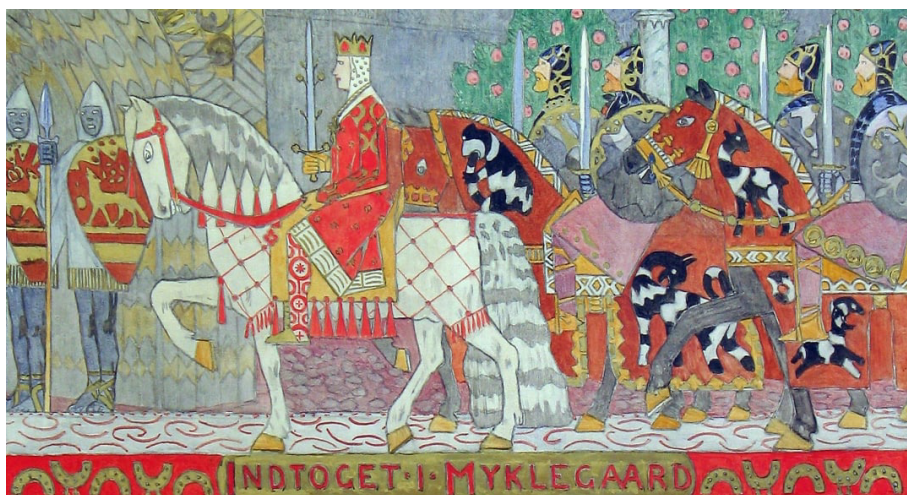


Kirsti Jacobsen

Middelalderens inntog

Det middelalderske formspråket i
Gerhard Munthes vevkartong *Inntoget i Myklegård*

Bacheloroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Ingrid Lunnan Nødseth
Medveileder: Ida Grøttum
Desember 2021



Utsnitt av "Inntoget i Myklegård" av Gerhard Munthe, 1899. Foto: Trondheim Kunstmuseum.

Kirsti Jacobsen

Middelalderens inntog

Det middelalderske formspråket i
Gerhard Munthes vevkartong *Inntoget i Myklegård*



Bacheloroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Ingrid Lunnan Nødseth
Medveileder: Ida Grøttum
Desember 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne bacheloroppgaven undersøker formspråket og innholdet i vevkartongen *Inntoget i Myklegård* av Gerhard Munthe, laget i 1899, og viser hvordan dette har knytninger til dekorative tekstiler fra tidlig middelalder. Samtidig, så peker oppgaven også på hvordan bruken av dette middelalderske formspråket henger sammen med kulturelle strømninger i samtiden verket ble skapt i, og hvordan dette kulminerer i en «gjenoppdagelse» av middelalderkunstens form og innhold rundt århundreskiftet 1800 til 1900 i Norge, i en skapelse av norsk medievalisme. Her fokuserer teksten på medievalismens oppblomstring i Norge som ny nasjon, men viser også til landets sterke sammenhenger med Storbritannias medievalisme. Oppgaven omtaler også Snorres *Kongesagaer*, som er et middelalderverk som førte til økt interesse for middelalderen i både Storbritannia og Norge. Sagnene i denne boken er tilknyttet innholdet i *Inntoget i Myklegård*, og oppgaven viser til hvorfor dette er en viktig del av verkets middelalderske formspråk.

Abstract

This thesis examines the formal language and content of the weaving cartoon *Inntoget I Myklegård* by Gerhard Munthe, made in 1899, and shows how this is connected to decorative textiles from the early Middle Ages. At the same time, the thesis also points to how the use of this medieval formal language is connected to certain contemporary cultural currents at the time of the cartoon's creation, and how this culminates in a "rediscovery" of the formal language and content of medieval art around the turn of the century in Norway, in a creation of the Norwegian medievalism. Here, the text has its focus on the surge of medievalism in Norway as a new nation, while also looking at the country's strong connections to Britain's medievalism. The thesis also mentions Snorre's *Kongesagaer* as a work of medieval literature that led to increased interest for the Middle Ages in both Britain and Norway. The legends of this book are tied to the content of *Inntoget I Myklegård*, and this thesis shows why this is an important part of the cartoon's medieval formal language.

Innhold

1 Innledning.....	3
1.1. Problemstilling	3
2 Vevkartongen i samlingen.....	5
2.1 Museets historie.....	5
2.2 Samlingens karakter og historie	6
2.3 Gerhard Munthes vevkartong og dens objekthistorie.....	8
3 Vevkartongen av Gerhard Munthe	10
3.1 Beskrivelse av gjenstand	10
3.2 Tekstilene	13
4 Analyse av gjenstanden	14
4.1 Bakgrunn: Middelaldersk formspråk.....	14
4.2 Gerhard Munthe og tekstil.....	17
4.3 Kartongen og legenden: Korstoget til Jorsala og inntoget i Myklagard.....	20
4.4 Kartongen og det middelalderske formspråket.....	21
5 Perspektiv og konklusjon	24
Bilder.....	26
Referanser.....	35
Litteraturliste	35
Nettsider	36

1 Innledning

Denne bacheloroppgaven undersøker en malt vevkartong av Gerhard Munthe; *Inntoget i Myklegård* (fig. 1) fra 1899, som er bevart i Trondheim Kunstmuseums samlinger.¹ Dette er et dekorativt og fargerikt verk, som fremstiller reisene til kong Sigurd fra *Snorres Kongesagaer*. Jeg er selv interessert i mediealismen, og for gjenbruket man finner i denne bevegelsen av middelalderens formspråk. Som en kunsthistoriestudent ønsket jeg å utforske denne mindre belyste delen av kunsthistorien. Verket jeg har valgt er nært knyttet til veven og tekstilkunst. Dette er et emne som er aktuelt, med en oppblomstring av ny forskning på tekstil i kunsthistoriefaget, og større fokus på håndverk og kvinnekunst. Ved å undersøke Munthes kartong, så gir jeg i denne oppgaven ny innsikt i knytningene norsk middelalderkunst har til norsk kunst- og tekstilkunst rundt århundreskiftet 1800 til 1900.

1.1. Problemstilling

Gjennom 1800-tallet og utover det tidlige 1900-tallet reiste Norge seg som en selvstendig nasjon, noe som fullendte seg ved unionsoppløsningen i 1905. Dette ga seg til uttrykk både i tidens kunst og arkitektur, med en utbredelse av eksempelvis nasjonalromantikken og naturalismen i malekunsten, og i mediealismen som preget arkitekturen frem til århundreskiftet. Også i billedkunsten og tekstilkunsten blir det mulig å se mediealistiske trekk på denne tiden, men dette har ikke vært fremhevet på samme nivå som det arkitektoniske. I denne oppgaven vil jeg derfor se nærmere på billedkunsten og tekstilkunsten i en mediealistisk kontekst, ved å sette søkelys på et kunstobjekt som sammenfatter begge disse kunstformer. Dette objektet er Gerhard Munthe sin vevkartong *Inntoget i Myklegård*, laget i 1899. Gjennom analyse og kunsthistorisk kontekstualisering, så vil jeg vise at dette verket i stor grad har blitt påvirket av mediealistiske strømninger i sin samtid, rundt århundreskiftet 1800 til 1900 – og vise til at dette verket derfor har sterke knytninger til et middelaldersk formspråk. En viktig del av dette vil være å undersøke hvorfor nettopp middelalderen er så populær i Norge, og Europa for øvrig på denne tiden.

Ved analysen av verkets formspråk, farger og stil, så ser jeg *Inntoget i Myklegård* opp imot flere dekorative tekstiler fra tidlig middelalder; her er også innholdet i tekstilene viktig,

¹ Inventarnr.: TKM-121-1903.

og jeg viser til hvordan, i likhet med religiøse undervisende middelaldertekstiler, så er vevkartongen også knyttet opp mot en tekst fra middelalderen. Dette er Snorres *Kongesagaer*, og jeg viser til hvordan motivet forteller beskueren deler av legenden om Sigurd Jorsalfar.

I denne oppgaven viser jeg til Gerhard Munthe sitt helhetlige kunstnerskap i relasjon til *Inntoget i Myklegård*, men går ikke i dybden av dette. Den såkalte norske vevrenessansen er svært relevant til denne tematikken, og jeg tar for meg denne ved å se på noen sentrale aktører innen bevegelsen, hvor Munthe er blant dem. Gjennom hele oppgaven vil jeg alltid fokusere på og se ting i forhold til vevkartongen av Munthe eller hans kunstnerskap. Jeg tar også for meg vevkartongen som et museumsobjekt, hvor jeg ser på verkets objekthistorie. Dette gir dypere innsikt som er nødvendig for oppgaven, da det kontekstualiserer verket både i dets samtid og nåtid og setter grunnlaget for å utforske det som et historisk kunstobjekt, som har vært tett knyttet opp mot flere institusjoner.

2 Vevkartongen i samlingen

I dette kapitlet forteller jeg om Trondheim Kunstmuseum, og dens utvikling fra Trondhjems Kunstforening. Jeg ser så på samlingen som har tilhørt dem begge. Deretter ser jeg på Gerhard Munthes *Inntoget i Myklegård* sin plass i denne samlingen.

Forkortelser brukt i dette kapitlet inkluderer Trondhjems Kunstforening (TKF), og Trondheim Kunstmuseum (TKM), Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (NKIM).

2.1 Museets historie

Trondheim Kunstmuseum slik vi kjenner det i dag er langt på vei fra sin begynnelse som kunstforening. Det som i dag er et museum, ble opprettet først i 1997. Likevel, så har museet en lang historie i sin fortid som Trondhjems Kunstforening, som ble stiftet alt i desember 1845.² Foreningens historie starter ikke i Norge, men i Tyskland med to nordmenn. I Hamburg, den 17. juli, dette året skrev den vordende maleren Lars Hansen et brev til den kjente landskapsmaleren og professoren J. C. Dahl. Her forteller han blant annet om planer rundt å danne en kunstforening i Trondheim. Dette var ikke en fullstendig original idé, da det lå i tiden å danne slike foreninger. Det fantes alt kunstforeninger andre steder i Norge, hvor Kunstforeningen i Oslo ble dannet i 1836, og Bergen fikk sin egen i 1838.³ Dahl og Hansen satte planene til live og reiste til Trondheim. J. C. Dahl inviterte der alle de «dannede Indvaanere» i Norge til å danne denne foreningen i Trondheim.⁴ Stiftelsesmøtet for foreningen ble endelig holdt 17. desember, 1845.⁵

Fra 1846 holdt TKF årlige loddtrekninger, der man kunne vinne et maleri.⁶ Innen år 1900 hadde alle kunstforeningene i landet etablert lignende ordninger, med innkjøp, utlodning og utstilling, som kunne skape kunstsamlinger.⁷ Kunstforeningene opprettet på denne tiden

² Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 7.

³ Josef J. Grimelund og Olav Flønes, *Trondhjems Kunstforening : Med et kort tillegg om perioden 1945 – 1954* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 1955), 3.

⁴ Josef J. Grimelund og Olav Flønes, *Trondhjems Kunstforening : Med et kort tillegg om perioden 1945 – 1954* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 1955), 9.

⁵ Josef J. Grimelund og Olav Flønes, *Trondhjems Kunstforening : Med et kort tillegg om perioden 1945 – 1954* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 1955), 11-13.

⁶ Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 41.

⁷ Dag Solhjell, «Norske kunstforeningers kunstsamlinger på 1800-tallet og tidlig 1900-tallet – en historisk oversikt og bibliografi,» *Norsk museumstidsskrift* 5, nr. 1 (2019): 4.

hadde også noe annet til felles, nemlig at de alle hadde to typer ideelle formål; disse var å støtte norsk kunst og norske kunstnere, og fungere dannende på et publikum for norsk samtidskunst.⁸

Trondhjems kunstforening har holdt til flere steder, først Stiftsgården, via flere private lokaler, og tilbake til Stiftsgården. Etter dette i lokaler hos Trondhjems Sparebank.⁹ I 1923 ble kunstforeningen overdratt stiftsarkivbygningen fra kommunen. Det hadde lenge vært tanker om å bygge et museumsanlegg på tomten ved dette bygget, nært Nidarosdomen.¹⁰ I 1930 sto den nye galleribygningen i Bispegata ferdig, i en stilren, nyklassisistisk stil.¹¹

I kunstforeningens jubileumsår, 1995, arbeidet man med å reorganisere institusjonen til en knutepunktinstitusjon, i samsvar med betingelser satt av Kulturdepartementet.¹² Etter mye uoverensstemmelser og forhandlinger mellom Trondhjems Kunstforening og Kulturdepartementet, så sa foreningen seg til sist enig i å bidra til det nye museet, ved å gi fra seg både hus og samling. Kunstmuseet ble endelig til 5. juni 1997, på en avgjørende generalforsamling. Styrets forslag ble da vedtatt med 42 mot 2 stemmer, og museet var stiftet.¹³

Museet huser fortsatt sine samlinger og utstillinger i bygget i Bispegata, men har i dag også visningsstedet TKM Gråmølna.¹⁴ Denne avdelingen åpnet i 2008, i hovedsak for å huse verk donert av kunstnerne Inger Sitter og Håkon Bleken, men den brukes også for å vise andre utstillinger.¹⁵

2.2 Samlingens karakter og historie

Da TKF fikk opprettet et fast galleri i 1864, så ble det også bestemt at til dannelsen av dette skulle det anvendes ti prosent av foreningens inntekter.¹⁶ Det tok likevel et par år før de

⁸ Dag Solhjell, «Norske kunstforeningers kunstsamlinger på 1800-tallet og tidlig 1900-tallet – en historisk oversikt og bibliografi,» *Norsk museumstidsskrift* 5, nr. 1 (2019): 3-4.

⁹ Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 85.

¹⁰ Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 88-89.

¹¹ Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 91.

¹² Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 181.

¹³ Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 191-192.

¹⁴ «Om Trondheim kunstmuseum,» Trondheim Kunstmuseum, hentet 09.12.2021, <https://trondheimkunstmuseum.no/om-museet>.

¹⁵ «Museets historie,» Trondheim Kunstmuseum, hentet 09.12.2021, <https://trondheimkunstmuseum.no/museumshistorikk>.

¹⁶ Josef J. Grimelund og Olav Flønes, *Trondhjems Kunstforening : Med et kort tillegg om perioden 1945 – 1954* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 1955), 65.

10% som skulle gå til inntekt for det Faste Galleri rakk til å gjøre det første innkjøpet. De første bildene til galleriet var ikke gjort ved innkjøp, men kom i 1867 som en gave fra kongehuset. Det er derimot ikke bokført hva denne gaven bestod av.¹⁷ Samme år gjorde kunstforeningen sitt første innkjøp, av Adolph Tidemand sitt idylliske folkelivsbilde *Norsk Juleskikk* (1846) for 200 spesidaler.¹⁸ En viktig aktør og støttespiller for TKF og den nye samlingen var Trondhjems Brændevinssamlag, som bisto foreningen med penger fra 1883 til brennevinsforbudet under 1. verdenskrig.¹⁹

Også andre kunstforeninger begynte å bygge opp samlinger, og innen 1885 gjaldt dette alle de femten kunstforeningene i landet. Andre institusjoner, slik som Nasjonalgalleriet bygget opp samlingen sin etter en kunsthistorisk standard med utgangspunkt i antikk kunst, dette gjennom kjøp og gaver av for det meste eldre kunst. Kunstforeningene opererte derimot med å kjøpe og utstille norsk samtidskunst, og opererte ikke etter et kunsthistorisk skjema.²⁰ Kunstforeningene i Norge fikk det som mål å kun vise den nyere norske kunsthistorien, heller enn den lange europeiske slik som Nasjonalgalleriet.²¹

Selv om TKF i hovedsak drev rundt samtidskunst, så hadde foreningen rundt 1880 et svært tradisjonelt kunstsyn. Men mot århundreskiftet til 1900-tallet og forbi kunne man se en endring i bildene i kunstforeningen, med endret form og utenlandske verk. Etter hvert viste de også frem modernistiske og kubistiske verk, som ikke alltid var like populært.²² Etter andre verdenskrig beveget kunstforeningen seg vekk fra nasjonalismen, og mot en mer internasjonal orientering.²³ Etter hvert så man at kunstbegrepet ble utvidet, og man så slikt som performance, installasjon, og konseptkunst, video- og multimediekunst. Eksperimentelle uttrykk viste seg, spesielt i TKF sine utstillinger på 80-tallet.²⁴

¹⁷ Josef J. Grimelund og Olav Flønes, *Trondhjems Kunstforening : Med et kort tillegg om perioden 1945 – 1954* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 1955), 65-67.

¹⁸ Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 52.

¹⁹ Morten Spjøtvold, «Kunst og fyll til folket,» *Norsk Museumstidsskrift* 5, nr. 1 (2019): 12.

²⁰ Dag Solhjell, «Norske kunstforeningers kunstsamlinger på 1800-tallet og tidlig 1900-tallet – en historisk oversikt og bibliografi,» *Norsk museumstidsskrift* 5, nr. 1 (2019): 8.

²¹ Dag Solhjell, «Norske kunstforeningers kunstsamlinger på 1800-tallet og tidlig 1900-tallet – en historisk oversikt og bibliografi,» *Norsk museumstidsskrift* 5, nr. 1 (2019): 9.

²² Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 65-67.

²³ Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 125.

²⁴ Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 153.

Som nevnt i del 2.1, så tilhører denne samlingen i dag TKM. I museets faste utstilling «Samlingen» kan man se et representativt utvalg av museets samling. «Samlingen» består i hovedsak av malerier, men har også skulpturer, foto, og annet. Man blir vist kunst fra samlingens første verk frem til de aller nyeste. Man blir her presentert verkene i en hovedsakelig kronologisk oppbygging, gjennom tematiske saler.²⁵

2.3 Gerhard Munthes vevkartong og dens objekthistorie

Vevkartongen av Gerhard Munthe, *Inntoget i Myklegård* fant veien inn i TKF sin samling i 1903, sammen med dets motpart, *Sigurd og Balduin*.²⁶ Begge verkene var del av en stor utstilling av Gerhard Munthe, på NKIM, som ifølge museets årsberetning fant sted på starten av året i 1903. Dette var en relativt stor utstilling, som også bestod av Munthes dekorative bilder, tegninger, og ornamenter. Utstillingen så omkring 600 besøkende, og mye ble solgt – både til offentlige og private samlere. Også NKIM selv kjøpte en del objekter fra utstillingen.²⁷ De to vevkartongene av Munthe ble kjøpt inn av Kunstforeningen direkte fra utstillingen med midler mottatt fra Trondhjems Brændevinssamlag, til en samlet pris av 2500 kroner. Begge disse arbeidene hadde tidligere vært utstilt i verdensutstillingen i Paris og der blitt tildelt gullmedalje.²⁸

Dette er et uvanlig verk for museets samling, og kan nesten tenkes å høre mer hjemme på et kunstindustrimuseum enn et kunstmuseum. Sammenlignet med andre verk av Munthe i TKM sin samling, kan vevkartongens tilstedeværelse virke malplassert. Munthes naturalistiske landskapsmalerier *Vaarstien i Drivdalen*²⁹ og *Kongsvold på Dovre*,³⁰ som begge er en del av samlingen, er svært ulike fra *Inntoget i Myklegård* sine saturerte farger og dekorative elementer. Hvorfor har da denne vevkartongen blitt føyet til samlingen? Svaret kan være at Jens Thiis har hatt en hånd i innkjøpet. Han kom inn som direksjonsmedlem i TKF, i 1897, og skal ha gjort seg sterkt gjeldende når det kom til alle kunstfaglige spørsmål.³¹ Thiis var også konservator ved

²⁵ «Samlingen», Trondheim Kunstmuseum, hentet 09.12.2021, <https://trondheimkunstmuseum.no/samlingen>.

²⁶ Josef J. Grimelund og Olav Flønes, *Trondhjems Kunstforening : Med et kort tillegg om perioden 1945 – 1954* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 1955), 129.

²⁷ Samtale med Morten Spjøtvold, konservator ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 10.05.2021.

²⁸ Josef J. Grimelund og Olav Flønes, *Trondhjems Kunstforening : Med et kort tillegg om perioden 1945 – 1954* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 1955), 129.

²⁹ Gerhard Munthe, *Vaarstien i Drivdalen*, olje på lerret, udatert, kjøpt 1901, Trondheim Kunstmuseum, inventarnr.: TKM-108-1901.

³⁰ Gerhard Munthe, *Kongsvold på Dovre*, olje på lerret, 1895, Trondheim Kunstmuseum, inventarnr.: TKM-89-1898.

³¹ Per Christiansen, *Det lange perspektiv : Trondhjems kunstforening 175 år* (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020), 51-52.

NKIM, som han hadde vært siden 1895.³² Det er klart at Thiis hadde et øye for både vevnader og Munthes kunst, da han sto bak opprettelsen av en vevskole, eller snarere et vevatelier tilhørende NKIM rundt 1898. Her jobbet flere kvinner i hovedsak på basis av Munthes mønstre og motiver.³³ Det er derfor ikke utenkelig at Thiis er grunnen til at en vevkartong fant veien inn i kunstmuseet.

³² Ellen J. Lerberg, «Jens Thiis,» i *Norsk biografisk leksikon* på snl.no, publisert 13.02.2019, https://nbl.snl.no/Jens_Thiis.

³³ Jan-Lauritz Opstad, *Nordenfjeldske kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning* (Trondheim: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1983), 15-16.

3 Vevkartongen av Gerhard Munthe

Gerhard Munthe endte opp med å bli en markert figur innen norsk tekstilkunst rundt århundreskiftet 1800 til 1900, blant annet med hans eventyrakvareller som ble omsatt av andre til vevnader.³⁴ Hans dekorative, stiliserte og flatebaserte malerier ble en viktig inspirasjon for mange innen husflidsbevegelsen. Munthe selv kunne ikke veve, men med hans motiver ble han likevel – ved siden av Frida Hansen – en fornyer av norsk vevkunst.³⁵

Inntoget i Myklegård, som jeg i dette kapittelet skriver om, er en vevkartong. Når en vever, så er det vanlig å bruke en vevkartong med et motiv som vevnaden går ut ifra. Man tegner en arbeidstegning av kartongen, og denne plasseres inne i veven, så man har et motiv å følge. Kartongens rolle er fortsatt viktig som referanse for dette arbeidet. Den plasseres over veven, eller ved siden av, så den hele tiden er synlig for den som vever.³⁶

3.1 Beskrivelse av gjenstand

I denne delen gjør jeg en faktisk beskrivelse, fulgt av en signifikant beskrivelse av *Inntoget i Myklegård* (1899).

Faktuell

Inntoget i Myklegård ble utført i 1899 av Gerhard Munthe. Verket måler 143 x 103,5 centimeter og er utført i tempera på treplate. Det befinner seg i dag på Trondheim Kunstmuseum, med registreringsnummer TKM-121-1903. Det ligger en tilstandsvurdering på gjenstanden, men dette er en rutinesjekk, da det har ikke vært gjort konservering på dem de seneste årene.³⁷

Signifikant

Inntoget i Myklegård er et høyreist verk, med ett hovedbilde øverst og to friser nedenfor dette, delt inn av linjer med dekorasjoner og tekst. I denne beskrivelsen tar jeg for meg hvert av de tre områdene etter tur, hvor jeg beveger meg fra hovedbildet, videre til frisen under, og så til den nederste frisen. Jeg starter nå med å beskrive hovedbildet, som utgjør størsteparten av billedflaten. Her ser man flere figurer, mange av dem til hest, plassert i et urbant landskap. De største, og dermed fremste figurene ser ut til å komme ridende inn fra høyre. Hestene de sitter

³⁴ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 96.

³⁵ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 97.

³⁶ Maria Brekke, *Innføring i billedvev* (Oslo: Universitetsforlaget, 1978), 95.

³⁷ Ida Grøttum, avdelingsleder kommunikasjon og vertskap på Trondheim Kunstmuseum, e-post-utveksling, 03.05.2021.

på er utsmykket med kleder i rødt og gull, i hvitt og svart. Hver av hestene har også gylne hover. Hestenes utforming er slik at de går i ett som et mønster, og det er vanskelig å se hvor mange hester som er til stede. Unntaket fra dette er den fremste av hestene; denne er hvit, og vi kan se hele dens omriss, mens de andre er farget mørkt grå med uklare omriss. Den hvite hesten står vekk fra mønsteret som dannes av de grå. Den hvite hesten bærer også kun rødt og gull, med et lite dekke. Dette står i kontrast til de grå hestene med deres røde, heldekkende kleder hvor man kan se border i gull og hvit, og ulike dyremotiv i sort og hvitt. Disse kledene er med på å danne det mønsteret som skapes rundt de grå hestene.

Hestene blir ridd på av fem menn, med sverd trukket og holdt vertikalt rett opp. De fire mennene som rir grå hester er utrustet med skjold, rustning og hjelmer. De er lyse i huden, med store oransje skjegg. Den femte mannen på den hvite hesten er ikke like tungt utrustet som de andre, men bærer derimot en gullkrone på hodet. Han er kledd i saturerte røde klær, med gullornamenter og hvite border. Huden hans er også lys, men han har ikke skjegg slik de andre har. Den bekronede figurens sverd har også gullornamenter på sidene av bladet, til forskjell fra de fire andres mer enkle sverd.

Følget med hester virker til å være på vei inn en stor, forgylt portal med en spisset bue. Portalen er ornamentert med sirkler, ellipser og rombiske former, hvor skrå linjer i gjentakende mønstre pryder den ytterste kanten. Øverst på portalen er det også noe som ligner skriftlig ornamentikk. Innenfor inngangen til portalen står det to figurer og betrakter de andre fem. Disse mannlige figurene bærer lys bekledding, som går fra spisse hetter over hodet og ender over knærne deres i gylne frynser. Deres mørke, grålig fargede hud står i kontrast til de andre fem som har lysere, nesten hvit hud. Mennene i portalen er utrustet med spyd og store skjold, hvor sistnevnte er dekorert med det som ligner en gyllen ulv eller rev på en rød bakgrunn som går opp i spisser, med flere gylne ornamenter omkring. Portalen i bildet ser ut til å lede inn i en by, da man i bakgrunnen av de ridende mennene kan se bymurene heve seg over en hage med frukttrær. I hagen ser man også en høyreist statue av en bevinget figur, en engel, med et sverd i sin høyre hånd. Fra bymurene skimter man flere figurer, som later til å se ned på de ridende mennene. Disse er vist frem som små flekker av farger, da bymurene er hevet høyt og langt unna figurene i forgrunnen. De tre fremste av disse beskuende figurene bærer rødt, gull, og hvit, og man kan skimte et flagg og banner i rødt holdt opp bak dem. Muren de står på er enkelt ornamentert nederst, men springer ut i tårn med kupler over kanten av muren. Innenfor murene er det flere ovale kupler og langstrakte spyd-formede arkitektoniske utforminger i gull, hvitt og irrgønt. Over byen er himmelen skyfri og klar i graderende blått.

Jeg beveger meg nå over på den midterste frisen. Denne avgrenses fra hovedbildet av en rød bord dekorert med gylne hestesko på hver side av teksten, hvor det står «Inntoget i Myklegaard». Frisen fremstår nesten som et eget rom, med søyler som går fra borden under frisen til borden over – det gir et inntrykk av at søylene bærer hovedbildet. Overalt i midtfrisen ser man gylne detaljer, både på søylene og figurene, og hele bakgrunnen er en gyllen vegg av et skjell-lignende mønster. Søylenes plassering er både foran og bak figurene i bildet, som føyer til følelsen av rom. De fungerer ikke bare for å skape følelse av tredimensjonalt rom, for søylene deler også inn bildet i tre deler på langs. Til venstre ser man figurer som har stilt seg opp og spiller på gylne harper. Under dem ser vi et grønt banner med en gylden løve eller ulv, som også strekker seg til det andre rommet. Der ser man tre figurer kledd i gull, blått og sort, som bærer kroner. Et par av dem er snudd mot hverandre som i samtale, men den tredje av dem ser ut mot den tredje delen av frisen – en åpen plass med ryttere. Flere harpespillere står til siden for dem som rir, men disse bærer rustning. Flere figurer i utrustning står foran dem igjen og spiller på horn. De tre rytterne sitter på hester med blå kleder, tilsynelatende i full galopp, fullt utrustet og bærende på lanser.

Under den midterste frisen går enda en rød bord, denne med teksten «Kong Sigurds Reise til Iorsal», samt et par gulldekorasjoner. Denne skiller den midterste frisen fra den nederste, hvor jeg nå går inn på den sistnevnte. Dette er en del av bildet som skiller seg ut fra resten. Heller enn å vise en enkelt scene i et nærmest tredimensjonalt rom, så vises man her ulike scener innenfor fem sirkler som utgjør medaljonger; disse står på rad bortover, og er festet sammen på kanten omtrent som et smykke. I denne frisen er det kun brukt gull og sort. Bakgrunnen er i en enkelt sort farge, mens medaljongene og detaljene inni dem kommer frem ved hjelp av gullfargen. Den første medaljongen bærer innskriften «Den hellige spaan». Her sitter en mannlig figur med krone på kne foran det som ser ut til å være et alter, med et krusifiks. Videre, til den andre medaljongen, så ser man en figur som bader ved det som ligner en elvebredd. I vannet svømmer det fisker, som sammen med vegetasjonen blir en del av medaljongens bord. På denne medaljongen er det skrevet «Jordan». Den tredje medaljongen viser igjen en bekronet figur. Her fremstilles han også fremfor et kors, men denne gangen stående, med et fragment i hånden. Under korset og figuren, står inskripsjonen «Cristi grav». På den fjerde medaljongen står inskripsjonen «Saida», under avbildningen av et beleiringstårn ved en bymur. Den siste, og femte medaljongen bærer inskripsjonen «Cypern». Bildet på medaljongen er av et skip med dragehode og hale, som ligger på bølgene foran en øy med palmetrær.

3.2 Tekstilene

Vevkartongen *Inntoget i Myklegård* er ikke bare dekorativ i seg selv, men ble også tatt i bruk for å veve et billedteppe, kalt *Inntoget i Myklagard* (fig. 2). Det er også laget et teppe av dens motpart, *Møtet med kong Baldwin* (fig. 3). Disse teppene ble vevd av den internasjonalt kjente Frida Hansen, ved hennes atelier «Det norske Billedvæveri,» i datidens Kristiania.³⁸ Billedteppene fikk tilnavnet «Riksteppene». Dette er store tepper, hvert av dem over 15 kvadratmeter³⁹ – atskillig større enn kartongene. «Riksteppene» ble vist på verdensutstillingen i Paris i 1900.⁴⁰ I dag så er teppene tilknyttet slottet, som en del av De kongelige samlinger. Det av teppene som er basert på vevkartongen jeg skriver om, *Inntoget i Myklagard*, oppbevares i samlingen med registreringsnummer DKS.002564.⁴¹

³⁸ Hilmar Bakken, *Gerhard Munthes dekorative kunst* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1946), 130.

³⁹ «Riksteppene,» Det norske kongehus, sist oppdatert 22.06.2015, <https://www.kongehuset.no/artikkel.html?tid=128609&sek=26987>.

⁴⁰ Jan Kokkin, *Gerhard Munthe : Norwegian Pioneer of Modernism* (Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2018), 82.

⁴¹ Nina Høye, kunsthistoriker og fagleder formidling ved Det Kongelige Hoff, e-post-utveksling, 14.06.2021.

4 Analyse av gjenstanden

I dette kapittelet kontekstualiserer og analyserer jeg *Inntoget i Myklegård* i samsvar med problemstillingen på min oppgave.

4.1 Bakgrunn: Middelaldersk formspråk

Det å snakke om et «middelaldersk formspråk» i sin helhet ville være å omtale et vidt felt av kunst, i et meget langt tidsspenn. Derfor har jeg valgt å fokusere på dekorative tekstiler fra tidlig middelalder når jeg skal ta for meg dette formspråket. Dette vil samtidig gi en representasjon av det mer overordnede formspråket på den samme tiden som tekstilene ble laget. Jeg har også valgt dette fokuset, da jeg mener det er av størst relevans for motivet i *Inntoget i Myklegård*.

Tekstiler som broderi og vev spilte en viktig rolle i samfunnet i middelalderen. Lium peker på at det meste som ble produsert var bruksting, og at dette er grunnen til at mye ikke har blitt bevart til i dag, da de har blitt slitt, kastet eller gjort om. Likevel, så er noen vakre billedvever, tepper, og broderier bevart. De aller fineste arbeidene har sannsynligvis blitt utført i miljøer rundt kirken.⁴² Kirkekunsten hadde den viktige oppgave av å lære bort religionen til de som ikke kunne lese. De fleste lærte kirkehistorie ved å se på bilder.⁴³ Et eksempel på denne typen formidlende tekstil er *Høylandsteppet* (fig. 4) som ble laget på 1200-tallet. Motivet viser de hellige tre konger fra Østerland, som har reist til Betlehem for å gi gaver til Jesusbarnet.⁴⁴ Fargene i teppet er i dag vanskelige å tyde, da de har falmet og fått en brunlig tone. Det har derimot blitt laget en rekonstruksjon av *Høylandsteppet* av Turid Svarstad Flø (fig. 5).⁴⁵ Her er det tydelig at det originale teppet har hatt sterke farger.

Lium peker på at stilen i *Høylandsteppet* slekter på den i *Bayeux-teppet* (fig. 6 og 7), da det er tydelig at tegneren har vært kjent med den romanske stilen. Også tekstilforskeren Fredrik B. Wallem har sammenlignet disse to verkene.⁴⁶ *Bayeux-teppet* er en frise på hele 65 meter, som beskriver slaget ved Hastings i England, i 1066. Det er trolig også blitt laget i England.⁴⁷

⁴² Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 23.

⁴³ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 26.

⁴⁴ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 26.

⁴⁵ Turid S. Flø, «Høylandsteppet – en rekonstruksjon av et midtnorsk middelalderteppe,» *SPOR – Fortidsnytt fra Midt-Norge* 12, nr. 2 (1997): 16-19.

⁴⁶ Dette kan man lese i hans artikkel *La broderie de l'église de Hølandet en Norvège et son rapport avec la tapisserie de Bayeux* (Tæppet fra Hølandet kirke og dets forbindelse med Bayeux-tæppet), (Kristiania: Det Mallingske Bogtrykkeri, 1911).

⁴⁷ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 26.

De to teppene jeg til nå har nevnt har vært broderte, men jeg vil også nevne et eksempel på middelaldersk vevnad. Dette er *Baldisholteppet* (fig. 8), som ble gjenfunnet ved en kirkeauksjon i 1887 på Baldishol. Dette teppet er fra 1070-1190, og utført i gobelinteknikk. Det er det eneste teppet som er utført i denne teknikken i Norge, på middelalderen, som er bevart. Det har opprinnelig vært en del av en lengre friseformet vevnad på opprinnelige tolv meter. Delen som har bestått til i dag måler 118 x 203 centimeter.⁴⁸

Når man undersøker og så sammenligner disse ulike tekstilene, så blir det klart at visse elementer av formspråk dukker opp i alle, eller flere av teppene. De sterke, men enkle fargene i rød, blå, grønn og gul, noen ganger med hvite eller sorte innslag, er fremtredende i hvert av dem. Også utformingen som motivet og figurene tar følger en lignende stil, med en flat enkelhet og markerte linjer rundt formene. Det er samtidig mange detaljer, med flere dekorative elementer brukt som innramming eller pynt ellers i motivene. Motivene er ofte lange og horisontale orientert, og kan følges med blikket bortover som i en tekst, eller en moderne tegneserie. Motivene til *Høylandsteppet* og *Bayeux-teppet* inkluderer til og med tekst, som tilføyer til denne måten å betrakte dem. Noen av teppene forteller klare historier, slik som *Høylandsteppet* og *Bayeux-teppet*. Alle disse elementer som jeg nå har nevnt mener jeg kan sees på som å være en del av én definisjon på et tidlig middelaldersk formspråk.

Jeg beveger meg nå videre, for å se på hvordan noen kunstnere på 1800- og 1900-tallet tok i bruk dette middelalderske formspråket, og grunnene bak dette. I Norge, så hang dette sammen med gjenreisningen av landet – det å igjen bli en selvstendig nasjon. Norges første professor i kunsthistorie (i 1875), Lorentz Dietrichson, så den estetiske dimensjonen i vår gamle folkekunst som viktig. Den kunne brukes til å utvikle en moderne materiell kultur.⁴⁹ Også andre fremtredende personer innen norsk kulturliv (slik som Henrik Grosch, Jens Thiis og Johan Bøhg) anså folkekunsten som et estetisk forbilde. Dette var likevel ikke bare et norsk fenomen, men var inspirert av strømninger og idéer i Europa – blant annet i de øvrige nordiske land, samt Tyskland og England.⁵⁰ Som kunsthistorikeren Andreas Aubert påpeker: «I de fleste av landene rundt i Europa er de begynt at virke for folkelig kunst.»⁵¹ Det skjedde en romantisering av det folkelige med framspringet av den industrielle revolusjon, da det ikke lengre ble produsert like mye av håndverkere. Enkelte kunstnere så på dette som en tid preget av estetisk forfall og tap av god kunst. En av dem var den britiske William Morris, opphavsmannen til *Arts and Crafts-*

⁴⁸ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 27-28.

⁴⁹ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 88.

⁵⁰ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 88.

⁵¹ Andreas Aubert, *Norsk kultur og norsk kunst* (Kristiania: Svenske Forlag, 1917), 18.

bevegelsen. Morris var inspirert av middelaldersk kunst og arkitektur. Han så på middelalderen som en tid da kunsten var laget av folket for folket. Dette var et ideal som han selv ville gjenopprette i hans samtid. *Arts and Crafts*-bevegelsen forkastet det industrialiserte og maskinskapte, og fremmet heller førindustrielle håndverksteknikker.⁵² Blant disse håndverkene promoterte han på 1870-tallet middelalderbroderi, med teknikkene og motivene derav. Denne bevegelsen var en del av de internasjonale strømningene i kunsten, som også nådde skandinaviske land.⁵³

I Norge ser man spesielt en tilnærming til middelalderen i sagalitteraturen, med den illustrerte *Kongesagaer* (1899), hvor illustratørene har forsøkt å formidle den gamle historien på meget ulike måter. Sagalitteraturen var ikke bare populær i Norge, men også i det viktorianske Storbritannia så de oversatte islandske tekstene stor popularitet.⁵⁴ William Morris var en som var svært opptatt av disse gamle norrøne middelaldertekstene, og oversatte flere av dem til engelsk.⁵⁵

Når det kommer til billedkunsten, så ser man på 1800- og tilig 1900-tallet motiver hvor innholdet baserer seg på middelalderen, men ofte at dette vises i en mer realistisk stil. Et eksempel på dette er John William Waterhouse sitt maleri *The Lady of Shalott* (fig. 9) fra 1888. Innholdet i motivet er basert i en arthuriansk legende, men maleriets formspråk er i en svært naturalistisk og kontemporær stil. Denne tendensen viser en blanding av datidens populære formspråk og middelalderske motiv-innhold, noe som er vanlig ved medievalisme, eller historisme. Slik Aavitsland betegner det: «Medievalisme kan defineres som samtidens forestillinger om middelalderen og samtidskulturens bruk av middelalderreferanser til ulike formål i stor eller liten skala.»⁵⁶

I Norge ble middelalderen som nevnt viktig i nasjonens gjenoppbygging, og den norske medievalismen ble preget av patriotisme. Hvor andre omtaler en «mørk» middelalder, så ser

⁵² Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-Century European Art*, 3. utg. (Upper Saddle River: Prentice Hall, 2012), 358.

⁵³ Ingrid L. Nødseth, «Clothing the Sacred : A study of Ecclesiastical Vestments from Late Medieval Scandinavia c. 1400 – 1550» (doktorgradsavhandling, NTNU, 2021), 8, <https://hdl.handle.net/11250/2731920>.

⁵⁴ Joanne Parker og Corinna Wagner, introduksjon til *The Oxford Handbook of Victorian Medievalism*, red. Joanne Parker og Corinna Wagner (Oxford: Oxford University Press, 2020), 9.

⁵⁵ Carl Phelpstead, «Eddas, Sagas, and Victorians,» i *The Oxford Handbook of Victorian Medievalism*, red. Joanne Parker og Corinna Wagner (Oxford: Oxford University Press, 2020), 6.

⁵⁶ Kristin B. Aavitsland, «Middelalder og norsk identitet. Litterære og visuelle eksempler på norsk medievalisme,» i *Konsthistorisk tidsskrift/Journal of Art History* 75, nr. 1 (2006): 38.

Norge på det som sin storhetstid, en «lys» middelalder.⁵⁷ Norge fant igjen frem til de gamle teppene, bevarte dem, og til og med stilte dem ut. Ikke bare det middelalderske formspråket skulle bli noe å forsøke å oppnå, men med det en ny storhetstid. Man kunne likevel bare iaktta denne forbigående tiden gjennom linsen av datiden, med et moderne blikk. Det ble som Gerhard Munthe sa, om hans møte med den gamle stilen fra middelalderen: «Vi kan ikke faa oldtiden til os, men vi maa gaa hen til den.»⁵⁸

4.2 Gerhard Munthe og tekstil

Gerhard Munthe ble etter hvert svært kjent innen tekstilkunsten for sine motiver for billedtepper. Det var likevel ikke her han startet som kunstner, og heller ikke det han nødvendigvis søkte å bli. Munthe var kjent for sine naturalistiske landskapsmalerier, slik som *Bondegård på Hedmark* (1876)⁵⁹, og dette reflekteres også i hva man finner av Munthe-verk i TKM sin samling, som nevnt i del 2.3. Derfor skapte det oppsikt da han på 1890-tallet begynte å skape mer dekorativ kunst, og kunstkritikere, så vel som Andreas Aubert forundret seg over dette.⁶⁰ I 1886 giftet Munthe seg med den tjue år yngre Sigrun Sandberg.⁶¹ Sigrun hadde skaffet seg en flatvev, og Munthe tegnet en del vev- og broderimønster til henne på fritiden.⁶² Munthe virket først også interessert i veven, da han skrev i brev til Andreas Aubert i 1891: «Vi var opppe til Kl. 12 igaar. Sigrun vævede, og jeg nøstede Garn, og saa fik hun færdig det første Tæppe, som hun har væved her.»⁶³ Vinteren, 1892 ble Sigrun også opplært i Frida Hansens vevatelier⁶⁴. Det var altså på grunn av Sigrun at Munthe først ble involvert i vevekunsten. Men slik det skulle ha seg, så rakk ikke helsen til Sigrun til. Som Ulrikke Greve, bestyrer i vevatelieret i Trondheim husker det i Munthes minneskrift «[...] den legemlige styrke manglet.»⁶⁵ Dermed satt Munthe igjen med flere mønstre laget for veven, som hans kone ikke

⁵⁷ Kristin B. Aavitsland, «Middelalder og norsk identitet. Litterære og visuelle eksempler på norsk medievalisme,» i *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 75, nr. 1 (2006): 38.

⁵⁸ Gerhard Munthe, «Om stilarter og illustrering af oldtid,» *Samtiden : tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsspørsmål*, 12 (1901): 59

⁵⁹ Gerhard Munthe, *Bondegård på Hedmark*, olje på papp-plate, 39 x 55 cm, 1876, Nasjonalmuseet, inventarnr.: NG.M.01302.

⁶⁰ Hilmar Bakken, *Gerhard Munthes dekorative kunst* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1946), 7.

⁶¹ Hilmar Bakken, *Gerhard Munthes dekorative kunst* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1946), 27.

⁶² Ulrikke Greve, «Gerhard Munthe og den tekstile kunst,» i *Gerhard Munthe 1849 – 1929 : et minneskrift*, Erik Werenskiold et al. (Stavanger: Dreyers Grafiske Anstalt, 1929), 33.

⁶³ Hilmar Bakken, *Gerhard Munthes dekorative kunst* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1946), 28.

⁶⁴ Karin Berg, *Fridtjof Nansen og hans kvinner* (Oslo: Schibsted, 2004), 71.

⁶⁵ Ulrikke Greve, «Gerhard Munthe og den tekstile kunst,» i *Gerhard Munthe 1849 – 1929 : et minneskrift*, Erik Werenskiold et al. (Stavanger: Dreyers Grafiske Anstalt, 1929), 33.

kunne utføre. Han solgte dem, og Greve peker på dette som den største begivenhet i den norske tekstilkunstens historie.⁶⁶

En annen viktig katalysator for Munthes inntredelse i vevkunsten, var med «Sort- og Hvidudstillingen» i Kristiania, 1893. Her ble det vist verk i sort og hvitt, men også 11 kartonger i akvarell av Munthe, som viste ulike eventyrmotiv.⁶⁷ Morgenbladet forhåndsomtalte utstillingen, og satte høye forventninger for Munthes kartonger; kunstkjennere skulle ha uttalt at disse verkene var et varsel om fremtidens ornamentale kunst.⁶⁸ Aubert skrev også en omtale om utstillingen, hvor han sammenlignet akvarellene med tradisjonelle norske billedtepper. Etter dette fikk Munthe svært mange forespørsler fra kvinner som ville veve etter hans motiver.⁶⁹ Munthe skal ha angret på å la det han kalte «disse vevende kvinner» veve det de ville av hans motiver.⁷⁰

På siste halvdel av 1800-tallet, kan man se fremveksten av den norske vevrenessansen. Det foregikk en profesjonalisering av undervisning i tekstile teknikker på denne tiden, med kursvirksomhet over hele landet.⁷¹ Kvinner kunne lære seg vevteknikker, og kjøpe mønstre. De var derimot ikke oppfordret til å skape egne motiver og mønstre. Ofte var det kvinnen som vevde, og mannen som tegnet mønstre.⁷² Dette var også slik Gerhard Munthe og Sigrun gjorde det.

Da Sigrun ikke lengre kunne arbeide med veven, så ble Munthes motiver vevet andre steder, slik som vevatelieret på NKIM, som nevnt i kapittel 2 var startet av Jens Thiis. Slik som Aubert, så ønsket Thiis å fornye norsk kunst. Han ville fremme den dekorative norske kunsten, og så Munthe som den eneste som kunne få gjort dette. Thiis så her en norsk parallell til William Morris i Munthe.⁷³ Dette er interessant, da Bakken mener at Munthe ikke har blitt påvirket av Morris sin stil sådan, men at han kan ha mottatt «impulser fra verk av lignende art» med tanke

⁶⁶ Ulrikke Greve, «Gerhard Munthe og den tekstile kunst,» i *Gerhard Munthe 1849 – 1929 : et minneskrift*, Erik Werenskiold et al. (Stavanger: Dreyers Grafiske Anstalt, 1929), 33.

⁶⁷ Jan Kokkin, *Gerhard Munthe : Norwegian Pioneer of Modernism* (Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2018), 39.

⁶⁸ Journalist hos Morgenbladet, «Sort- og Hvidt-Udstillingen,» *Morgenbladet* (Oslo), 28. feb. 1893.

⁶⁹ Jan Kokkin, *Gerhard Munthe : Norwegian Pioneer of Modernism* (Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2018), 63.

⁷⁰ Jan Kokkin, *Gerhard Munthe : Norwegian Pioneer of Modernism* (Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2018), 63.

⁷¹ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 83.

⁷² Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 83.

⁷³ Jan-Lauritz Opstad, *Nordenfjeldske kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning* (Trondheim: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1983), 14.

på utenlandske verk.⁷⁴ Jeg mener at disse impulsene har en så klar sammenheng med Morris sin innflytelse på kulturverdenen på 1800-tallet, at man ikke kan unngå å sammenligne hans kunst med Munthes. *Arts and Crafts*-bevegelsen sitt fokus på ulikt håndarbeid, og spesielt på originaler fremfor «kopier» laget i fabrikker mener jeg at gjenspeiler Munthes formeninger om kunst; etter hans mening ville alt arbeid som var basert i kopiering alltid være mindre bra.⁷⁵

Det var likevel ikke lett for dem som utførte Munthes motiver i vev. De kvinnene som virket på atelieret i Trondheim brukte Munthes akvareller som motiv, men dette var ikke uten problemer. Ulrikke Greve, en av bestyrerinnene på atelieret, forteller om denne prosessen. Kvinnene forstørret de små akvarellene slavisk, og kopierte også fargene. De blandet ullen så nær kartongen som mulig, og refererte hele tiden til originalen i frykt for å misforstå Munthes verk.⁷⁶

En kvinne som ble kjent for sine tepper med selvtegnede mønstre var Frida Hansen, veverken av «Riksteppene». Hun var Norges første internasjonalt anerkjente tekstilkunstner, og ble en stor drivkraft av fornyelsen av vevkunsten i landet ved siden av Munthe.⁷⁷ Hun ble flere ganger sammenlignet med Munthe, men ble sett på som unorsk opp imot ham.⁷⁸ Som jeg har gått inn på tidligere, så ble Munthe på den annen side sett på som nyskapende for noe «eget norsk», av eksempelvis Jens Thiis. Også Aubert var en stor tilhenger av Munthe, og tok særlig inspirasjon av hans kunst da han formulerte sitt syn på et eget «norsk fargeinnstinkt».⁷⁹ Lium utpeker derimot både Hansen og Munthe som viktige art nouveau-kunstnere.⁸⁰ Jeg mener dette er synlig i Munthes arbeid, og viser til dette i del 4.3.

Frida Hansen skrev i en artikkel i Morgenbladet at hun hørte mange snakke om at Munthes motiver ville tatt seg godt ut i metall, eller kanskje tre. Men likevel, så var det ingen håndverkere som hadde samarbeidet med ham og gjort dette (med unntak av tekstiler). Hansen sier at om Munthe ønsket det, så hadde han nok gjort det selv, og at «Gjenstanden vilde da være

⁷⁴ Hilmar Bakken, *Gerhard Munthes dekorative kunst* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1946), 150.

⁷⁵ Gerhard Munthe brev til Emil Hannover, 26 desember 1906. Brevs. 90. NBO.

⁷⁶ Jan-Lauritz Opstad, *Nordenfjeldske kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning* (Trondheim: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1983), 23.

⁷⁷ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 89.

⁷⁸ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 91.

⁷⁹ Andreas Aubert, *Norsk kultur og norsk kunst* (Kristiania: Svenske Forlag, 1917), s. 19.

⁸⁰ Randi N. Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 90.

det fuldbaarne, færdige Arbeide» før hun fortsetter; «men nu er det Kartonen, som er det færdige Arbeide.»⁸¹

4.3 Kartongen og legenden: Korstoget til Jorsala og inntoget i Myklegård

«Kong Sigurd sa til mennene sine at de skulle ri kaute inn i byen, og de skulle vise seg lite forundret over alt det nye som de fikk se; og så gjorde de det. Med slik prakt red kong Sigurd og alle mennene hans til Miklegard og så til den gjeveste kongshallen, og der var alt gjort i stand til dem.» - Snorre Sturlasson, 'Snorres kongesagaer,' oversatt av Anne Holtmark og Didrik Arup Seip (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1957), 615.

Historien bak motivet i vevkartongen *Inntoget til Myklegård* finner man i *Kongesagaer*, først utgitt på norsk i 1899. Denne er sagaen om Sigurd Jorsalfar, som blir fortalt i kapittelet «Magnussønnenes saga». I min analyse av kartongen, så viser jeg til hvordan motivet er basert i denne legenden, noe som også er en knytning til middelalderen. Jeg har i min analyse referert til den nyere utgaven av boken fra 1957, *Snorres kongesagaer*.

Både den nye og gamle versjonen er illustrert av blant andre Munthe, men også en rekke andre kjente kunstnere. Munthe tegnet mest dekor og vignetter, men også noen illustrasjoner, og omslaget av boken. Hans illustrasjon *Konge Sigurd og hans menn rir inn i Miklegard* (fig. 10)⁸² var en av de mest populære,⁸³ og er hva vevkartongen *Inntoget i Myklegård* er basert på.

I tittelen til vevkartongen av Gerhard Munthe brukes navnet «Myklegård» i tittelen. I *Snorres Kongesagaer* brukes derimot versjonen «Miklagard». På grunn av dette vil jeg i denne teksten bruke «Miklagard» når jeg refererer til stedet som omtales i legenden. «Miklagard» er det norrøne navnet på byen vi i dag kaller Istanbul.⁸⁴

⁸¹ Frida Hansen, «Gerhard Munthes dekorative kunst seet fra et fagligt Standpunkt,» *Morgenbladet* (Oslo), 10. jan. 1902.

⁸² Gerhard Munthe, *Kong Sigurd og hans menn rir inn i Miklegard*, illustrasjon til "Magnussønnernes saga", Snorre Sturlasson, *Snorre Sturlasson Kongesagaer* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1957), 615. Originalen av illustrasjonen har samme navn, laget mellom 1895-1899, penn på papir, 115 x 179 mm, Nasjonalmuseet, Oslo, inventarnr.: NG.K&H.B.07089.

⁸³ Jan Kokkin, *Gerhard Munthe : Norwegian Pioneer of Modernism* (Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2018), 99.

⁸⁴ Eivind H. Seland, «Miklagard,» Store norske leksikon. Sist oppdatert 26.03.2021, <https://snl.no/Miklagard>.

4.4 Kartongen og det middelalderske formspråket

I denne delen av kapittelet knytter jeg kunstobjektet mitt, *Inntoget i Myklegård*, opp mot det middelalderske formspråket, som jeg har kontekstualisert i tidligere deler. Jeg knytter det også sammen med innholdet i legenden fra *Snorres kongesagaer*, for å vise hvordan motivet også har et innhold inspirert av middelalderen.

Til å begynne med, så vil jeg se på fargene. Disse er en viktig komponent av verkets utforming, og gir det et karakteristisk utseende. De sterke, men enkle fargene er til stede i hele billedflaten. Hovedfargene her er blått, rødt, gult og gyllent, grønt, med innslag av sort og hvit. Det blå strekker seg over himmelen, og kler figurer og hester i midtfrisen, det grønne pryder trær og arkitektur. Rødt trer sterkt frem i bildet, og gir en følelse av kongelighet sett sammen med det gule og gylne. Som jeg har pekt på i del 4.1, så går enkle fargeflater med nettopp disse fargene igjen i motivene på dekorative tekstiler i middelalderen. *Høylandsteppet* skiller seg litt ut fra de andre tekstilene jeg har omtalt, med mer dekorerte, mønstrede fargeflater, men dette kan man også se på deler av Munthes vevkartong. Slik jeg nevner i beskrivelsen av gjenstanden, så er den delen som utgjør veggen i midtfrisens motiv eksempelvis bygget opp av et skjell-lignende mønster. Også den gylne porten har mange dekorative elementer, som sammen utgjør et mønster som fyller inn fargeflaten og deler den opp i mindre elementer.

Alle områdene på vevkartongen er avgrenset av klare linjer, noe som fremhever flatheten i formspråket. Linjer trer også sterkt frem i middelaldertekstilene. I både *Høylandsteppet* og *Bayeux-teppet*, så er linjene spesielt utslagsgivende, da de markerer omrisset av figurene i broderiene. Figurene er for øvrig et annet element som knytter vevkartongen sammen med disse middelaldertekstilene. I de norske teppene, så er figurene spesielt stiliserte, med store hoder i forhold til kroppen. Figurene i vevkartongen er stiliserte til en grad, men bærer et stort av å være malt i en periode hvor naturalismen fortsatt sto sterkt. *Bayeux-teppet* sine figurer er mer realistiske i sine proporsjoner og utforming, men er mindre dekorativt oppsatt. Munthe sine figurer er plassert for å passe dynamisk inn i resten av motivet, som heller kan minne om tendenser i art nouveau.

På den annen side, så kan de nesten stivnede positurere i *Høylandsteppet* minne om et øyeblikk i tiden, som har stoppet opp og kan beskues. Denne samme følelsen får man av *Inntoget i Myklegård*, spesielt i hovedbildet hvor man ser den storslagne scenen av inntoget i Miklagard utspille seg. Slik som i *Høylandsteppet* og *Bayeux-teppet*, så blir man her vist en del av en fortelling. Den store gullporten inn til Miklagard, som beskrevet i sagaen, ser man til

venstre i bildet med detaljert ornamentikk. Sigurd og hans menn må være mennene som kommer ridende inn fra den ene siden av motivet. Blikket blir dratt mot den eneste hvite hesten i dette følget. Den fungerer som et fokuspunkt, med den store, hvite flaten. Dette fører øyet til figuren med krone, som med tanke på de kongelige regalier han bærer uten tvil må være Sigurd. Sigurds avbildning er også den eneste av de hvite mennene uten skjegg, som fremhever hvor ung den norske kongen var.

I dette verkets motiv, så blir man vist en del av en reise. Også i *Høylandsteppet* og *Bayeux-teppet* viser motivet til en historie om reise, og samtidig om hellighet og ære; Sigurds reise dreier seg også rundt disse konseptene. I Miklagard blir han også ærefullt mottatt, og av keiseren selv. I vevkartongen kan man anta at keiseren er representert av den fremste av figurene på bymuren, med hans faner og flagg bak ham. De forgylte kuplene, sammen med gullporten gir beskueren et inntrykk av stor rikdom. Også frukthagen spiller inn i dette, ved å vise frem en overflod av mat.

Statuen som står i denne hagen får tankene over på en engel som ofte er fremstilt med sverd, nemlig erkeengelen Mikael. I henhold til kristendommen, så fungerer han som en krigerfyrste, og kjemper en åndelig kamp mot djevelen. Mikael er ikke bare viktig innen kristendommen, men spiller også en rolle i jødedommen og islam.⁸⁵ Å inkludere denne statuen minner om den store rollen religion spiller i Magnussønnes saga. Dette er et viktig poeng, da religiøse motiver spilte en viktig rolle i mange middelaldertekstiler, siden de ble laget for kirken. I *Høylandsteppet* blir man som besruer lært om hendelser rundt Jesu fødsel. Munthes verk kan også ses som til dels undervisende. Da mange så etter noe tradisjonelt norsk å basere sitt nye land på, kunne et slikt verk bringe interesse rundt de gamle sagaene. Historien rundt Sigurd Jorsalfar er også nært knyttet til kristendommen. Dette kommer frem spesielt i medaljongene, som jeg vil omtale om litt.

Måten Sigurds reiser er vist frem i vevkartongen kan i likhet med middelaldertekstilene minne om en tegneserie. Forskjellen er her motivet, hvor Munthes verk er høyreist i motsetning til de langstrakte middelalderteppene. Slik som i *Bayeux-teppet*, så har Munthe brukt skrift i motivet for å hjelpe med formidlingen av historien bak motivet. Også i *Baldisholteppet* er skrift en del av motivet. Selv om det her ikke dreier seg om en fortelling, så formidles likevel viktig informasjon om motivets betydning gjennom skriften.

⁸⁵ Gunnar M. Eidsvåg, «Mikael (erkeengel),» Store norske leksikon, sist oppdatert 30.06.21, hentet 01.12.21, https://snl.no/Mikael_-_erkeengel.

I midtfrisen av vevkartongen, så kan man se Sigurd se på lekene i «padreimen,» eller hippodromen – en travbane. Det er fremtredende her hvordan de arkitektoniske elementene inndeler billedrommet i flere områder, akkurat slik man kan se i *Baldisholteppet* og *Høylandsteppet*. Dette føyer til det tegneserie-aktige preget, da det gir en effekt av at motivet er delt inn i ruter. Opp langs arkitekturen slingrer det seg avrundede former for dekor, som minner om de florale motivene i art nouveau-stilen.

Medaljongene under midtfrisen står ut fra resten av motivet, både i de runde formene, og de begrensede fargene. Scenene i hver av medaljongene er alle knyttet opp mot Sigurds reise til, og besøk i Jerusalem. I den andre medaljongen fra venstre kan man kjenne igjen scenen hvor Sigurd bader i elven, der hvor Jesus selv skal ha blitt døpt av døperen Johannes. Dette er den som bærer innskriften «Jordan», og man kan se Sigurd bade i elven. Medaljongen til høyre for denne viser Sigurds besøk ved «Cristi grav», slik det står skrevet på medaljongen. I den første medaljongen ser vi gaven fra Balduin til Sigurd. «Den hellige spaan» står det på medaljongen, og med dette menes det fra Jesu kors. Den fjerde medaljongen på vevkartongen med innskripsjonen «Saida» viser til beleiringen av byen med samme navn. Bymuren på medaljongen refererer åpenbart til den omkring Saida. Beleiringstårnet står frem som hovedpunktet her. Dette fremhever styrken i kongenes hærer stilt opp mot byen, noe som viser til kongenes seier. Den siste medaljongen viser oppholdet på Kypros, med innskripsjonen «Cypern». Denne medaljongen utstråler en ro, da den har en nærmest symmetrisk utforming.

For å oppsummere, så er den formidlene, fargerike, og dekorative stilen man ser i *Inntoget i Myklegård* altså svært likt det formspråket vi ser i de dekorative tekstilene fra tidlig middelalder. Knytningen til Snorres *Kongesagaer* viser også til kartongens direkte knytning til middelalderen. Denne måten å fremstille innholdet på er også typisk for mange middelaldermotiver.

5 Perspektiv og konklusjon

I denne oppgaven har jeg sett på vevkartongen *Inntoget i Myklegård* (1899) av Gerhard Munthe, og sett hvordan dette verket innebefatter et middelaldersk formspråk som følge av medievalistiske strømninger i kunstverdenen rundt århundreskiftet 1800 til 1900.

I kapittel 2 av oppgaven, så har jeg kontekstualisert verket ved å snakke om dets historikk som et museumsobjekt, og om samlingen den er en del av. Dette har jeg også knyttet opp mot institusjonene som har forvaltet denne samlingen, som har gitt videre innsikt på området.

Videre i oppgaven, så har jeg i kapittel 3 gjort en faktuell og signifikant beskrivelse av vevkartongen. Her trakk jeg også inn tekstilarbeidet som er basert i Munthes kartong, for å videre vise til de sterke sammenknytningene vevkartongen har med tekstile arbeider.

Kapittel 4 dreier seg om analysen av *Inntoget i Myklegård*. Her begynte jeg med å undersøke det middelalderske formspråket i tre ulike dekorative tekstilarbeider fra tidlig middelalder. Jeg pekte her på fremtredende elementer i middelaldersk formspråk, for å senere i kapittelet kunne demonstrere hvordan dette kommer til syne i vevkartongen av Munthe.

Jeg gikk så videre, hvor jeg forklarte hvorfor dette middelalderske formspråket utbredte seg rundt århundreskiftet 1800 til 1900, og hvordan dette har gjort seg synlig i kunsten. Deretter trakk jeg frem legenden som inspirerte motivet til *Inntoget i Myklegård*, fra boken *Kongesagaer*, slik at jeg i analysen kunne vise til sammenhengen mellom et middelaldersk formspråk og innhold.

I motivanalysen av verket, så knyttet jeg sammen beskrivelsen og kontekstualiseringen av vevkartongen fra de tidligere delene av oppgaven, for å vise hvordan dette verket er knyttet opp til et middelaldersk formspråk. Jeg sammenlignet kontinuerlig *Inntoget i Myklegård* med mine tidligere eksempler på middelalderkunst, da jeg tok for meg farger, flater, og linjer, mønstre og religion. Jeg knyttet også vevkartongen opp mot legenden den er basert i, og viste til hvordan denne middelalderfortellingen tydelig påvirket motivene i verket.

Jeg konkluderer dermed med at alle disse sammenhengene, som jeg til slutt har gått gjennom i motivanalysen gjør det klart at Munthes vevkartong *Inntoget i Myklegård* har en sterk sammenheng med middelaldersk formspråk. Selv om medievalismen er knyttet til Storbritannia og andre kulturelle strømninger i Europa, så er det tydelig at Norge, rundt

århundreskiftet 1800 til 1900 tok i bruk middelalderkunstens innhold og formspråk og inkorporerte det i sin egen, i en del av kampen for å etablere sin egen nasjon med sin egen kultur. Dette eksemplifiseres i *Inntoget i Myklegård*, et verk som bringer sammen fortid og samtid i et enestående uttrykk.



Bilder

Figur 1: *Inntoget i Myklegård*, vevkartong.

Figur 2: *Inntoget i Myklagard*, billedvev.

Figur 3: *Møtet med kong Baldwin*, billedvev.

Figur 4: *Høylandsteppet*, broderi.

Figur 5: Rekonstruksjon av *Høylandsteppet*, broderi.

Figur 6 og 7: Utsnitt av *Bayeuxteppet*, broderi.

Figur 8: *Baldisholteppet*, billedvev.

Figur 9: *The Lady of Shalott*, maleri.

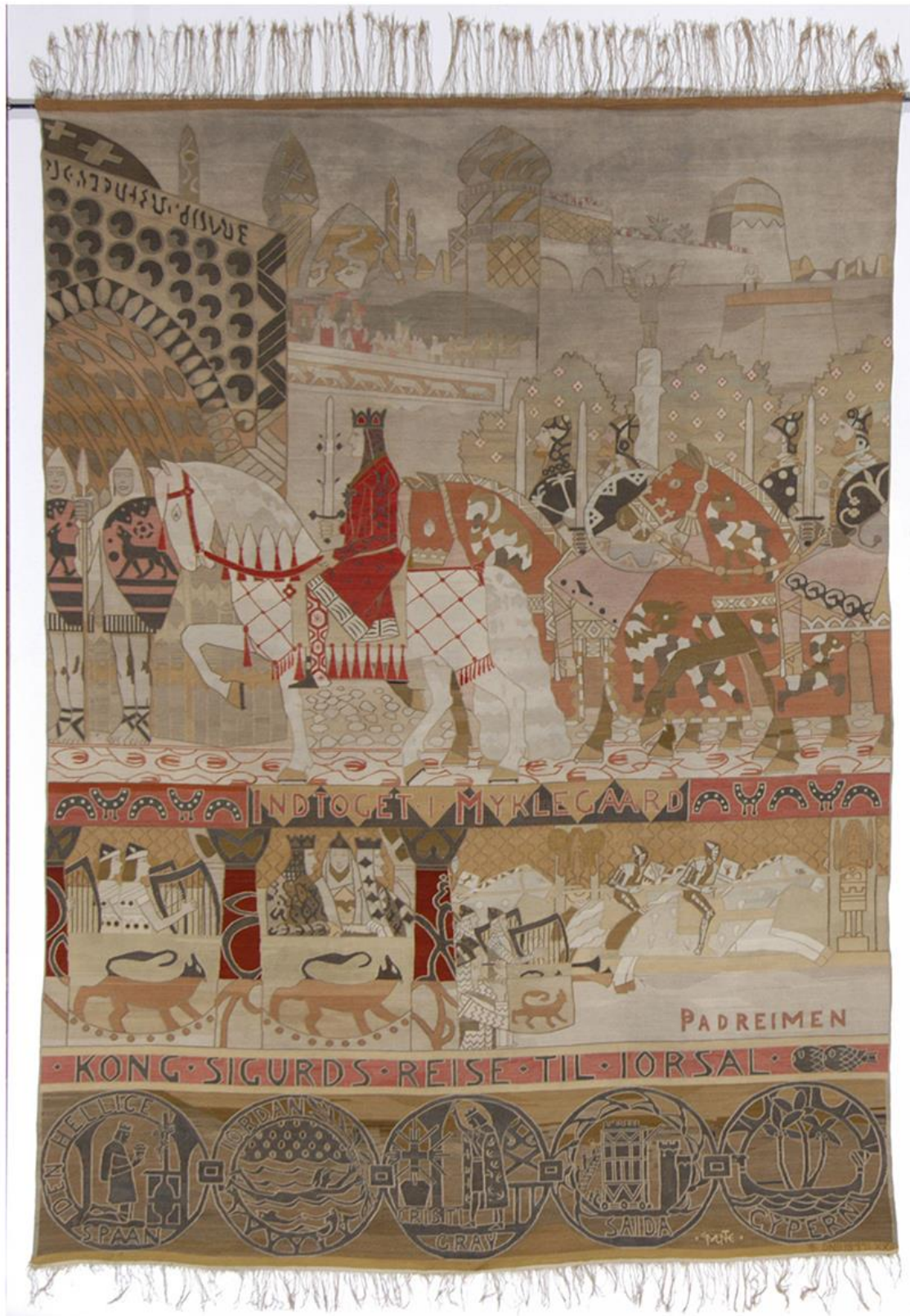
Figur 10: *Kong Sigurd og hans menn rir inn i Miklegard*, tegning.

Vignett tittelside: Jacobsen, Kirsti. *Drage*. Akryl på papir, 1,5 x 1,3 cm. 2021. Foto: Kirsti Jacobsen.

Vignett side 25: Jacobsen, Kirsti. *Sverd og hjelm*. Akryl på papir, 5 x 2 cm. 2021. Foto: Kirsti Jacobsen.



Figur 1: Munthe, Gerhard. *Inntoget i Myklegård*. Tempera på treplate, 143 x 103,5 centimeter. 1899. Trondhjem Kunstmuseum. Inventarnr: TKM-121-1903. Foto: Trondheim Kunstmuseum.



Figur 2: Munthe, Gerhard. *Inntoget i Myklegard*. Billedvev i gobelinteknikk, 15 kvadratmeter. Vevd etter Gerhard Munthes kartong ved Det norske Billedvever, ledet av Frida Hansen, 1899. De kongelige samlinger. Foto: De kongelige samlinger.



Figur 3: Munthe, Gerhard. *Møtet med kong Baldwin*. Billedvev i gobelinteknikk, 15 kvadratmeter. Vevd etter Gerhard Munthes kartong ved Det norske Billedvæveri, ledet av Frida Hansen, 1899. De kongelige samlinger. Foto: De kongelige samlinger.



Figur 4: Ukjent kunstner. Høylandsteppet. Broderi, 64 x 125 cm. Fra Høylandet kirke, Trøndelag. 1200-tallet. Vitenskapsmuseet, Trondheim. Foto: NTNU Vitenskapsmuseet.



Figur 5: Flø, Turid S. Rekonstruksjon av Høylandsteppet. Mariakapellet, Nidarosdomen. Foto: Torgeir Suul, Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider.



Figur 6: Ukjent kunstner. Utsnitt av *Bayeuxteppet*. Frise, ullbrodering på kanvas i lin, 69000 x 70 cm. Siste halvdel av 1000-tallet. Bayeux Tapestry Museum, Bayeux, Normandie, Frankrike. Foto: La Fabrique de patrimoines en Normandie.



Figur 7: Ukjent kunstner. Utsnitt av *Bayeuxteppet*. Frise, ullbrodering på kanvas i lin, 69000 x 70 cm. Siste halvdel av 1000-tallet. Bayeux Tapestry Museum, Bayeux, Normandie, Frankrike. Foto: La Fabrique de patrimoines en Normandie.



Figur 8: Ukjent kunstner. *Baldisholteppet*. Billedvev av ull og lin i gobelinteknikk, 118 x 203 cm. Funnet Baldishol, Nes, Hedmark i 1887. 1070-1190. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo. Foto: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



Figur 9: Waterhouse, John W. *The Lady of Shalott*. Olje på lerret, 2000 × 2460 × 230 mm. med ramme. 1888. Tate Gallery. Inventarnr.: N01543. Foto: Tate Gallery.



Figur 10: Munthe, Gerhard. *Kong Sigurd og hans menn rir inn i Miklegard*. Penn på papir, 115 x 179 mm. Laget mellom 1895-1899. Nasjonalmuseet, Oslo. Inventarnr.: NG.K&H.B.07089.

Referanser

Litteraturliste

- Aubert, Andreas. *Norsk kultur og norsk kunst*. Kristiania: Svenske Forlag, 1917.
- Berg, Karin. *Fridtjof Nansen og hans kvinner*. Oslo: Schibsted, 2004.
- Brekke, Maria. *Innføring i billedvev*. Oslo: Universitetsforlaget, 1978.
- Carl Phelpstead, «Eddas, Sagas, and Victorians,» i *The Oxford Handbook of Victorian Medievalism*, redigert av Joanne Parker og Corinna Wagner, 1-20. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Christiansen, Per. *Det lange perspektiv : Trondhjems Kunstforening 175 år*. Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020.
- Chu, Petra ten-Doesschate. *Nineteenth-Century European Art*. 3. utg. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2012.
- Flø, Turid S. «Høylandsteppet – en rekonstruksjon av et midtnorsk middelalder teppe.» *SPOR – Fortidsnytt fra Midt-Norge* 12, nr. 2 (1997): 16-19.
- Greve, Ulrikke. «Gerhard Munthe og den tekstile kunst.» I *Gerhard Munthe 1849 – 1929 : et minneskrift*, Erik Werenskiold et al., 33-40. Stavanger: Dreyers Grafiske Anstalt, 1929.
- Grimelund, Josef J. og Olav Flønes. *Trondhjems Kunstforening 1845 – 1945 : Med et kort tillegg om perioden 1945 – 1954*. Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 1955.
- Kokkin, Jan. *Gerhard Munthe : Norwegian Pioneer of Modernism*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2018.
- Lium, Randi N. *Tekstilkunst i Norge*. Trondheim: Museumsforlaget, 2016.
- Munthe, Gerhard. «Om stilarter og illustrering af oldtid.» *Samtiden : tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsproblemer*, 12 (1901): 55-60.
- Nødseth, Ingrid L. «Clothing the Sacred : A study of Ecclesiastical Vestments from Late Medieval Scandinavia c. 1400 – 1550.» Doktorgradsavhandling, NTNU, 2021.
<https://hdl.handle.net/11250/2731920>

- Opstad, Jan-Lauritz. *Nordenfjeldske kunstindustrimuseums vævskole og atelier for kunstvævning*. Trondheim: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1983.
- Parker, Joanne og Corinna Wagner. Introduksjon til *The Oxford Handbook of Victorian Medievalism*, 1-19. Redigert av Joanne Parker og Corinna Wagner. Oxford: Oxford University Press, 2020. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199669509.013.40
- Solhjell, Dag. «Norske kunstforeningers kunstsamlinger på 1800-tallet og tidlig 1900-tallet – en historisk oversikt og bibliografi,» *Norsk museumstidsskrift* 5, nr. 1 (2019): 65-77.
- Spjøtvold, Morten. «Kunst og fyll til folket,» *Norsk Museumstidsskrift* 5, nr. 1 (2019): 10-29.
- Sturlasson, Snorre. *Snorres kongesagaer*. Oversatt av Anne Holtsmark og Didrik Arup Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1957.
- Aavitsland, Kristin B. «Middelalder og norsk identitet. Litterære og visuelle eksempler på norsk medievalisme,» i *Konsthistorisk tidsskrift/Journal of Art History* 75, nr. 1 (2006): 38-49. DOI: 10.1080/00233600500469719.

Nettsider

- Gunnar Magnus Eidsvåg. «Mikael (erkeengel).» Store norske leksikon. Sist oppdatert 30.06.2021. https://snl.no/Mikael_-_erkeengel.
- Lerberg, Ellen J. «Jens Thiis.» I *Norsk biografisk leksikon* på snl.no. Publisert 13.02.2019. https://nbl.snl.no/Jens_Thiis.
- Seland, Eivind H. «Miklagard.» Store norske leksikon. Sist oppdatert 26.03.2021. <https://snl.no/Miklagard>.
- «Museets historie.» Trondheim Kunstmuseum. Hentet 09.12.2021. <https://trondheimkunstmuseum.no/museumshistorikk>.
- «Om Trondheim kunstmuseum.» Trondheim Kunstmuseum. Hentet 09.12.2021. <https://trondheimkunstmuseum.no/om-museet>.
- «Riksteppene.» Det norske kongehus. Sist oppdatert 22.06.2015. Hentet 28.11.2021. <https://kongehuset.no/artikkel.html?tid=128609&sek=26987>.

«Samlingen.» Trondheim Kunstmuseum. Hentet 09.12.2021.

<https://trondheimkunstmuseum.no/samlingen>.

