiliens privatarkiv, kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

IX. Bibliografi

9.1. Upubliserte kilder og litteratur

Designmuseum Danmarks bibliotek

Brev fra Jens Thiis til Pietro Krohn. Brev: DK-161-1895: Jens Thiis. 17.09.1895. Designmuseum Danmarks bibliotek.

Brev fra Jens Thiis til Pietro Krohn. Brev: DK-82-1897: Jens Thiis. 24.02.1897. Designmuseum Danmarks bibliotek.

Nasjonalbiblioteket i Oslo

Notatblokk Jens Thiis. «Firenze (og Paris 1900)». MS128:G. Oppbevares i Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

Brev fra Jens Thiis til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Brevsamling 334: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. 1895.05.22. Oppbevares i Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis. Brevsamling 334: Ragna Thiis. 1898.07.21. Oppbevares i Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis. Brevsamling 334: Ragna Thiis. 1899.08.19. Oppbevares i Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

Brev fra Jens Thiis til Ragna Thiis. Brevsamling 334: Ragna Thiis 1900.08.28. Oppbevares i Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

Brev fra Jens Thiis til Lorentz Dietrichson. Brevsamling 143: Lorentz Dietrichson, 1902.04.03. Oppbevares i Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og designs bibliotek og arkiv

Kristiania Kunstindustrimuseum. *Indkjøbsprotokol for Kunstindustrimuseets samlinger 1876-1903.* Oppbevares i Kunstindustrimuseet i Oslos arkiv.

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg. Brev: NK1-1896. Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums brevarkiv: mappe for brevarkiv 1896.

Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg, Brev: uten nummer (datert 27. januar 1896). Stammer fra Klingenberg-familiens privatarkiv: kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg. Brev: uten nummer (datert April-Mai 1896). Stammer fra Klingenberg-familiens privatarkiv: kopi oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

Brev fra Jens Thiis til Komiteen for Norges deltagelse på Verdensudstillingen i Paris. Brev: NK-uten nummer (datert 25. Januar 1899). Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums brevarkiv: mappe for inngående brev 1899.

Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg. Brev: NK-uten nummer (datert. 3. juli 1899). Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums brevarkiv: mappe for inngående brev 1899.

Brev fra Gabriel Kielland til Jens Thiis. Kopi av utgående korrespondanse nr. 31 (datert 29.03.1900). Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv: *Kopibok 1900-1904*.

Brev fra Jens Thiis til Gabriel Kielland. Brev: NK34-1900. Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums brevarkiv: mappe for brevarkiv 1900.

Brev fra Jens Thiis til Gabriel Kielland. Brev: NK56-1900. Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums brevarkiv: mappe for brevarkiv 1900.

Brev fra Jens Thiis til Louise Bachke. Brev: NK61-1900. Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums brevarkiv: mappe for brevarkiv 1900.

Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg. Brev: NK84-1900. Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums brevarkiv: mappe for brevarkiv 1900.

Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg. Brev: NK101-1900. Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums brevarkiv: mappe for brevarkiv 1900.

Brev fra Jens Thiis til Majorelle Frères. Kopi av utgående korrespondanse nr. 209 (datert 05.10.1900). Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv: *Kopibok 1900-1904*.

Brev fra Jens Thiis til arbeidsutvalget. Brev: NK119-1901. Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums brevarkiv: mappe for inngående brev 1901-2.

Brev fra Jens Thiis til konsul Klingenberg. Brev: NK4-1902. Oppbevares i Nordenfjeldske kunstindustrimuseums brevarkiv, mappe for inngående brev 1902.

Sandal, Tora. *Nordenfjeldske kunstindustrimuseum 1893-1943: Museets historie i 50 år*. Trondheim: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1943. Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

«Årsberetning 1922-1923». I *Nordenfjeldske kunstindustrimuseums årsberetninger 1919-1943*, bd 1. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1943. Oppbevares i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums arkiv.

KODE Kunstmuseene i Bergen

Vestlandske Kunstindustrimuseum. *Kopi av innkjøpsprotokoll 1900-1920.* Oppbevares i Vestlandske Kunstindustrimuseums arkiv.

9.2. Publiserte kilder og litteratur

Aall, Hans Jacob. «Rapport om den nordenfjeldske kunstindustriutstillingen i Trondhjem 1893». I *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum Trondhjem: 25-aarsberetning 1918*, 27-30. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1918.

Aarbakke, Thea. *Fuldt moderne på traditionernes grund!: Et innsyn i opprettelsen og første leveår til det Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum*. NTNU: Masteroppgave i historie, 2011.

Aimone, Linda og Carlo Olmo. *Les Expositions Universelles: 1851-1900.* Oversatt av Philippe Olivier. Paris: Éditions Belin, 1993.

Alberti, Samuel J. M. M. «Objects and the Museum». *Isis* (2005): 559-571.

Alpers, Svetlana. «The Museum as a way of seeing». I *The Poetics and Politics of Museum Display*, 25-32. Redigert av Ivan Karp og Steven D. Lavine. London og Washington D.C: Smithsonian Institution Press, 1991.

Amundsen, Arne Bugge og Brita Brenna. «Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier». I *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, 9-23. Redigert av Arne Bugge Amundsen og Bjarne Rogan. Oslo: Novus Forlag, 2010.

Andersen, Eystein M. *Stiftsgården: Det kongelige palé i Trondheim.* Oslo: Andrime forlag AS, 2006.

Auerbach, Jeffrey A. *The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display*. London og New Haven: Yale University Press, 1999.

Baudelaire, Charles. «Verdensutstillingen 1855 – Billedkunst (utdrag)». I *Kunsten og det moderne liv*. Oversatt av Arne Kjell Haugen, 79-88 Oslo: Solum Forlag, 1988.

Baudrillard, Jean. *The system of objects*. Oversatt av James Benedict. London, Storbritannia og New York, USA: 1986.

Been, Ch. «Danske kunstindustrielle Arbejder paa Verdensudstillingen i Paris: Udstillingen i Kunstindustrimuseet», del 1. *Tidsskrift for industri*, 1. årgang (1900): 25-34.

(_____). «Danske kunstindustrielle Arbejder paa Verdensudstillingen i Paris: Udstillingen i Kunstindustrimuseet», del 2. *Tidsskrift for industri*, 1. årgang (1900): 53-58.

Belk, Russel. *Collecting in a consumer society.* London og New York: Routledge, 1995.

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, theory, politics*. London: Routledge, 1995.

«Beretning om museets virksomhed 2/10 1893 – 31/12 1894». I *Årbog for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893-1898*, 3-26. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1898.

«Beretning om museets virksomhed i året 1895». I *Årbog for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893-1898*, 13-15. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1898.

Bergeret, Gaston. *Journal d'un nègre à l'Exposition Universelle de 1900.* Paris: Librairie L. Conquet, 1901.

Bing, Samuel. «L'Art Nouveau». I *Artistic America, Tiffany Glass and Art Nouveau*, 213-223. Redigert av Robert Koch. Cambridge og London: The MIT Press, 1970.

Blaszczyk, Regina Lee. «From Progress to Modernity: Invention and Innovation at the World's Fairs». I *Inventing the Modern World: Decorative Arts at the World's Fairs 1851-1939*, 18-32. Redigert av Jason T. Busch og Catherine L. Futter. New York: Skira Rizzoli International Publications, Inc., 2012.

Borsi, Franco og Ezio Godolis. *Paris 1900*. London, New York, Toronto og Sydney: Granada Publishing, 1978.

Bratberg, Terje T.V. *Trondheim byleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1996.

Bredal, Bjørn. «Verdensudstillingen 1900». I *Grib tiden*, 55-69. Redigert av Bente Scavenius. København: Gyldendal, 2001.

Brenna, Brita. *Verden som ting og forestilling: verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851-1900*. Acta Humaniora 131. Universitetet i Oslo: Dr. artes-avhandling, 2002.

Brown, Robert W. «Paris 1900». I *Encyclopedia of World's Fairs and Exposition*, 149-156. Redigert av John F. Findling og Kimberly D. Pelle. London og North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers, 2008.

Bull, Knut A. *En ny diskurs for kunsthåndverket: en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*. Oslo: Unipax, 2007.

Burty, Philipe. «La poterie au Japon I». *Le Japon artistique: documents d'art et industrie*, nr. 3 (1889): 53-63.

Busch, Jason T. og Catherine L. Futter. «Preface». I *Inventing the Modern World: Decorative Arts at the World's Fairs 1851-1939*, 16-17. Redigert av Jason T. Busch og Catherine L. Futter. New York: Skira Rizzoli International Publications, Inc., 2012.

Bøe, Alf. «Kunsthåndverket 1870-1914: En nasjonal gjenstandskultur blir skapt». I *Norges kunsthistorie*: *Nasjonal vekst*, 377-465. Redigert av Peter Anker, Knut Berg, Per Palme og Stephan Tschudi-Madsen. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981.

Bøgh, Johan. «Beretning om museets virksomhed i aaret 1900». I *Vestlandske Kunstindustrimuseums aarbog for aaret 1900*, 49-71. Bergen: Vestlandske Kunstindustrimuseum, 1901.

Carpenter, Kenneth A. «European Industrial Exhibitions before 1851 and their Publications». *Technology and Culture*, nr. 13 (juli 1973): 465-486.

Christensen, Charlotte. *Paris – København, København – Paris: Verdensudstillingen i Paris 1900*. København: Det danske Kunstindustrimuseum, 2008.

(_____). *At give af et godt hjerte og et glad sind: Kunstindustrimuseets Venner 1910-2010*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2010.

Cornell, Elias. *De store utställningarna: arkitekturexperiment och kulturhistoria*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 1952.

Dictionary of Turn of the Century Antiques. London: Ward Lock Limited, 1974.

Danielson, Sofia. «… at i fosterländsk och konstnärlig riktning förädla…». I *Handarbetets vänner 100 år*. Stockholm: Liljevalchs Konsthall, 1974.

(_____). *Den goda smaken och samhällsnyttan: Om Handarbetets Vänner och den svenska hemslöjdsrörelsen*. Stockholm: Nordiska Museets Handlingar nr. 111, 1991.

Debize, Christian. *Émile Gallé and the 'école de Nancy'*. Metz: Éditions Serpenoise, 1999.

Dedekam, Hans. «25-aarsberetning 1893-1918». I *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum Trondhjem: 25-aarsberetning 1918*, 5-26. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1918.

Dietrichson, Lorentz. *Svundne tider: Mellom to tidsaldere, en gammel romantikers opplevelser og refleksjoner*, bd 4. Oslo: ARS, 1984.

Dorenfeldt, Lauritz G. *Kongelig dansk 2: Blåmalt porselen fra Den kongelige Porcelainsfabrik 1820-1923*. Oslo: C. Huitfeldt Forlag AS, 2000.

Duncan, Alistar. *Louis Majorelle: Master of Art Nouveau Design.* London: Thames and Hudson, 1991.

Engels, Friedrich og Karl Marx. «Review: May-October 1850». I *Karl Marx and Friedrich Engels: 1849-51*, bd 10, 490-532. London: Lawrence & Wishart, 1978.

Fallan, Kjetil. *Designing modern Norway*: *a history of design discourse*. London og New York: Routledge, 2017.

Ffrench, Yvonne. *The Great Exhibition: 1851*. London: Hardvill Press, 1950.

Frick, Gunnila. *Svenska Slöjdföreningen och kunstindustrin före 1905*. Stockholm: Nordiska Museets Handlingar nr. 91, 1978.

Gamle, Cynthia. «22 rue de Provence: Siegfreid Bing's Hub of Art Nouveau and its 'Rayonnement' in the World of Proust». I *Au seuil de la modernité: Proust, Literature and the Arts: Essays in the Memory of Richard Bales*, 113-128. Redigert av Nigel Harkness og Marion Scmid. Bern: Peter Lang AG: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011.

Gelfer-Jørgensen, Miriam. *Dansk kunsthåndværk fra 1850 til vor tid.* København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1982.

(_____). *Japanisme på dansk: Kunst og design 1870-2000*. København: Arkitektens Forlag, 2013.

(_____). *Pietro Krohn – Danmarks kunstneriske puls: Kunst, teater, museum*. København: Det kongelige danske Videnskabernes Selskab, 2014.

Gianfreda, Sandra. «Introduction». I *Monet, Gaugin, Van Gogh…: Japanese Inspirations,* 13-18. Redigert av Museum Folkwang. Göttingen: Edition Folkwang, 2015.

Gibbs-Smith, C. H. *The Great Exhibition of 1851*. 2. Utgave. London: Victoria and Albert Museum, 1981.

Giedion, Sigfreid. *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. 5. Utgave. Cambridge: Harvard University Press, 1941.

Glambek, Ingeborg. *Kunsten, nytten og moralen: Kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900.* Oslo: Solum Forlag A/S, 1988.

(_____). «Jacob Falke og Justus Brinckmann: representanter for to stadier av den kunstindustrielle bevegelse». I *Om kunstindustri*, 31-46. Redigert av Peter Anker, Jan-Lauritz Opstad og Anniken Thue. Bergen, Oslo, Trondheim: Vestlandske Kunstindustrimuseum, Kunstindustrimuseet i Oslo, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1991.

(_____). *Det nordiske i arkitektur og design: Sett utenfra*. København: Arkitektens Forlag, 1997.

(_____). «Nasjonale ambisjoner». I *Fortidsminneforeningens Årbok, 99-106.* Redigert av Johan Arne Balto. Oslo: Foreningen for Norske Fortidsminners Bevaring, 2005.

(_____). «Norway». I *International Arts and Crafts*, 284-293. Redigert av Karen Livingstone og Linda Parry. London: V&A Publications, 2005.

(_____). «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse». I *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, 95-110. Redigert av Arne Bugge Amundsen og Bjarne Rogan. Oslo: Novus Forlag, 2010.

Goncourt, Edmond og Jules de. *Bröderna Goncourts dagbok: minnen från det litterära livet 1851-1895,* bd 2. Oversatt av Algot Ruhe. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1927.

Greenhalgh, Paul. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs 1851-1939.* Manchester: Manchester University Press, 1988.

(_____). «The style and the age». I *Art Nouveau 1890-1914*, 14-35. Redigert av Paul Greenhalgh. London: V&A Publications, 2000.

(_____). *Fair World: A History of World's Fairs and Expositions from London to Shanghai 1851-2010*. Berkshire: Papadakis, 2010.

Grosch, Henrich. «Kunst og haandverk i nutiden». I *Beretning om Kristiania Kunstindustrimuseums virksomhed i aaret 1901*, 3-25. Kristiania: Kristiania Kunstindustrimuseum, 1902.

Guide Chaix. *Les Plaisirs et les Curiosités de l'Exposition*. Paris: Librairie Chaix, 1900.

Guitton, Claire.«'Discovering new horizons and liberties' – Japonisme and the decorative arts in France». I *Monet, Gaugin, Van Gogh…: Japanese Inspirations,* 79-85. Redigert av Museum Folkwang. Göttingen: Edition Folkwang, 2015.

Halén, Widar. «Japanmanien og japanismens brede appell i Norden». I *Japanomania i Norden 1875-1918*, 256-261. Redigert av Gabriel P. Weisberg. Helsingfors, Oslo og København: Ateneum Kunstmuseum, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Statens Museum for Kunst, 2016.

Halland, Ingrid. *Utstillingsreform: En studie av Jens Thiis og Hans Dedekams utstillingsstrategier for kunstindustrimuseer 1895-1905*. Universitetet i Oslo: Masteroppgave i kunsthistorie, 2012.

Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe. *Die Ankäufe auf der Weltausstellung Paris 1900*. Hamburg : Museum für Kunst und Gewerbe, 1901.

Hannover, Emil. «Rundskue over Europas Kunsthaandværk paa Verdensudstillingen». *Tidsskrift for industri*, 1. årgang (1900): 175-208.

(_____). «Émil Gallé». *Tilskueren: Maanedsskrift for litteratur, samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige skildringer* (1904): 921-933.

Hobhouse, Christopher. *1851 and the Crystal Palace*. London: John Muarry, 1950.

Holden, Steffen W. «Det totale interiør: om restaureringen og realiseringen av Henry van de Veldes 'Gesamtkunstwerk' i Trondheim». I *Fortidsminneforeningens Årbok*, 57-64. Redigert av John Arne Balto. Oslo: Foreningen for Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring, 2009.

Holt, Elizabeth Gilmore. «The First International Exposition: The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations». I *The Art of All Nations: 1850-1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, 49-59. Redigert av Elizabeth Gilmore Holt. Princeton og New Jersey: Princeton University Press, 1981.

Irvine, Gregory. «The presentation, perception and collection of Japanese art in nineteenth-century France». I *Monet, Gaugin, Van Gogh…: Japanese Inspirations*, 29-38. Redigert av Museum Folkwang. Göttingen: Museum Folkwang, 2015.

Johansson, Lars F. «Stockholm 1897». I *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, 145-146. Redigert av John E. Findling og Kimberly D. Pelle. Jefferson, London og North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers: 2008.

Julian, Philippe. *The Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900.* Oversatt av Stephen Hardman. New York: Larousse & Co. Inc., 1974.

Kalha, Harri. «Modern eclecticism or aesthetic kinship? Reflections on the 20th-century Japan inspiration». *Scandinavian Journal of Design History*, nr. 4 (1994): 15-26.

Katsaros, Laure. «The Goncourt Brothers: Reflected in the Magic Mirror of Japan». *The Massachusetts Review*, nr. 57 (2016): 490-511.

Kjellberg, Anne. «Fra kunstindustri til design». *Kunst og kultur*, nr. 2 (2011): 110-120.

Kokkin, Jan. «Gerhard Munthe som symbolist». I *Gerhard Munthe: en radikal stilskaper*, 47-89. Redigert av Jan Kokkin. Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum, 2011.

Kristiania Kunstindustrimuseum. «Statutter». I *Beretning om Kristiania kunstindustri-museums femogtyveaarige virksomhed 1876-1901*, 45-47. Kristiania: Kristiania Kunstindustrimuseum, 1901.

Krohn, Pietro. «Nordisk Kunstindustri paa Pariserudstillingen». *Tilskueren* (1900): 675-695.

Krohn-Hansen, Thorvald. «Det nyinnredete museum». I *Årbok 1947*, 11-31. Redigert av Thorvald Krohn-Hansen. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1948.

«Kunstindustrimusæet: Samlingerne betydelig forøgede». *Folketidende* (25.10.1900).

Lacquemant, Karine. «The Bing Art Nouveau Pavilion at the World's Fair of 1900: 'New art from old'». I *The Origins of l'Art Nouveau: the Bing empire*, 189-221. Redigert av Edwin Becker, Évelyne Posséme og Gabriel P. Weisberg. Amsterdam og Paris: Van Gogh Museum og Musée des arts décoratifs, 2004.

Lassen, Erik. *En københavnsk porcelænsfabriks historie: Bing & Grøndahl 1853-1978.* København: Nyt Nordisk Forlag, 1978.

Leborgne, Ferdinand. «Oversættelse af Rapport om den norske kunstvæv og Nordenfj. Kunstindustrimuseums udstilling af vævede tæpper på verdensutstillingen i Paris

1900: uddrag af den officielle jury-rapport». I *Årbog 1902-1903*, 65-71. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1904.

Lending, Mari. *Omkring 1900: Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning*. Oslo: Pax Forlag 2007.

Lerberg, Ellen J. «"Dietrichsons yndling" på lang reise». *Kunst og kultur*, nr. 12 (2012): 218-227.

(_____). «Jens Thiis og interessen for Japan». I *Japanomania i Norden 1875-1918*, 128-132. Redigert av Gabriel P. Weisberg. Helsingfors, Oslo og København: Ateneum Kunstmuseum, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Statens Museum for Kunst, 2016.

Levy, Martin P. «Manufactures at the World's Fairs: The Model of 1851». I *Inventing the Modern World: Decorative Arts at the World's Fairs 1851-1939*, 34-49. Redigert av Jason T. Busch og Catherine L. Futter. New York: Skira Rizzoli International Publications, Inc., 2012.

Lexikon för konsthantverk. Oversatt av Jonas Gavel. Stockholm: Bonnier Fakta Bokforlag, 1995.

Livingstone, Karen og Linda Parry. «Introduction: International Arts and Crafts». I *International Arts and Crafts*, 10-37. Redigert av Karen Livingstone og Linda Parry. London: V&A Publications, 2005.

Lium, Randi N. *Tekstilkunst i Norge*. Trondheim: Museumsforlaget, 2016.

Loscertales, Vincente G. «Preface». I *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions,* 3-8. Redigert av John E. Findling og Kimberly D. Pelle. Jefferson, London og North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008.

Mabire, Jean-Christophe, red. *L'Exposition Universelle de 1900*. Paris: L'Harmattan, 2000.

Malhorta, Ruth og Alexander Pilipczuk, red. *Die Jugendstilsammlung*, bd 2. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1996.

Mandell, Richard D. *Paris 1900: The Great World's Fair*. Canada: University of Toronto Press, 1967.

Mainardi, Patricia. *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*. New Haven og London: Yale University Press, 1987.

Martindale, Charles. «Thinking through reception». I *Classics and the uses of reception*, 1-13. Redigert av Charles Martindale og Richard F. Thomas. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006.

McClellan, Andrew. *The Art Museum: From Boullée to Bilbao*. Berkeley, London og Los Angeles: University of California Press, 2008.

Messel, Nils. «Lorentz Dietrichson og norsk kunsthistorieskrivning». I *Norges kunst historie i det nittende århundre*, VII-XXXIII. Lorentz Dietrcihson. Oslo: Messel Forlag AS, 1991.

Meyer, Jonathan. *Great Exhibitions: London – New York- Paris – Philadelphia*. Suffolk: Antique Collectors' Club, 2006.

Miller, Michael B. *The Bon Marché: bourgeois culture and the department store 1869-1920*. New Jersey og Princeton: Princeton University Press, 1981.

Mogensen, Margit. *Eventyrets tid: Danmarks deltagelse i Verdensudstillingerne 1851-1900.* Sønderborg: Landbohistorisk Selskab, 1993.

Myzelev, Alla og John Potvin. «Introduction: the material of visual cultures». I *Material Cultures, 1740-1920: The meaning and pleasures of collecting*, 1-17. Redigert av John Potvin og Alla Myzelev. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009.

Mæhle, Ole. *Jens Thiis, En kunstens forkjemper*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1970.

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. «Glassmaleri». https://digitaltmuseum.no/021066967623/glassmaleri?aq=owner%3A%22NK%22&i=130 (oppsøkt 10.05.17).

Opie, Jennifer Hawkins. «The New Ceramics: Engaging with the Spirit». I *Art Nouveau 1890-1914*, 192-207. Redigert av Paul Greenhalgh. London: V&A Publications, 2000.

Opstad, Jan-Lauritz. *Norsk emaljekunst 1880-1914*, bd 1. Universitetet i Oslo: Magistergradsavhandling i kunsthistorie, 1974.

(_____). *Norsk Art Nouveau*. Oslo: C. Huitfeldt Forlag A.S, 1979.

(_____). *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning: 1898-1909*. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1983.

(_____). «De store utstillingene og fremveksten av den nasjonale historismen». I *Plysj, Palmer og Pomponger: 1840-1900 En hyllest til historismens epoke*, 37-52. Redigert av Anniken Thue. Bergen: Vestlandske Kunstindustrimuseum, 1987.

(_____). red. *Mesterverk skapt i ild.* Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1993.

(_____). *Norsk emalje: kunsthåndverk i verdenstoppen*. Oslo: C. Huitfeldt Forlag A.S., 1994.

(_____). «Museumsmannen Jens Thiis i årene rundt 1900». I *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet*, 69-76. Redigert av Tone Skedsmo. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1995.

(_____). «Thorvald Krohn-Hansen: en museumsmann i modernismens ånd». I *Art Deco, Funkis, Scandinavian Design*, 69-73. Redigert av Widar Halén. Oslo: Orfeus Forlag, 1996.

Opstad, Lauritz. «Kunstindustrimuseet og dets samlinger». I *Kunstindustrimuseet i Oslo: en kavalkade av aktuell kunstindustri gjennom hundre år*, VII-XX. Redigert av Lauritz Opstad og Inger-Marie Lie. Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo, 1976.

Pearce, Susan M. *On collecting: an investigation into collecting in the European tradition*. London: Routledge, 1995.

Peyrat, Jacques. «L'Exposition ou la concrétisation du gigantisme». I *L'Exposition Universelle de 1900*, 31-54. Redigert av Jean-Christophe Mabrie. Paris: L'Harmattan, 2000.

Première exposition des produits de l'industrie française: Jours complémentaires de l'an VI. Paris: l'Imprimerie de la République, 1798.

Proust, Marcel. *På sporet av den tapte tid IV: Veien til Guermantes del 2*. Oversatt av Anne-Lise Amadou. Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1986.

Rasmussen, Peder. «Visioner og alkymi: kunstnerkeramik i halvfemserne». I *Grib Tiden: 1900*, 72.87. Redigert av Bente Scavenius. København: Gyldendal, 2001.

Rogan, Bjarne. «Tingenes orden». I *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, 131-150. Redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen. Oslo: Novus Forlag, 2010.

Rottau, Nadine. «'Everyone to his taste' or 'truth ot material': the role of materials in the collections of applied arts». I *Material Cultures 1740-1920: The Meanings and Pleasures of Collecting*, 71-86. Redigert av John Potvin og Alla Myzelev. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009.

Rusaing-Roos, Åsa. *Textilkonstnären Maja Sjöström: Ett skånskt-romersk konstnärliv*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2012.

Ruskin, John. «Modern manufacture and Design». I *The Anthology of Theory of Decorative Art: European and American Writings 1750-1940*, 47-60. Redigert av Isabelle Frank. New Haven og London: Yale University Press, 2000.

Schou-Christensen, Jørgen. «Glaskunst omkring år 1900». I *Det danske Kunstindustrimuseum virksomhed 1964-1969*, 161-182. Redigert av Merete Bodelsen. København: Det danske Kunstindustrimuseum, 1969.

Schwartz, Vanessa R. *Spectacular realities: Early mass culture in Fin-de-siècle Paris.* Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1998.

Semper, Gottfried. «Science, Industry and Art». I *The Art of All Nations: 1850-1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, 59-74. Redigert av Elizabeth Gilmore Holt. Princeton og New Jersey: Princeton University Press, 1981.

Shetelig, Haakon. *Norske museers historie: Festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944.* Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1944.

Silverman, Debora L. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*. Berkley, Los Angeles og London: University of California Press, 1989.

Simonsen, Kirsten Hjorth. *Debat og udstillingsvirksomhed omkring dansk kunstindustri i perioden ca. 1880-1920 med henblik på en placering i europæisk sammenhæng*. Aarhus Universitet: Konferensspeciale i kunsthistorie, 1978.

Sjørslev, Inger. «Tre teser om verden i det etnografiske museum». *Den jyske historiker: Museum Europa*, nr. 64 (1993): 135-145.

Smeds, Kerstin. *Helsingfors – Paris: Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851-1900*. Helsinki: Finska Historiska Samfundet, 1996.

Speilmann, Heinz, red. *Die Jugendstilsammlung*, bd 1. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1979.

(_____). *Justus Brinckmann*. Hamburg: Ellert und Richter Verlag, 2002.

Tacon, François le. *Émile Gallé: L'artiste aux multiples visages*. Nancy: Éditions Place Stanislas, 2011.

The Oxford Companion to the Decorative Arts. Oxford: Clarendon Press, 1975.

Thiis, Jens. «Breve om kunst». *Nyt tidsskrift – ny række*, nr. 3 (1894/1895): 679-700.

(_____). «Beretning om museets virksomhed i året 1896». I *Årbog for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893-1898*, 3-47. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1898.

(_____). «Beretning for museets virksomhed i året 1897». I *Årbog for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893-1898*, 5-115. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1898.

(_____). «Om arbeidet til sløidens og håndværkets fremme i Sverige: indberetning fra en reise til Stockholm i sept okt 1897». I *Årbog for Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1893-1898*, I – XXXVIII. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1898.

(_____). «Beretning om museets virksomhed i året 1900 samt om verdensudstillingen i Paris: spredte indtryk og tanker om kunsthåndværk». I *Årbog 1898-1901*, 3-140. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1902.

(_____). «Beskrivende fortegnelse over museets moderne erhvervelser ved udenlandske kjøb i året 1901». I *Årbog 1898-1901*, 147-176. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1902.

(_____). «Om stiludviklingen i det nittende århundrede: Engelsk stil og William Morris». I *Årbog 1898-1901*, 179-208. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1902.

(_____). «Gerhard Munthe: en studie». I *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums årbog 1902-1903*, 5- 61. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1904.

(_____). «Beretning for museets virksomhed i 1904». I *Årbog 1904-1907*, 3-22. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1908.

(_____). «Beretning om museets virksomhed i 1906». I *Årbog 1904-1907*, 3-29. Trondhjem: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1908.

Veiteberg, Jorunn. *Kunsthandverk: Frå tause ting til talande objekt*. Oslo: Pax Forlag A/S, 2005.

Vestlandske Kunstindustrimuseum. *Vestlandske kunstindustrimuseum femogtyve aar*. Bergen: Vestlandske Kunstindustrimuseum, 1913.

Weilbachs kunstnerleksikon. København: Weilbachs kunstnerleksikon, 1998.

Waterfield, Giles. *The People's Galleries: Art Museums and Exhibitions in Britain 1800-1914.* London og New Haven: Yale University Press, 2015.

Weisberg, Gabriel P. *Art Nouveau: Paris Style 1900*. Washington D.C: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1986.

(_____). «The French reception of American art at the Universal Exposition of 1900». I *Paris 1900: the "American School" at the Universal Exposition*, 147-179. Redigert av Diane P. Fischer. Montclair: The Montclair Art Museum, 1999.

(_____). «Moulding Wood: Craftmanship in Furniture». I *Art Nouveau 1890-1914*, 164-177. Redigert av Paul Greenhalgh. London: V&A Publications, 2000.

(_____). «A family affair: From Hamburg to Paris and Beyond». I *The Origins of l'Art Nouveau: The Bing Empire*, 9-31. Redigert av Edwin Becker, Évelyne Posséme og Gabriel P. Weisberg. Amsterdam og Paris: Van Gogh Museum og Musée des arts décoratifs, 2004.

(_____). «Arts ambassador for Europe and America». I *The Origins of l'Art Nouveau: The Bing Empire*, 73-97. Redigert av Edwin Becker, Évelyne Possémé og Gabriel P. Weisberg. Amsterdam og Paris: Van Gogh Museum og Musée des Arts décoratifs, 2004.

Wichmann, Siegfried. *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858.* Oversatt av Susan Bruni. London: Thames & Hudson Ltd, 1981.

Willumsen, Jens F. *Mine erindringer: fortalt til Ernst Mentze*. København: Berlingske Forlag, 1953.

Zola, Émile. *Damernas Paradis*. Oversatt av Ernst Lundquist. Stockholm: Bröderna Lindström Förlag A.B., 1927.