

Sofie Volden Thorstensen

Fra Malerinne til Kunstner

Astri Aasen og kunstkritikken på begynnelsen av 1900-tallet

Masteroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Ulla Angkjær-Jørgensen
November 2023



Astri Aasen med staffeli og lerret ved Faraglioni, Capri. Februar 1922. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket. Trondheim.

Sofie Volden Thorstensen

Fra Malerinne til Kunstner

Astri Aasen og kunstkritikken på begynnelsen av
1900-tallet



Masteroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Ulla Angkjær-Jørgensen
November 2023

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



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Fra Malerinne til Kunstner er en masteravhandling som utforsker hvordan kunstneren Astri Aasen (1875-1935) sine valg av stilretning, sjanger og motiv ble formet av resepsjonen av kunsten hennes og samfunnsholdningene i samtiden. Aasen har hovedsakelig blitt husket som portrettmaler, men hun malte også i andre sjangere som landskapsmaleri, stilleben og interiørmaleri. Avhandlingen bruker feministisk perspektiv og teori, biografisk metode og arkivarbeid som rammeverk for å lære mer om Aasens liv og virke, og knytte henne til en større kunsthistorisk sammenheng. Det gjøres en bildeanalyse av landskapsmaleriene *Capri* og *Italiensk Landskap*, begge malt av Aasen under en dannelsesreise til Italia i 1922. Analysen demonstrerer hvordan disse verkene er modernistiske, og dermed markerte et stilskifte for Aasen. Det drøftes hvordan mottakelsen av Aasens landskapsmalerier generelt var svært styrende og negativ, og hvordan kritikerne misforsto Aasens egne intensjoner med verkene. Oppgaven konkluderer med at kunstkritikken avgrenset Aasens mot og vilje til å utforske sin egne kunstneriske uttrykk.

Abstract

From Paintress to Artist is a master's thesis that explores how the choices of style, genre, and motifs made by the artist Astri Aasen (1875-1935) were shaped by the reception of her art and the societal attitudes of her time. Aasen is primarily remembered as a portrait painter, but she also worked in other genres such as landscapes, still lifes, and interior paintings. The thesis employs feminist perspectives and theory, biographical methods, and archival research as frameworks to learn more about Aasen's life and work, connecting her to a broader art historical context. An image analysis is conducted on the landscape paintings *Capri* and *Italiensk Landskap*, both painted by Aasen during a grand tour to Italy in 1922. The analysis demonstrates how these works are modernist, thus marking a stylistic shift for Aasen. The thesis shows how the reception of Aasen's landscape paintings, in general, was highly controlling and negative, with critics misunderstanding Aasen's own intentions behind the works. It concludes that art criticism constrained Aasen's courage and willingness to explore her own artistic expressions.

Forord

Tusen takk for fem fantastiske år på Kunsthistorie ved NTNU. Jeg har fått venner og minner som jeg vil ha med meg resten av livet! Jeg vil takke mine medstudenter for mye latter, studieturer til Roma, Røros og Berlin og mange faglige diskusjoner. Dere har gjort studietiden til en lek.

Tusen takk til mamma og pappa som alltid har oppfordret meg og støttet meg. Jeg vil også takke søstrene mine og bestemor. Tusen takk til kjæresten min Jonathan for å ha hjulpet med korrekturlesning og oppmuntret meg gjennom masterløpet. Tusen takk til alle nære meg som har vært veldig tålmodig med mine mange digresjoner knyttet til masteroppgaven.

Jeg vil takke Museene i Sør-Trøndelag som har gitt meg Masterstipend 2023 som ga meg økonomisk mulighet til å jobbe litt mindre, og jobbe mer med avhandlingen. Jeg vil også takke Trondheim Kunstmuseum som har vært til stor hjelp med å svare på e-post og gitt meg tilgang til deres samling av Astri Aasen flere ganger.

Ikke minst vil jeg takke min veileder Ulla for gode råd og tilbakemeldinger.

Sofie Volden Thorstensen

Trondheim, november 2023.

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
Introduksjon	1
Problemstilling og avgrensning.....	2
Metode og teori	2
Motivasjon.....	6
Forskningshistorikk.....	8
<i>Aktualitet</i>	<i>11</i>
Kort biografi - Astri Aasen	11
Oppgavens struktur	15
Damemaling – et begrep i tiden.....	17
Mottakelse av utstillingen <i>Otte Skandinaviske Kubister 1927</i>	18
<i>Ettervirkninger</i>	<i>20</i>
Damemaling	21
<i>Separatutstilling i Christiania Kunstforening i 1917</i>	<i>28</i>
<i>Trøndermalerne hos Blomqvist</i>	<i>30</i>
Landskapsmaleriet og resepsjon.....	32
Dannelsesreise til Middelhavet	32
Astri Aasens dannelsesreise og utforskning av nye kunstneriske uttrykk.....	38
Kritikken av Astri Aasens maleri	46
<i>Manglende originalitet.....</i>	<i>50</i>
<i>Kjent som dyktig portrettist, men ulykkelig kjærlighet til landskapet</i>	<i>53</i>
Kunstnerisk frihet	58
Portrettets posisjon	58
<i>Portrettet - en kvinnesjanger.....</i>	<i>61</i>
Tro til portrettet	62
<i>Hvorfor hadde ikke landskapsmaleriene større plass i Aasens kunst?</i>	<i>65</i>
<i>Hvorfor utforsket ikke Aasen med flere stilretninger?</i>	<i>69</i>
<i>Husket som portrettist.....</i>	<i>70</i>
Malerinne eller Kunstner.....	74
<i>Kvinnesak</i>	<i>76</i>
Avslutning og oppsummering.....	80
Konklusjon	82
Astri Aasen biografisk oversikt.....	84
Bibliografi	87

Arkiver	87
Aviser.....	87
Litteraturliste	90
Nettressurser.....	92

Innledning

Masculine images told their own stories, feminine images had their stories written for them by art critics.¹

Anne Higonnet, 1994

Introduksjon

«Hvem er Astri Aasen?» er det mange som spør seg når de hører navnet på trondheimskunstneren. Det har lenge vært stille rundt Astri Aasen (1875-1935), og mange i dag vet ikke hvem hun er eller hva hun har produsert av kunst. Selv om hun var kjent i Norge på starten av 1900-tallet er det skrevet lite om henne i forhold til samtidige kunstnere. Aasen er en av mange kvinner som hadde en markant kunstkarriere, men som senere har blitt neglisjert i kunsthistorien.

Ved å studere kunstkritikken fra Aasens samtid får man et innblikk i utfordringene hun sto overfor som en kvinnelig kunstner på begynnelsen av 1900-tallet. Pressen gjenspeiler samfunnets holdninger, og gjennom å lese kritikken forstår man også bedre samfunnet på Astri Aasens tid. Da Aasen levde var det en utbredt oppfatning om at kvinners kreative arbeid kun var en slags sysleri, og ikke kunne kalles for profesjonell virksomhet. Dette synet ser man tydelig i kunstkritikken, som kunne være nådeløs og preget av kjønnsdiskriminering.

Astri Aasen har blitt best husket som portrettmaler selv om hun også skapte verk innen andre sjangre. Landskapsmaleriene hennes mottok ofte negativ kritikk fra samtidens kunstkritikere, som hevdet at portrettet var hennes sjanger. I 1935 argumenterte Nie Schjøll fra Adresseavisen blant annet for at Aasen ikke eksperimenterte med ulike kunstretninger: «Forskjellen på det hun gjorde for 25 år siden og det hun gjør idag er liten, 10 millioner døde soldater og et dusin nye retninger i kunsten har ikke formådd å sette spor i hennes produksjon.»² Denne oppgaven undersøker nærmere om denne påstanden om at hun ikke utforsket ulike kunstretninger stemmer. Ved å utforske resepsjonen og samtidens holdninger

¹ Anne Higonnet, «Imaging gender», i *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, red. Michael R. Orwicz (Manchester, New York: Manchester University Press, 1994), 146–61. 153

² Nie Schjøll, «Astri Aasen i Kunstforeningen», *Adresseavisen*, 21. september 1935, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19350921_169_222_1.3

til Aasen og andre kvinnelige kunstnere drøfter oppgaven om disse faktorene kan ha påvirket hennes mot og muligheter til å utforske ulike sjangre, motiv og stilretninger.

Problemstilling og avgrensning

I denne oppgaven ser jeg på hvordan kritikk av Astri Aasens kunst i pressen var med på å forme hennes kunstnerskap, spesielt hennes valg av stilretning, motiv og sjanger.

I oppgaven undersøker jeg altså hvordan kunstkritikken har påvirket Astri Aasens kunstneriske utvikling og valg. Gjennom en resepsjonsanalyse vurderer jeg hvordan kritikken kan ha begrenset hennes muligheter til å utforske ulike kunstneriske uttrykk. Oppgaven bruker en biografisk tilnærming, med målet om å oppnå en dypere forståelse av Aasens liv og kunstneriske karriere. Siden det finnes begrenset med forskning på kunsten hennes er det viktig å også plassere henne som kunstner i en større kunsthistorisk sammenheng. Dette gjøres ved å benytte feministiske perspektiver og teorier som rammeverk for oppgaven. Jeg fokuserer spesielt på to av hennes malerier, *Capri* og *Italiensk Landskap*, begge malt i 1922 under en dannelsesreise til Italia. Disse maleriene er i dag en del av Trondheim Kunstmuseums samlinger. Ved å analysere kunstkritikken av Aasens verk forsøker jeg å avdekke om mottakelsen hindret henne i å utøve hennes kunstneriske frihet og å utforske ulike kunstneriske uttrykk. Hovedmotivasjonen bak masteravhandlingen er å belyse Astri Aasen som kunstner, og diskutere mulige grunner til at man i dag ikke kjenner til hennes kunstnerskap.

Metode og teori

Avhandlingen bruker fire ulike metoder for å svare på problemstillingen: ***feministisk perspektiv og teori, biografisk metode og arkivarbeid, resepsjonsanalyse og bildeanalyse.***

I introduksjonen påstår jeg at Astri Aasen er en av de kvinnelige kunstnerne som har blitt neglisjert i kunsthistorien. Ved å anvende ***feministiske perspektiver og teori*** som et overordnet rammeverk for avhandlingen kan jeg belyse samfunns tendensene som preget Aasens daglige liv og diskutere mulighetene hun hadde som kvinne i det samfunnet hun levde i.

Internasjonale kunsthistorikere som blant andre Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker og Anne Higonnet skaper et bilde av kvinnelige kunstneres plass og muligheter i samfunnet de levde i. I tillegg vil Anne Wichstrøms litteratur, som i stor grad har formet den

feministiske forskningen i Norge, og Hilde Mørchs forskning på norske kvinnelige kubister, begge være viktige for min avhandling fordi deres forskning viser holdningene som fantes i det norske samfunnet på slutten av 1800-tallet og fram til begynnelsen av 1900-tallet.

Det feministiske kjønnsperspektivet gir en bakgrunn for å bedre forstå hvordan det var å være en kvinnelig kunstner, hvilke begrensninger som ble pålagt kvinner, og hvordan samfunnet kan ha påvirket Aasens karriere. Det gir også bedre innsikt i hvordan kvinnelige kunstnere har utfordret samfunnsnormer gjennom kunsten sin. Kunsthistorien var tradisjonelt dominert av mannlige skribenter, noe som kan ha forsterket skjevhetene i kunstverdenen og favorisert mannlige kunstnere. Denne mannsdominerte kulturen kan ha vært en av årsakene til at Aasen har blitt oversett som kunstner. Fokuset på kjønn er en kontinuerlig tråd gjennom hele oppgaven.

Biografisk metode og arkivarbeid er omfattende brukt i oppgaven for å kontekstualisere Aasens kunstneriske virke. Ved å plassere Aasens liv og arbeid i en historisk sammenheng forstår man hvordan strømningene i samfunnet påvirket hennes kunstneriske produksjon, utdanning, reiser, møter med andre kunstnere og ulike livshendelser. Ved hjelp av biografisk metode og arkivarbeid har jeg ønsket å hjelpe til med å samle og bevare dokumentasjon om Aasen. Dette har blitt gjort gjennom å besøke arkiv og magasin både fysisk og digitalt. Mine kilder til dokumentasjon inkluderer blant annet:

- Gunnerus Spesialsamling ved NTNU Universitetsbiblioteket der Astri Aasens personalia er.³
- Spiallesesalen til Nasjonalbiblioteket som har arkivmaterialer bevart av Aasen, hovedsakelig brevkorrespondanser mellom henne og Oslo Kunstforening fra år 1932 til 1933.⁴
- Nasjonalbibliotekets Nettbibliotek med aviser, bøker og andre skriv som har vært med på å bygge en forståelse av Aasen som kunstner og har gitt et innblikk i hennes kunstneriske virksomhet.⁵
- Nasjonalmuseets Dokumentasjonsarkiv hvor jeg så om jeg kunne finne noe om Aasen i Harriet Backers *Kunstnerarkiv*, uten å finne noe av relevans.⁶

³ «A-0085 – Astri Aasen», 1981, Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket.

⁴ «Brev fra Astri Aasen (1875 – 1935) til Oslo kunstforening fra 1932 til 1933», u.å., Spiallesesalen Nasjonalbiblioteket.

⁵ «Astri Aasen», Søkedatabase, Nasjonalbiblioteket - Nettbiblioteket, 2023, <https://www.nb.no/search?q=%22Astri%20Aasen%22>.

⁶ «Harriet Backers Kunstnerarkiv», u.å., Dokumentasjonsarkivet Nasjonalmuseet.

- Stiftelsen Trondhjems Kunstforenings Legater som har sendt meg digital dokumentasjon over samlingen de har av Aasen og statutten som ligger bak stipendet *Malerinnen Astri Aasens Gave*.
- Digitale søk etter Aasen på Arkivportalen⁷ og DigitaltMuseum.⁸
- Kontakt med Tromsø Kunstforening og Nordnorsk Kunstmuseum for å etterspørre verk foreningen kjøpte av Aasen i 1924.
- Kontakt med Nasjonalmuseet for å etterspørre tre grafiske verk i museets samling.
- Trondheim Kunstmuseums magasiner for å se samlingen av Aasen.

Trondheim Kunstmuseum har i vår 2023 fått deponert arkivmateriale og kunstverk som eies av Stiftelsen Trondhjems Kunstforenings Legater i en tiårsperiode. Disse har tidligere vært bevart i Trondhjem Kunstforenings bygning. I forbindelse med overtagelsen må alle materialene være i karantene i over et år før man kan undersøke dem nærmere.⁹ Derfor har ingen av disse vært tilgjengelige for forskningen gjort i forbindelse med avhandlingen min. For å få bedre oversikt over Aasens kunstneriske produksjon har jeg også fått besøke privatpersoner som har kunstverk av henne. I tillegg har jeg besøkt Åsveien skole for å se verket *Modellen* (1912), og besøkt rådhuset i Trondheim for å se portrettet *Marius Frimann Dahl Bøckman* (1922). I kapittelet *Astri Aasen biografisk oversikt* har jeg laget en oversikt over Aasens utdanning og utstillingshistorikk for å skape et helhetlig bilde av hennes virke. Oversikten baserer seg på arkivarbeidet som er beskrevet her.

For å analysere kunstanmeldelsene av Aasen har jeg benyttet *resepsjonsanalyse*. Denne metoden setter søkelys på hvordan kunstverk og kunstutstillinger har blitt mottatt, tolket og verdsatt av publikum og samfunnet ellers i ulike perioder. Metoden tar hensyn til både den historiske konteksten kunstverket ble skapt i og den sosiale, politiske og kulturelle konteksten kunsten blir vist og diskutert i. En viktig del av resepsjonsanalyse er å undersøke hvordan kunstverkene har blitt tolket og evaluert over tid, og hvordan dette har påvirket kunstens betydning og status i kunsthistorien.

Resepsjonsanalyse kan også være nyttig for å forstå hvordan publikum og kunstkritikere kan ha ulike reaksjoner og tolkninger av et kunstverk eller kunstner, avhengig av deres egne kulturelle og sosiale bakgrunner. I en resepsjonsanalyse kan man ta i bruk ulike kilder for å

⁷ «Astri Aasen», Søkedatabase, Arkivportalen, 2023, <https://www.arkivportalen.no/search/1?text=%22Astri%20Aasen%22>.

⁸ «Astri Aasen», Søkedatabase, DigitaltMuseum, 2023, <https://digitaltmuseum.no/search/?q=%22Astri+Aasen%22>.

⁹ Etter samtale med Ida Grøttum, Avdelingsleder Samling og utstillinger, Trondheim Kunstmuseum.

undersøke hvordan kunstverket har blitt mottatt, for eksempel anmeldelser, brev, dagbøker, utstillingskataloger eller andre skriftlige kilder. Det kan også være relevant for å forstå hvordan kunstverk kan bidra til å forme og reflektere samfunnets verdier og ideer, og hvordan kunstnerisk praksis og publikums resepsjon kan påvirke hverandre gjensidig. Det som er viktig å huske i møtet med resepsjon er at en tekst ikke er en felles oppfattelse, men at teksten heller viser hva kilden eller kritikeren mener og tenker.¹⁰

I resepsjonsanalysen støtter jeg meg på Tore Kirkholts doktoravhandling *Inderlighet og moderne drømmer, Kritikk og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1829-1914*¹¹ fra 2010 og Hilde Mørchs forskning på kvinnelige kubister, som i boken *Wankel og l'esprit nouveau - Kambo, Kristiania, Paris, Høvik*¹² fra 2019. Grunnen til dette er at deres forskning omhandler norske forhold i nettopp den perioden som Astri Aasen hadde sitt kunstneriske virke. Arbeidet med resepsjonen Kirkholt og Mørch har gjort brukes som inspirasjon på hvordan jeg kan gå frem med å forske på resepsjon. Jeg bruker også teksten til Anne Higonnet, *Imaging Gender*¹³ fra 1994, som gir et internasjonalt syn på resepsjon.

I oppgaven er kunstkritikk en viktig form for resepsjon som vil være i fokus. Siden de første kunstutstillingene på begynnelsen av 1800-tallet har kunstkritikken hatt en sentral posisjon i kunst systemet i Norge. Kunstkritikken utviklet seg som en formidlingskanal mellom kunsten og kunstnerne på den ene siden og publikum på den andre.¹⁴ Avisene tenkte at kritikken også kunne gagne kunstnerne fordi tilbakemeldingene fra publikum bidro til kunstneres forståelse av sine egne verk. Ved å gjøre kunsten tilgjengelig for et bredere publikum skulle man også sikre en mer sannferdig og objektiv forståelse av kunstnerens arbeid.¹⁵

Jeg har studert kunstkritikk som er tilgjengelig på Nasjonalbibliotekets Nettbibliotek og sett over avisutklipp boken av Aasen bevart på Gunnerus biblioteket.¹⁶ Til sammen har jeg gjennomgått cirka 1400 avisartikler fra slutten av 1800-tallet og frem til i dag. Dette har gitt meg en omfattende oversikt over de dominerende synspunktene i resepsjonen av Aasens kunst, både under og etter hennes levetid. Avisartiklene stammer fra en rekke ulike steder i

¹⁰ Griselda Pollock, *Vision and Difference* (New York: Routledge, 2003). 8

¹¹ Tore Kirkholt, «Inderlighet og moderne drømmer, Kritikk og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1820-1914» (Doktoravhandling, Trondheim, NTNU, 2010).

¹² Hilde Mørch, *Charlotte Wankel og l'esprit nouveau: Kambo, Kristiania, Paris, Høvik* (Oslo: Press, 2019).

¹³ Higonnet, «Imaging gender».

¹⁴ Kirkholt, «Inderlighet og moderne drømmer, Kritikk og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1820-1914». 3

¹⁵ Kirkholt. 4

¹⁶ «Astri Aasen» (NTNU Universitetsbiblioteket, 2019), A-0085 – Astri Aasen, Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket.

Norge. Jeg har også prøvd å finne artikler fra andre land hun hadde utstillinger i uten noen funn.

For å forstå hva Aasen selv ønsket å formidle med maleriene sine, har jeg foretatt en **bildeanalyse**. Dette arbeidet har vært desto viktigere fordi Aasens malerier *Capri* og *Italiensk Landskap* ikke har blitt gjort en bildeanalyse av tidligere, og ved hjelp av analysen kan man bedre forstå betydningen av kunstverkene. I bildeanalysen diskuterer jeg hvilke stilretninger maleriene er malt etter, og hvilke slutninger man kan trekke basert på analysen. Jeg bruker også bildeanalysen for å diskutere, sammenligne og forstå resepsjonen gjort av Aasens verk.

Motivasjon

Mitt møte med Astri Aasen var i vinteren 2021 da jeg påbegynte arbeidet med bacheloroppgaven min. Oppgaven ble starten på utforskningen av Aasens kunstneriske virke. I løpet av arbeidet fikk jeg mulighet til å se på hva som var bevart i magasinene til Trondheim Kunstmuseum. Der fikk jeg en nærmere titt på kunstverkene hennes, inkludert portretter, landskapsmalerier, stilleben og interiører.

Blant Aasens verk var det et bestemt maleri som fikk min oppmerksomhet: *Fra Atelieret (Selvportrett)*, fra 1913 (7). Jeg ble umiddelbart trukket mot dette kunstverket, ikke bare på grunn av maleriets estetikk, men også fordi Aasen som kunstner var som en gåte for meg, til tross for at jeg både vokste opp i Trondheim og studerte kunsthistorie der. Navnet hennes er ukjent i kunsthistorien, og dette maleriet ble mitt første skritt mot en dypere forståelse av kunstnerskapet hennes.



I Astri Aasen. Fra Atelieret (Selvportrett). 1913. Foto: Åse Fredrikson. Trondheim Kunstmuseum. Trondheim.

Allerede i løpet av arbeidet med bacheloroppgaven begynte jeg å grave i aviser for å forstå hvordan Aasens kunst ble mottatt av samtiden hennes. Det ble raskt tydelig at kunstkritikerne betraktet henne som best med portrettet, mens landskapsmaleriene hennes ble ansett som mindre betydningsfulle. Dette fikk meg til å lure på hvorfor kunstkritikerne hadde denne oppfatningen, og om dette var et syn som var delt blant kunstvitere i senere tid.

Samlet sett er min motivasjon for denne avhandlingen å belyse Astri Aasen som en betydningsfull kunstner, og å gi henne den anerkjennelsen hun fortjener. Hundre år etter Aasens egen dannelsesreise til Italia da hun malte landskapsmaleriene *Capri* og *Italiensk landskap*, startet jeg på min egen dannelsesreise i dypdykket av hennes malerier og kunstnerskap.

Forskningshistorikk

Feministisk kunsthistories opptog

Interessen for kvinnelige kunstnere begynte å blomstre med den nye kvinnebevegelsen som startet i den vestlige verden på slutten av 60-tallet. På 70-tallet begynte flere å stille spørsmål og ytre seg angående kvinners rettigheter, plass i samfunnet, og hvor kvinnene var blitt av i kunsthistorien. Dette førte til at kvinner begynte å involvere seg mer i kunstteori og metode. Kunsthistorikeren Linda Nochlin var en av de som engasjerte seg i saken, blant annet med artikkelen «Why Have There Been No Great Women Artists?» publisert i *Artnews*, 1971.¹⁷ Med denne artikkelen engasjerte hun mange til å interessere seg om de manglende kvinnene i kunsthistorien. Dette førte til at flere begynte å stille seg spørsmål som: Hvor er de kvinnelige kunstnerne? Hvorfor ser vi ikke kvinnelige kunstnere i kunstmuseum? Er det fordi det ikke finnes kvinnelige kunstnere? Linda Nochlin og Griselda Pollock har vært to av de viktigste personene innenfor feministisk forskning i kunsthistorien.¹⁸

Det er ikke egentlig så rart at det ikke kjennes til mange kvinnelige kunstnere historisk sett. Det betyr ikke at det ikke fantes kvinnelige kunstnere opp gjennom tidene, men mange kvinner fikk ikke muligheten til å ta en formell kunstnerutdanning. Dette gjorde at færre kvinner ble anerkjent som ordentlige kunstnere, og kunsten deres ble ofte sett på som «sysslerier». Selv de som fikk utdanning ble nektet adgang til studier av aktmodeller, og fikk dermed mindre erfaring med menneskers autonomi. For å bli anerkjent som en «stor kunstner» var det avgjørende å ha anledning til å studere menneskekroppen, og utestengelsen av kvinner fra denne muligheten fratok dem derfor sjansen til å skape «stor kunst.»¹⁹ Kvinner har altså hatt begrensede muligheter til å studere kunst sammenlignet med menn, og de få kvinnene som utdannet seg som kunstnere før 1890 ble som oftest gitt privatundervisning av anerkjente kunstnere.²⁰ Kitty Kielland er et eksempel på en slik kunstner. Hun reiste til Karlsruhe i Tyskland for å utdanne seg, men på grunn av kjønnet hennes ble hun nektet adgang til kunstakademiet. Som et alternativ mottok hun privatundervisning av Hans Gude.²¹

¹⁷ Lucinda Gosling, Hilary Robinson, og Amy Tobin, *The Art Of Femenism, Images That Shaped The Fight For Equality* (London: Tate Publishing, 2019). 8

¹⁸ Gosling, Robinson, og Tobin. 8

¹⁹ Linda Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*, overs. Toril Hanssen, 8 (Oslo: Pax, 2002). 31-36

²⁰ Anne Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffellet, Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet* (Oslo: Universitetsforlaget, 1983). 12

²¹ Tore Kirkholt, «Kitty Kielland», i *Store norske leksikon*, 23. august 2023, https://snl.no/Kitty_Kielland.

Feministisk kunsthistorie i Norge

Feministisk kunsthistorie er ikke et stort fagfelt i Norge. Det var Anne Wichstrøm som først bante vei for å inkludere norske kvinnelige kunstnere i kunsthistorien, og dermed ga kunsthistorien et kjønnsperspektiv. Wichstrøms fokus på norske kvinnelige kunstnere har i likhet med Nochlins engasjert andre til å skrive om og forske på kvinners bidrag til kulturbygging. Wichstrøm var også Nordens første til å lage en større historisk oversikt over kvinnelige kunstnere.²² Selv om kunsthistorikere som Anne Wichstrøm, Hilde Mørch, Marit Lange og flere har dratt frem forskjellige kvinnelige kunstnere er det i dag fortsatt mange kvinner som ikke har blitt inkludert i Norges kunsthistorie

I anledning av FNs internasjonale kvinneår ble det våren 1975 holdt en utstilling kalt *Kvinnen og Kunsten* på Kunstnernes Hus i Oslo. Utstillingen viste både kvinner som motiv i kunsten og verk av kvinnelige kunstnere, med mål om å belyse hvordan kvinner og deres rolle i samfunnet har blitt speilet i kunsten gjennom tidene. Utstillingen var ikke bare viktig for historiske kunstnere, men også datidens aktive kvinnelige kunstnere. Den bidro til at samfunnet fikk større innsikt i hvordan det var og har vært å være en kvinnelig kunstner i Norge.²³ Dette var den første kunstutstillingen i Norge som tydeliggjorde kvinnes plass i den kunsthistoriske arenaen. Astri Aasen hadde selv flere verk utstilt der: maleriet *Pikehode*, (1909) og de to grafiske verkene *Portrett av malerinnen Harriet Backer* (1909) og *Røroskone* (1929).²⁴

Forskningshistorikk av Aasen

Det er sammenlagt skrevet svært lite om Astri Aasen og hennes kunst. Peder Borgen har nevnt Aasen i boken *Samenes førstelandsmøtet, 6-9 februar 1917*, 1997. Han skriver at Aasens sameportretter fra dette landsmøtet var glemt i same miljøene på 90-tallet, og at de ikke kjente til sameportrettene som ble laget på det viktige møtet. Borgen var med på å «gjenoppdage» Aasens portretter i 1995.²⁵ I dag er flere av bildene til Aasen fra Samelandsmøtet utstilt i Sametinget i Karasjok.

²² Kristine Kolrud, red., *Kvinnens Blikk På Kunst, Festskrift til Anne Wichstrøm på 70-årsdagen* (Oslo: Riksgalleriet, 2011). 13

²³ *Kvinnen og kunsten: kvinnen som motiv i og kvinnen som utøver av billedkunst. FN's internasjonale kvinneår 1975. Kunstnernes hus, 14.mai - 6.juni* (Oslo: Kunstnernes hus, 1975). 2

²⁴ *Kvinnen og kunsten: kvinnen som motiv i og kvinnen som utøver av billedkunst. FN's internasjonale kvinneår 1975. Kunstnernes hus, 14.mai - 6.juni*. 22, 26

²⁵ Peder Borgen, *Samenes første landsmøte: 6.-9. februar 1917: grunnlaget for samefolkets dag 6. februar: historisk oversikt, dokumentasjon, kommentar* (Trondheim: Tapir, 1997), https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009012004033. 79

I boken *Lyset i flatene: i arkivet etter Harriet Backer* skrevet av Nina Schjønby og Hedevig Anker er brevvekslingene mellom Aasen og Backer brukt som en primærkilde. Boken bruker disse brevene for å gi et innblikk i Backers liv og tanker. Aasen tok vare på brevene hun mottok av Backer, og ved å lese dem får man et inntrykk av det nære forholdet mellom de to.²⁶ Anker og Schjønby brukte i hovedsak Aasen som en inngang for å snakke om Backer, og Aasen står ikke sentralt i boken.²⁷

Aasens sameportretter ble nylig inkludert i boken *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900-1960*, 2021. Der blir Aasens portretter av samene brukt til å fortelle om det første samelandsmøtet i 1917, og om sentrale skikkelser som Elsa Laula Renberg som deltok på møtet som ble holdt i Trondheim. Bart Pushaw beskriver et av Aasens sameportretter, *Portrettet av Marie Finskog*, malt i 1917 fra samelandsmøtet i Trondheim.²⁸ Beskrivelsen og inkluderingen av Aasens verk er noe som ikke har blitt gjort tidligere i publisert litteratur, og er med på å bringe Aasen frem i den større kunsthistoriske sammenhengen. En setning i Pushaws tekst understreker at Aasen ble påvirket av kunstkritikken hun fikk i pressen. «Before her untimely death in 1935, Aasen faced difficulty surmounting the assumptions of provinciality that Oslo art critics found in her work.»²⁹ Dette temaet ses nærmere på senere i oppgaven.

I Marte Monas bok *Berømte og Gløymde Trondheimskvinner* fra 2004 har Mona skrevet et biografisk kapittel om Astri Aasens liv. Likevel er det mye informasjon om livet hennes som mangler i boken. Det er blant annet ikke skrevet noe om Aasens kunstneriske bidrag til Samenes første landsmøte, som var et stort og ærefullt oppdrag i Aasens kunstnerskap. I boken nevner Mona at Aasen ble kritisert for å ikke være så flink med farger i maleriene sine, og at landskapsmaleriene heller ikke var hennes sterkeste side. Mona forteller videre at Aasen opplevde kunstkritikken som lite vennlig, men gikk ikke dypere inn i resepsjonen Aasen mottok.³⁰ Utenom disse eksemplene er Aasen nevnt kort i ulike bøker og artikler, men ofte uten å være fokuset i innholdet.

²⁶ Harriet Backer, «Breve fra Malerinnen Harriet Backer til sin elev Astri Aasen, Trondhjem», 1932, <https://ntnu.tind.io/record/342051?ln=no#?xywh=-3042%2C-271%2C9528%2C5408>.

²⁷ Hedevig Anker og Nina Schjønby, *Lyset i flatene: i arkivet etter Harriet Backer* (Oslo: I samarbeid med Tekstbyrået, 2021).

²⁸ Bart Pushaw, «Elsa Laula, Astri Aasen, and the Ascent of Sámi Visual Sovereignty. 104-1917», i *Modern Women Artist In The Nordic Countries, 1900-1960*, red. Kerry Greaves (New York: Routledge, 2021). 166, 167

²⁹ Pushaw. 165

³⁰ Marte Mona, *Berømte og Gløymde Trondheimskvinner* (Oslo: Det Norske Samlaget, 2004). 31

Aktualitet

Kampen om å trekke fram glemte kvinnelige kunstnere pågår fremdeles. Ved å forske videre på Aasens kunst, bidrar oppgaven til å sette kunsten hennes i en kunsthistorisk kontekst og å skape større interesse rundt kunsten hennes. Det fantes ikke mange kvinnelige kunstnere på Aasens tid i Trondheim. Derfor er perspektivet man får gjennom hennes virke både unikt og interessant. Som tidligere nevnt hevdet både Pushaw og Mona at Aasen ble påvirket av kunstkritikken hun fikk. Utover disse korte kommentarene har dette ikke blitt forsket på tidligere, selv om det trolig påvirket hennes kunstnerskap. Siden det er gjort lite forskning på kunstnerskapet til Aasen må denne oppgaven ses på som en mulighet til å synliggjøre henne som en kunstner. Det å trekke henne frem er viktig i en kamp om å verdsette kvinners bidrag til kunsthistorien, og å vise hvordan det har vært å være en kvinnelig kunstner i et mannsdominert yrke. Den ny publiserte boken til Øystein Sjøstad, *Modernismens Billedkunst i Norge, en Feministisk Aksjon* (2023), viser at forskning på historiske kvinnelige kunstnere i Norge er et aktuelt tema.³¹

Kort biografi - Astri Aasen

Astri Aasen ble født i Trondheim den 3. september 1875. Hun hadde tre søstre: en lillesøster Kristine og to storesøstre Anna og Ellen. Faren hennes, Nils Aasen, var gullsmed og drev en butikk i Trondheim sentrum. Astris mor, Anna Christine, døde av tuberkulose da Aasen var to år gammel. I 1887 gikk Nils Aasen konkurs og familien flyttet ut av midtbyen til Bakklandet. Bydelen Bakklandet var på denne tiden et sted for arbeiderklassen, og hadde dårlige levekår. Da Astri Aasen var 16 år ble hun retusjører lærling som en del av utdannelsen sin i Trondheim. På jobben ble hun omtalt som en flink og oppfinnsom elev. I 1892, året etter hun begynte som lærling, døde storesøstrene hennes Anna og Ellen begge av lungebetennelse. Ved slutten av 1890-årene fikk Astri Aasen seg jobb som retusjører i Ålesund. Det var på denne tiden at hun begynte å male. Kunsten ble viktig for henne og tok opp mye av hennes fritid.³²

Astri Aasens formelle kunstutdanning fant sted på en rekke ulike skoler. I 1894 begynte 19 år gamle Aasen på Einar Øfstis malerskole i Trondheim, som hun vendte tilbake til seks år senere.³³ Samme år reiste hun også til Bergen for å studere ved Asor Hansens malerskole.³⁴ To

³¹ Øystein Sjøstad, *Modernismens billedkunst i Norge - en feministisk aksjon* (Oslo: Pax Forlag, 2023).

³² Mona, *Berømte og Gløymde Trondheimskvinner*. 27-28

³³ «STATUTTER for legatet 'Malerinnen Astri Aasens Gave'», 5. mars 1947, Stiftelsen Trondhjems Kunstforenings Legater. 3

³⁴ Else Marie Isaksen, *Sametinget og Kunsten* (Karasjok: Sámediggi, 2014). 57

år senere søkte hun opptak til Harriet Backers malerskole i Kristiania, der hun ble akseptert vinteren samme år. Gjennom malerskolen tilbød Backer utdanningsmuligheter for flere kvinnelige kunstnere fra 1892 fram til 1910. Backer ble en svært viktig person i livet til Aasen. Hun ga Aasen en strålende attest, som gjorde at hun mottok penger fra et legat. Støtten gjorde at Aasen kunne reise til København i 1905 for å gå på Det Kongelige Danske Kunstakademi. I København gikk hun i portrettklassen og fikk Viggo Johansen som underviser.³⁵ Aasen mente at Backers undervisning var mye bedre enn undervisningen hun fikk i København. Etter flere opphold på Backers skole fra 1907 frem til 1909 mente Harriet Backer at Aasen var ferdig utdannet. Dermed ble dette Aasens siste opphold på skolen.³⁶ Hun studerte også på Statens Kunstakademi i Kristiania i 1909 til 1910 under Christian Krohg og Halfdan Strøm.³⁷

Under Astri Aasens utenbys opphold hadde faren fått bedriften på benene igjen etter konkurransen og familien hadde flyttet tilbake til midtbyen, til Munkegata 33. Huset der fungerte både som gullsmedforretning og som bolig for familien. Det var der Astri Aasen bodde og utøvet store deler av sin kunstnervirksomhet. Etter hvert fikk hun også skaffet seg sitt eget atelier i Olav Tryggvasons gate 6.³⁸ Rundt år 1911 begynte Aasen selv å undervise kunst. Hun hadde en rekke elever, blant annet kunstneren Arne Rockseth.³⁹ I julen 1911 reiste Aasen til Paris og ble elev ved Academie Colarossi under Léon Bonnat, som også hadde undervist andre kjente norske kunstnere, deriblant Harriet Backer.⁴⁰

Aasen var støtt og stadig på reisefot for å produsere kunst og oppleve kultur. Selv om hun likte å kjenne på nye impulser, kom hun alltid hjem igjen til Trondheim. I 1917 skulle samenes første landsmøte foregå i Trondheim. I den forbindelse ble Astri Aasen spurt om hun ville tegne og male noen av deltakerne. Hun lagde flere tegninger og malerier av samene på landsmøtet. Ni av disse verkene henger i dag i Sametingsbygningen i Karasjok.⁴¹

³⁵ Mona, *Berømte og Gløymde Trondheimskvinner*. 28

³⁶ Mona. 30

³⁷ Glenny Alfson, «Astri Aasen», *Store Norske Kunstner Leksikon*, 2014, https://nkl.snl.no/Astri_Aasen.

³⁸ Mona, *Berømte og Gløymde Trondheimskvinner*. 30

³⁹ Ronald Nygård, red., *Gauldalsminne, Årbok For Gauldal Historielag 1998* (Trondheim: Gauldal Historielag, 1998). 89

⁴⁰ Mona, *Berømte og Gløymde Trondheimskvinner*. 30

⁴¹ Isaksen, *Sametinget og Kunsten*. 55

I 1918 ble det satt i gang en stor underskriftskampanje for å iverksette byggingen av et utstillingsbygg til Trondhjem Kunstforening. En av de fremste pådriverne for kampanjen var Astri Aasen, som også var den eneste kvinnen blant de nittien personene som underskrev.⁴²

Rundt 1920 årene hadde en gruppe av yngre kunstnere i Trøndelag blitt kjent under samlebegrepet *Trøndermalerne*. Disse kunstnerne hadde blant annet til felles at de alle hadde gått gjennom en formell kunstutdanning og hadde hatt et utenlandsopphold i Paris.⁴³ Astri Aasen var regnet som en del av Trøndermalerne, sammen med blant annet Einar Bothner, Annar Eggen, Christian Eggen, Roar Matheson Bye og Ole Mæhle.⁴⁴ Ifølge Mona ble Aasen ofte beskrevet som en beskjeden og sjenert dame uten skarpe albuer. Hun bodde sammen med faren og søsteren sin frem til farens død i 1914. Da flyttet hun og søsteren sammen til Munkegata 3.⁴⁵

Astri Aasens kunst ble utstilt i mange forskjellige byer i Norge, men også i flere internasjonale storbyer. I New York utstilte hun blant annet litografiene *Røroskonen* (1929) og *Fra Munkholmen*, i Riga litografiet *Portrett av Harriet Backer* (1909) og i London maleriene *Interiør fra Domkirken*, *Røroskone* (1927), og *Fra Grip*.⁴⁶ Verkene hennes har også blitt utstilt i Stockholm og Firenze. I forbindelse med Aasens 60-årsdag ble hun høsten 1935 feiret på Trondhjem Kunstforening med en stor separatutstilling av tegningene sine. Utstillingen viste både nye og eldre verk, og alt var i svart-hvitt grafikk og tegninger.⁴⁷ Aasen hadde også planlagt en tur til København høsten samme år, men turen ble avlyst da hun ble rammet av slag. Hun havnet på sykehuset, og kom seg aldri. Hun døde den 10. oktober 1935. Aasen ble bisatt i Tilfredshets kapell og begravet på Lademoen kirkegård. I testamentet sitt opprettet hun *Malerinnen Astri Aasens gave* som skulle hjelpe unge kunstnere økonomisk.⁴⁸ *Malerinnen Astri Aasens gave* gis fremdeles ut av Stiftelsen Trondhjems Kunstforenings Legater i dag. I 1956 byttet Trondheim kommune navnet på Frydenbergvegen på Berg til Astri Aasens veg, til ære for henne og hennes kunstnerskap.⁴⁹

⁴² Josef Jervell Grimelund og Olav Flønes, *Trondhjem Kunstforening, 1845-1945* (Trondheim: Bruns Bokhandel Forlag, 1955). 184

⁴³ Einar Rædergård, *Bildene På Veggen, Fra Bibliotekutsmykking Til Kafékulisser I Trondheims Gamle Rådhus* (Trondheim: Trondheim Folkebibliotek, 1993). 18

⁴⁴ Ole Rønning Johannsen, *Ole Mæhle, Årtidens Lyriker* (Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS, 1992). 11

⁴⁵ Mona, *Berømte og Gløynde Trondheimskvinner*. 30-31

⁴⁶ Borgen, *Samenes første landsmøte*. 80

⁴⁷ Grimelund og Flønes, *Trondhjem Kunstforening, 1845-1945*. 218

⁴⁸ «Astri Aasen», 2019.

⁴⁹ Terje Bratberg, *Trondheim Byleksikon* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1996). 63

Aasens verk er i dag spredt blant ulike museer, institusjoner og privatpersoner, hovedsakelig i Norge. I 1924 ble interiørmaleriet *Rygås-stugga* av Aasen kjøpt inn til Tromsø Kunstforenings faste samling.⁵⁰ Hele samlingen til Tromsø Kunstforening, inkludert dette maleriet, ble senere gitt i gave til Nordnorsk Kunstmuseum. I en e-postkorrespondanse med museet har de fortalt at de ikke har noen verk av Aasen. Hvor dette maleriet har blitt av er da ukjent.

Nasjonalmuseet har også tre grafiske arbeider av henne, som ikke er publisert digitalt per dags dato i deres søkedatabase *Samlingen*. Jeg har selv etterspurt publiseringen av disse verkene til museet. Jeg vet blant annet at verket *Portrett av malerinnen Harriet Backer* fra 1909 (15) er i deres samling. I 1930 kjøpte også Brooklyn Museet i USA to litografier av Aasen.⁵¹ Ringve Musikkmuseum har tre malerier av Aasen publisert på DigitaltMuseum. I 1987 utga Trondhjem Kunstforening boken *Trøndelag Kunstgalleri Katalog* som er en oversikt over foreningens samling. I boken ser man at Kunstforeningen til sammen hadde ni malerier og ti grafiker av Aasen.⁵² Samlingen og bygget til Trondhjem Kunstforening ble gitt i gave til Trondheim Kunstmuseum i 1997, og verkene hennes befinner seg der i dag. I tillegg til samlingen Trondheim Kunstmuseum fikk av foreningen har de også fått deponert kunstverkene og arkivmateriale av Aasen som eies av Stiftelsen Trondhejm Kunstforeningers Legater frem til år 2033. Trondheim Kunstmuseum har den største samlingen av Aasens kunstverk. Samlingsutstillingen deres *Å lære av kunstneren*, som skal bli stående i en femårsperiode, viser de to Aasen-maleriene *Trondhjems domkirkes nye steinhuggerverksted* fra 1915 og *Mannsportrett* fra 1912.

⁵⁰ N.Y, «Kunstforeningen, Astri Aasen og Arthur Møller», *Tromsø*, 22. april 1932, <https://www.nb.no/items/c5491aa7a64c324131a7aaab9fa739a2?page=3&searchText=%22Astri%20Aasen%22%20%2B%20%22Berlin%22>. 4

⁵¹ «Astri Aasen», *Dagsposten*, 24. mars 1930, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagsposten_trondheim_null_null_19300324_54_70_1. 6

⁵² Trondhjem Kunstforening, *Trøndelag Kunstgalleri Katalog* (Trondheim: Wennbergs Trykkeri A/s, 1987). 75-76



2 Astri Aasen. Portrett av malerinnen Harriet Backer. 1909. Foto: Freia Beer. Trondheim Kunstmuseum. Trondheim.

Oppgavens struktur

Oppgaven består av tre hovedkapitler. Det første kapitlet, *Damemaling – et begrep i tiden*, tar for seg ordbruk og holdninger kunstkritikere hadde om kvinnelige kunstnere på tidlig 1900-tallet. Eksempelene i kapitlet viser resepsjon gjort både av Astri Aasen og andre kvinnelige kunstnere på hennes tid, og hvordan mottakelsen var med på å påvirke kvinnenenes karrierer. Disse eksemplene danner bakgrunnen for en drøfting av kunstresepsjonen Aasen fikk.

I det andre hovedkapitlet i oppgaven, *Landskapsmaleriet og resepsjon*, gis det en introduksjon til landskaps sjangerens historie. Kapitlet beskriver tradisjonen hvor kunstnere dro på dannelsesreise til Italia. Deretter analyserer jeg to av Aasens landskapsmalerier, *Capri* og *Italiensk Landskap*, begge malt i 1922 under dannelsesreisen hennes til Italia. Videre vises eksempler på hvordan maleriene fra dannelsesreisen ble mottatt av pressen i samtiden.

Kapittelet viser også flere eksempler på hvordan Aasens landskapsmalerier generelt har blitt omtalt, og hvordan resepsjonen virket både gjentakende og styrende.

I det tredje hovedkapitlet, *Kunstnerisk frihet*, analyserer jeg to av Aasens portretter for å se om man kan forstå hvorfor kritikerne likte portrettene til Aasen bedre enn landskapene hennes. Kapittelet drøfter også ulike grunner til at landskapsmaleriet ikke fikk større plass i Aasens kunstnerskap, og diskuterer om Aasen utforsket ulike stilistiske uttrykk i løpet av karrieren sin. Jeg inkluderer noen eksempler i kapittelet på hvordan Aasen har blitt omtalt mellom hennes død i 1935 og frem til i dag. I uttalelsene ser man at noen av de samme meningene og holdningene kritikerne hadde om Aasen under levetiden hennes fortsatte å være med henne. Til slutt i analysen ser jeg nærmere på hvordan kritikerne ordla seg for å undergrave Aasens kunst og virke. Avhandlingen avslutter med kapittelet *Avslutning og oppsummering* der jeg oppsummerer oppgaven.

Damemaling – et begrep i tiden

Både kunsten til Astri Aasen og Aasen som person er omtalt i en rekke ulike aviser. I dette kapitlet diskuteres noen utvalgte avisartikler som viser mottakelsen av kunsten til Aasen i pressen fra perioden 1911 til 1932. Jeg ønsker også å synliggjøre resepsjonen av kvinnelige kunstnere generelt rundt denne tiden i Norge, og hvordan kritikken var med på å påvirke kvinnenenes kunstnerskap.

Tidlig på 1900-tallet fantes det ikke like mange arenaer for samfunnskommentarer som man har i dag. Avisene var primærkildene til informasjon når de kommenterte samtidens hendelser. Dermed fikk man ikke alltid like mange ulike perspektiver på en sak, og journalistens syn fikk større påvirkningskraft på lesernes holdninger og meninger. Kunstkritikken, som hadde som oppdrag å gi borgerne et innblikk i de ulike utstillingene som ble holdt, ga derfor kunstkritikeren betydelig makt over kunstnervirket til den enkelte kunstneren. Leserne av kunstkritikken kunne lettere tenke at mottakelsen var en «reell sannhet» selv om det egentlig var en ytring av kritikerens egne meninger.

På denne tiden ble også kvinner og menn i større grad enn nå oppfattet som å ha ulike psykiske og fysiske egenskaper. Da flere kvinner i Norge mot slutten av 1800-tallet begynte å ta kunstutdannelse og gjorde kunsten sin tilgjengelig for offentligheten ble den også mål for brutale og diskriminerende omtaler i pressen fra kunstkritikerne.⁵³ Kunstkritikerne mente at man kunne se på fargen, komposisjonen, linjeføringen og penselstrøkene om et maleri var malt av en kvinne eller en mann.⁵⁴ I dag vet vi at dette ikke stemmer med forskning gjort på kvinnelige kunstnere gjennom tidene. Likevel var det største komplimentet en kvinnelig kunstner kunne få, det at hun malte som en mann.⁵⁵ Det var vanlig i kunstmotale å tilegne de kvinnelige kunstnerne stereotypiske feminine egenskaper rundt intimitet og nærhet, familie, det kroppslige, mykhet, varme og kjærlighet. Selv om mannlige kunstnere også fikk negative mottakelser i pressen, ble ikke kjønnet deres brukt som et argument når kunsten de lagde ikke falt i smak. Ordbruken i anmeldelsene var med på å påvirke lesernes syn på kvinnelige kunstnere, og bekreftet nok til dels også fordommer som leserne allerede hadde.

⁵³ Anne Wichstrøm, *Kvinneliv Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*, 2. utg. (Oslo: Gyldendal, 2002). 66

⁵⁴ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffellet, Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 43

⁵⁵ Wichstrøm, *Kvinneliv Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 66-67

Mottakelse av utstillingen *Otte Skandinaviske Kubister 1927*

I mars 1927 ble utstillingen *Otte Skandinaviske Kubister* holdt i Kunstnerforbundet i Oslo. Mottakelsen den fikk i pressen er et eksempel som kan hjelpe med å forstå hvilke holdninger og tankesett som fantes i samfunnet på denne tiden. De åtte utstillerne fra Skandinavia hadde alle vært studiekamerater på Académie Moderne i Paris under lærerne Fernand Léger og Amédée Ozenfant. Det var to menn og seks kvinner som utstilte kunsten sin. Tre av kvinnene var norske: Ragnhild Keyser, Charlotte Wankel og Ragnhild Kaarbø.⁵⁶ Denne utstillingen har i senere tid fått oppmerksomhet på grunn av den brutale mottakelsen den fikk fra datidens kunstkritikere i mediene. En av årsakene til de diskriminerende kommentarene var at kritikerne ikke var kjent med kubismen og dens utvikling i Europa. Flere av kunstkritikerne ble også overrasket over at kvinnene malte det som ble ansett som «ufeminine» bilder, i stedet for intime interiørscener og bilder av familielivet slik som var forventet av kvinnelige kunstnere.⁵⁷

Kunstkritiker Jappe Nilssen fra Dagbladet skrev i sin kritikk av utstillingen:

Jeg har lyst til å se den mann inn i hvite av øiet, som i fullt alvor våger å påstå, at han forstår noget av den avart av malerkunsten som kalles kubisme. For en nøktern bedømmelse kan jo dette i evighet ikke aldri bli annet affektasjon eller kamouflasje for å skjule manglede talent.⁵⁸

I kritikken ser man at Nilssen ikke egentlig forsto seg på kubismen som stilretning. Han uttalte seg også nedverdiggende om utdannelsen til disse utstillerne da han hevdet at de brukte kubismen for å «skjule manglende talent».

I Asbjørn Aamodts kritikk i Arbeiderbladet står det:

Da de utstilte gjenstander til og med har en viss ytre likhet med maleriet, kan vi jo allikevel ofre noen ord på disse gjengivelser av moderne leketøy, fremstillet hovedsakelig av nidkjære kvinnehender... Det eneste man savner er troverdige framstillinger av de hjul og skruer som åpenbart mangler i hjernen på disse malerkunstens ulykkelige stivkrampepatienter. Når man har sett denne utstilling nøie igjennom, får man en uimotståelig trang til å besøke utstillingen «Mennesket» for å bli klar over sitt eget indre... kubismens store far, Picasso, som

⁵⁶ Hilde Mørch, *Ragnhild Keyser: Fra plankubisme til naturalisme* (Moss: Galleri F15, 1999). 21

⁵⁷ Mørch, *Charlotte Wankel og l'esprit nouveau: Kambo, Kristiania, Paris, Høvik*. 145

⁵⁸ Jappe Nilssen, «Kubisme i Kunstnerforbundet», *Dagbladet*, 9. mars 1927. 3

trekk av alt vedtatt og anerkjent i kunsten, forsøkte å sprengte sig nye veier og åpne for nye muligheter i maleriet, men som selv for mange år siden har begravet sitt dødfødte barn, ikke vilde vedkjenne sig dette smarte damehåndverk.⁵⁹

Aamodts krasse kritikk trekker frem kvinnenes kjønn for å påpeke at dette var «ukvinnelige» malerier, og den store andelen kvinner blant utstillerne blir dratt frem som noe negativt.

Hans P. Lødrup uttalte seg sterkt nedlatende om utstillingen i *Aftenposten*.⁶⁰ Han intervjuet Charlotte Wankel til artikkelen, og prøvde med vilje å latterliggjøre henne med snodige spørsmål som hadde en kvass undertone. I intervjuet spurte han om kubismen ikke var et avlagt karnevalskostyme, og da svarer Wankel «Den er ikke avlagt. Den er tvertom videre utviklet og fremstår nå sin yderste logikk». Videre hånte Lødrup Wankel ved å avslutte artikkelen med: «Andre vil kanskje si komik. Det gjør mig ondt at være ugalant mot elskverdige og nydelige unge damer men for den sunde fornufts skyld maa jeg ta martyriet paa mine skuldre».⁶¹

Det var et fåtall kritikere som forsvarte utstillingen, men det store flertallet av anmelderne kritiserte den negativt og nedlatende. Som nevnt hadde mange av kunstkritikerne i Norge ikke fått med seg utviklingen av kubismen i Europa, og forsto seg derfor heller ikke på kunsten. Siden flertallet av de som utstilte var kvinner ble det ofte brukt i negativ forstand med tanke på at de representerte det såkalte «svake kjønn». Som Hilde Mørch sier kan ikke mottakelsen omtales som kritikk, men heller mobbing. Kritikerne tilnærmet seg ikke bildene med nysgjerrighet, men gikk heller inn i utstillingen med klare tanker og ideer.⁶² De kom også ofte med personangrep rettet mot utstillerne i stedet for å skrive om de faktiske verkene. I tillegg til de direkte og utilsørte negative omtalene var det også flere som var «vennlig innstilte». I disse såkalt vennlig innstilte omtalene ble kvinnene indirekte «unnskyldt» for ikke å vite sitt eget beste.⁶³ De mannlige kubistene i utstillingen *Otte Skandinaviske Kubister* fikk også negativ mottakelse i avisene, men de ble ikke latterliggjort og hånet på samme måte som deres kvinnelige kollegaer ble.

⁵⁹ Asbjørn Aamodt, «Skandinaviske Kubister i Kunstnerforbundet», *Arbeiderbladet*, 7. mars 1927. 3

⁶⁰ Hilde Mørch, *Ragnhild Kaarbø* (Harstad: Harstad kunstforening, 2003). 20

⁶¹ Ego, «'Gjengangere' i Kunstnerforbundet», *Aftenposten*, 8. mars 1927, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenpostenukensnytt_null_null_19270308_38_28_1. 9

⁶² Mørch, *Ragnhild Kaarbø*. 21

⁶³ Mørch. 24

Ettervirkninger

Etter den harde mottagelsen utstillingen *Otte Skandinaviske Kubister* fikk i pressen følte mange kvinnelige kunstnerne seg tvunget til å lage kunst som var «akseptabel» i kritikernes øyne for å slippe usaklig og diskriminerende hets.⁶⁴ Ragnhild Keyser, som hadde hatt verk på utstilling der, gikk fra å male geometriske landskaper og plankubistiske malerier til å utelukkende lage naturalistiske landskaper og stilleben.⁶⁵ Kunsten hun lagde etter 1927 var da kanskje ikke den kunsten hun selv ønsket å lage, men heller noe hun følte seg tvunget til å lage for å leve av kunsten. Også Ragnhild Kaarbø gikk i 1929 over til å male mer naturtro landskaper, og en medvirkende årsak til dette stilbyttet var mottakelsen verkene hennes fikk i utstillingen i 1927.⁶⁶ Resepsjonen som Keyser og Kaarbø fikk var med på å innskrenke deres kunstneriske frihet og formet deres kunstnerskap.

Charlotte Wankel var en av de kvinnelige kunstnerne som fikk hardt gjennomgå av kunstkritikere i 1920-årene. Selv om Charlotte Wankel hadde utstilt kunsten sin med kjente kunstnere som Pablo Picasso og Piet Mondarin ga ikke dette en automatisk anerkjennelse av kunsten hennes. Kritikken hun fikk var ofte upassende og kvinne nedlatende. Selv om Charlotte Wankel fortsatte å produsere kubistiske verk trakk hun seg bort fra den offentlige kunstarenaen.⁶⁷ Hun hadde kun en separatutstilling i løpet av livet sitt, i Kunstnerforbundet i Oslo sine utstillingslokaler i 1930. En av grunnene til at det ikke ble flere var den negative mottakelsen separatutstillingen hennes fikk i avisene.⁶⁸ Blant annet uttalte Jappe Nilssen seg slik om den:

Frøken Wankel er så vidt jeg skjønner, helt blottet for talent; såpass langt kan ethvert menneske, som ikke nettop er moden til dårekisten, drive det i malerkunsten - de fleste vilde sannsynligvis gjøre det adskillig bedre. Det er derfor ingensomhelst grunn til å dvele lengere ved denne bedrøvelige pseudokunst; hun klarer ikke engang å forarge oss, vi går bare videre med en skuldertrekning opfyldt med en mild forbauselse over, at hun gidder.⁶⁹

I likhet med Wankel, Keyser og Kaarbø var det mange andre kvinnelige kunstnere som fikk hard kritikk i pressen, blant dem Astri Aasen.

⁶⁴ Mørch, *Charlotte Wankel og l'esprit nouveau: Kambo, Kristiania, Paris, Høvik*. 9

⁶⁵ Mørch, *Ragnhild Keyser: Fra plankubisme til naturalisme*. 22

⁶⁶ Mørch, *Ragnhild Kaarbø*. 25

⁶⁷ Mørch, *Charlotte Wankel og l'esprit nouveau: Kambo, Kristiania, Paris, Høvik*. 9

⁶⁸ Mørch. 150

⁶⁹ Jappe Nilssen, «Kubisme i kunstnerforbundet», *Dagbladet*, 9. september 1930. 4

Damemaling

Eksemplene fra forrige kapittel gir en demonstrasjon på hvordan kvinnelige kunstnere ble møtt av kunstkritikere på 1920-tallet.⁷⁰ Slike kommentarer som fordomsfullt undervurderte og kritiserte kvinnenens kunst, til dels på bakgrunn av kjønn, var ikke sjeldne tilfeller. Begreper som «damemaling» ble brukt for å nedvurdere og latterliggjøre kvinners kunst, og for å undergrave deres bidrag til kulturbygging. Også Astri Aasen mottok slik resepsjon, og i eksemplene som følger ser man noen av de harde og uhyggelige omtalene hun fikk i pressen. I flere av kritikkene ble Aasens kjønn brukt til å forklare hvorfor hennes prestasjoner var gode eller dårlige.

I november 1914 åpnet Malerindeforbundet en kunstutstilling i Trondhjem Kunstforeningers lokaler. Kunstnerne som tok del i utstillingen var Astri Aasen, Ragnhild Trane, Helga Ring Reusch, Gyda Voss og Betzy Akersloot-Berg. Mottakelsen kvinnene fikk fra kunstkritikeren M.D. fra Trondhjems Adresseavis var hard og dømmende. Kritikeren introduserte utstillingen slik:

Ser man paa den utstilling som malerindeforbundet har aapnet i disse dage, kan man ikke fri sig for det indtryk at malerkunsten vilde være daarlig, hjulpet om den udelukkende skulde bæres frem av kvinnehænder. Der er et trykkende dilettantisk præg over utstillingen og der er bare et par virkelig gode billeder. Resten kan karakteriseres som dilettantisk og elskværdig „damemaling" som, burde vende sig til de respektive damers familiekrede og ikke utstilles offentlig og prætere at være andet end uttryk for vedkommende damers lyst til at tilbringe sine ledige stunder med palet og pensel. Der er imidlertid hæderlige undtagelser.⁷¹

Det er flere nedverdiggende kommentarer om utstillerne man kan peke på i denne innledningen. Først hevder kritikeren at hvis kunsten hadde vært overlatt til kvinnene, og blitt båret frem av «kvinnehænder», så ville ikke kunsten ha hatt noen særlig grad av kvalitet.⁷² Begrepet «kvinnehænder» viser hvilke fordommer man hadde om kvinner på denne tiden - kvinnehånden var engstelig og hadde en for nøye utførelse som ikke var i stand til å frigjøre seg på samme måte som den «mannlige hånden». Den mannlige hånden var, i motsetning til den kvinnelige,

⁷⁰ Aamodt, «Skandinaviske Kubister i Kunstnerforbundet». 3

⁷¹ M.D, «Kunstforeningen», *Trondhjems Adresseavis*, 12. november 1914, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_trondhjemsadresseavis_null_null_19141112_148_302_1.1

⁷² M.D. 1

fri og kraftfull i penselføringen.⁷³ Videre fortsetter anmelderen med å kalle kunsten for dilettantisk, altså amatørmessig laget.⁷⁴ Dette er et underkuende ord å bruke om kvinner som har studert kunst i flere år, både inn- og utenlands. Kritikeren fra avisen nevner i samme setning at det var noen gode bilder i utstillingen, men en slik kommentar falmer bort i lys av de nedverdiggende beskrivelsene han ellers har. Det er også interessant å bemerke seg at han ikke bruker ordet kunst, men omtaler verkene til kvinnene som «virkelige gode bilder».⁷⁵ Dette kan tolkes som et bevisst grep av kunstkritikeren for å ikke verdsette kvinnenens bidrag som kunst. I kritikken antyder han at det kvinnene har utstilt ikke kan kalles kunst, men heller beskrives som «damemaling». Han så på arbeidet til kvinnene som ikke noe mer enn syslerier, som ikke hørte hjemme i en kunstforening, men heller burde regnes som hobbyvirksomhet og holdes innen hjemmets fire vegger. Det var ikke uvanlig at kunstkritikere brukte begreper som «damemaling» for å redusere kvinners kunstneriske produksjon til et håndverks nivå og hevde at det de produserte ikke kunne regnes som kunst.⁷⁶

Selv med en slik introduksjon til utstillingen til Malerindeforbundet skriver kunstkritikeren at det var noen få av de kvinnelige kunstnerne som kunne omtales som en «alvorlig kunstnerinde».⁷⁷ Blant dem var Astri Aasen:

«Hendes portræt av faren er koloristisk fint og er godt karakterisert, men hendes portræt av den blaa dame er uheldig og løst i bygningen. Hun forekommer mig bedst som tegner, og den som har hat anledning til at se hendes mange kultegninger, vil finde at hun ofte har evnen til skarp og rammende karakteristik, om der end selvfølgelig findes mindre goda ting iblandt. Hendes kunst ligger ialfald fjernt fra den damemaling som sætter sit præg paa denne utstilling.»⁷⁸

Kritikeren sier at Aasens kunst er fjernt fra «damemaling»,⁷⁹ et fenomen han mener at preger utstillingen i kunstforeningen. Wichstrøm setter begrepene kunst og kvinnekunst opp mot hverandre som motsetninger.⁸⁰ Det var underforstått at kvinnene var nest best, og at målet var

⁷³ Kirkholt, «Inderlighet og moderne drømmer, Kritikk og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1820-1914». 179

⁷⁴ Ordet dilettantisk kan ha to betydninger. Det første er en person som fremstiller seg selv som fagperson i kunst eller vitenskap, men som ikke har god kjennskap til fagområdet. Ordet kan også bety en amatør, det vil si en person som driver med kunst på hobbybasis, uten å ha det som et yrke.

⁷⁵ M.D, «Kunstforeningen». 1

⁷⁶ Kirkholt, «Inderlighet og moderne drømmer, Kritikk og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1820-1914». 180

⁷⁷ M.D, «Kunstforeningen». 1

⁷⁸ M.D. 1

⁷⁹ M.D. 1

⁸⁰ Wichstrøm, *Kvinneliv Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 67

å nå opp til menneskes kunstneriske nivå.⁸¹ At kvinnenes kunst ikke ligner på kunst utført av en kvinne, var et stort kompliment å få av en kunstkritiker på tidlig 1900-tallet. Da hadde man klart å heve seg over damemaling. Kunsten skulle heller kunne minne om en manns kunst, og dermed bære et snev av «kunstnergeniet» som kjennetegnet en «stor» kunstner.⁸²

Å bli rost som en av de "bedre" kunstnerne føltes nok likevel ikke som en stor seier for Aasen når kritikeren innledningsvis hevder at kvinner egentlig ikke burde ha hatt så mye plass i den kunstneriske arenaen. Spesielt med tanke på solidariteten som eksisterte blant kvinnene på den tiden, slik som Malerindeforbundet kan representere. Det finnes flere eksempler hvor Aasens kunst blir omtalt med slike «komplimenter» av kunstkritikere.

Blant de andre utstillerne var kunstneren Betzy Akersloot-Berg, et navn som også er kjent i dag. Den samme kunstkritikeren skrev at hennes verker var «forferdelige»⁸³ uten å utdype noe ytterligere. Videre setter kritikeren i gang med å kritisere Trondhjem Kunstforening for utstillingen, og gjentar synspunktene man så tidligere i anmeldelsen:

Jeg tror det kunde være heldig om kunstforeningen øvet litt censur over utstillerne og ikke til lot alt mulig offentlig fremført. Kunstforeningen har jo det moralske og kunstneriske ansvar overfor publikum og bør hverken for publikums eller utstillernes egen skyld gi sit samtykke til at hvemsomhelst utstillers hvadsomhelst. En utstilling maa være kunstnerisk berettiget og ser man damernes utstilling under dette synspunkt, blir mindst halvdelen av de utstilte billeder at kassere som typisk dilettantarbeide som burde være henvist til at pryde sine egne skaperses privatvægge og ikke kan gjøre krav paa offentlig interesse ved utstilling.⁸⁴

Med en slik mottakelse kan det tenkes at flere av disse kvinnene, i likhet med kubistene Wankel, Keyser og Kaarbø, mistet motivasjonen sin til å vise frem kunsten sin i offentligheten. Når kritikken fordømmer kunsten deres såpass kategorisk er det ikke urimelig å tenke at den aldri vil kunne bli riktig i kritikernes øyne.

Tre år før Malerindeforbundet hadde sin utstilling i Trondhjem Kunstforening, hadde Aasen en utstilling i Kristiansund Kunstforening der hun viste fram malerier og tegninger som alle var portretter. En kritiker fra avisen Nordmør ga Aasens tegninger skryt og mente at de hadde

⁸¹ Wichstrøm. 183

⁸² Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeliet, Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 137

⁸³ M.D, «Kunstforeningen». 2

⁸⁴ M.D. 2

fanget de karakteristiske trekkene til den som var avbildet på et overlegent utført vis. Videre roser han henne med forutsigbare ord: «Det er voksen og mandig kunst fjernet fra al «damemaling» som Astri Aasen byr os i sine tegninger.»⁸⁵ Dette utsagnet gir nok et eksempel på hvordan Aasens kunst, som er forutinntatt å være barnslig «damemaling», utmerket seg i kritikerens øyne ved å være «voksen» og «mandig». Det er tydelig i slike uttalelser at samfunnsstrukturene i Norge på tidlig 1900-tallet ikke la opp til at en kvinne skulle ha de samme mulighetene som en mann. Kunstkritikere opplevde også kunst malt av menn som objektive, mens «kvinnekunsten» var subjektiv.⁸⁶ Anmelderen forteller videre at maleriene til Aasen ikke var så gode fordi hun ikke helt mestret fargebruken. Likevel mente anmelderen at Aasen hadde gode muligheter i framtiden: «hendes utstilling beviser tilfulde, at hun er paa ret vei og fortsætter hun som hittil, turde det hælde at hendes navn som portrettmaler med tiden vil findes blant dem som hos os har den bedste klag».⁸⁷

I Larvik Kunstforening i november 1927 stilte Aasen ut en rekke verk på en kunstutstilling. Rett før denne utstillingen åpnet hadde kunstforeningen stilt ut verk av kunstneren Hermod Rise. Kunstkritikeren O.L., som anmeldte Aasens utstilling i Larvik Amtstidene, sammenlignet derfor Aasen med Rise. Etter å ha gitt komplimenter til Rises utstilling introduserer kritikeren Aasen slik til leseren: «Naar en kvindelig maler skal opta konkurransen med en mandlig, pleier de gjerne, skam at si, at tape. Og det gjør ogsaa Astri Aasen, som utstiller i det indre rum, skjönt hun heller ikke er så langt bakefter.»⁸⁸ Anmelderen setter utstillingene opp mot hverandre, som om de konkurrerer, og allerede i starten av denne kampen har Aasen tapt på grunn av hennes kjønn. Som kvinne kan hun ikke produsere like god kunst som en mann kan gjøre. Videre i kritikken kommenterer han at utstillingen er «sympatisk og god». Han synes at Aasen har en «ærlig og frisk opfatning av det maleriske i de motiver hun vælger.» Generelt i artikkelen gir han Aasen positive kommentarer, men de blir skygget over av introduksjonen til utstillingen. Han informerer også leseren om at «Hun gaar sin egen stilfærdige gang enten hun maler ute eller inde. Men hun fornecker heller ikke sit kjønn».⁸⁹ Kritikeren mener at dette kan man se i det at hun maler interiørmalerier.⁹⁰

Interiørmaleri har i kunsthistorien ofte blitt betraktet som en kvinne sjanger. På Aasens tid var

⁸⁵ «Kunstforeningen», *Nordmør*, 13. juni 1911, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nordmoerkristiansundnittennulltre_null_null_19110613_9_69_1.2

⁸⁶ Higonet, «Imaging gender». 149

⁸⁷ «Kunstforeningen». 2

⁸⁸ O.L., «Kunstforeningen», *Jarlsberg og Larviks Amtstidende*, 14. november 1927, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_jarlsbergoglarviksamstidende_null_null_19271114_94_263_1.1

⁸⁹ O.L. 1

⁹⁰ O.L. 1

det forventet at kvinner skulle engasjere seg i hjemmet og med familien. Sjangre som interiørmaleri var dermed passende for en kvinne å lage, og var sett på som egnet fordi motivet alltid var lett tilgjengelig.



3 Astri Aasen. *Portrett av Fredrikke Schmedling*. 1930. Foto: Freia Beer. Trondheim Kunstmuseum. Trondheim.

September 1932 inviterte Yrkeskvinnens klubb i Oslo kvinner som arbeidet med kunst og kunsthåndverk fra hele landet til et stort marked. Utstillingen ga deltakerne muligheten til å vise fram kunsten sin selv om de ikke helt kunne leve av den.⁹¹ Som en del av arrangementet holdt foreningen en kunstutstilling hos Blomqvist kalt *Bildende Kunstnerinners Utstilling*. Aasen hadde flere verk på denne utstillingen, blant annet maleriet *Min far* malt i 1913 (28), maleriet *Portrett av Fredrikke Schmedling* 1930 (25) og raderingen *Portrett av malerinnen Harriet Backer* 1909 (15).⁹² Til sammen viste nærmest hundre kvinner sine arbeider under utstillingene.

⁹¹ «Trøndere på yrkeskvinnenes utstilling», *Nidaros*, 16. august 1932, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nidaros_null_null_19320816_31_190_1.3

⁹² «Trøndere på yrkeskvinnenes utstilling». 3

Det store arrangementet ble omtalt flere steder i pressen. I avisen Dagsposten fra Trondheim ble det kommentert at «KVINDERNE skal vise hvad de duer til som kunstnere».⁹³

Kunstkritiker Kristian Haug fra Aftenposten hadde mye å si om at utstillingen kun var for kvinner, og mente at på tross av kjønnet til kunstnerne var utstillingen ganske alminnelig og «uten honningkaker, karusell og havfruer i avskjæringer.»⁹⁴ Øystein Sjøstad mener at Hauge var en mannssjåvinist, og forteller at i 1918 var det tjueseks malere som nektet å bli anmeldt av Hauge på grunn av hans resepsjon.⁹⁵ Fortsettelsen på Hauges anmeldelse av kunstutstillingen er i tråd med dette:

Oprinnelig var allkunst av maskulin opprinnelse, og dyrket av menn. Når nyere billedkunst med respekt nevner også en snes kvinnelige utøvere, må vel spørsmålet nærmest bli et spørsmål om evolusjon. Nærmer kvinnen sig mannen eller mannen kvinnen? Maskulin er tidens kunst i hvertfall ikke. Naturfølelsen – en urtidsarv fra jakt og jorddyrking er som form og stoff og fast grunn under føttene – svekket av en bløtgjørende, helt kvinnelig trang til puter, farver og dekorasjon. Naturalismens oppgivelse, nu karakterisert som kunstens selvopgivelse, var et feminint trekk. Den måtte pyntes på farves om og meget annet.⁹⁶

Kvinner hadde ikke de samme mulighetene til å lykkes som kunstner på denne tiden, og derfor var en slik kvinneutstilling en viktig jobbmulighet for dem. For meg er det tydelig at Hauge ikke innser hvilke fordeler menn hadde i samfunnet han levde i, og hvilke goder det bar med seg. Gjennom omtaler som dette var han også med på å holde det skjevfordelte samfunnet ved like.

Hauge fortsetter å håne de kvinnelige kunstnerne i omtalen sin. «Eldre billedkunst kjenner ikke kvinnen uten som modell. Der vil hun fremtidig ha sin betydningsfulle innsats.»⁹⁷ Dette utsagnet røper ikke bare de diskriminerende tankene Hauge hadde om kvinner, men også at han ikke visste at kvinner også var kunstnere selv på Michelangelos tid, og ikke kun i kunsten som et objekt. Hauge mente at utstillingens størrelse minte om Høstutstillingen,⁹⁸ men at det

⁹³ «Kvinderne skal vise hvad de duer til som kunstnere», *Dagsposten*, 4. juli 1932, <https://www.nb.no/items/d45722333254d93d3dbf7378c7853767?page=3&searchText=%22Astri%20Aasen%22.5>

⁹⁴ Kristian Haug, «Hos Blomqvist. Malerinnens Utstilling.», *Aftenposten*, 6. september 1932, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_19320906_73_449_1.4

⁹⁵ Sjøstad, *Modernismens billedkunst i Norge - en feministisk aksjon*. 207

⁹⁶ Haug, «Hos Blomqvist. Malerinnens Utstilling.» 4

⁹⁷ Haug. 4

⁹⁸ Høstutstillingen er en årlig utstilling som viser samtidskunst i Oslo, og har pågått siden 1882.

var noe som manglet: «Man savner det vanlige innslag av kvinnelig nøkenhet som aldri er særlig bemerkelsesverdig, men nettopp her hos de malende kvinner gjør sig gjeldene ved sitt fravær.»⁹⁹

I dag kan vi ofte undre oss over hvorfor ikke flere reagerte på språkbruken i datidens omtaler. Som beskrevet innledningsvis i dette kapitlet reflekterte kunstkritikken på mange måter samtidens verdier og normer, og mange i denne tidsperioden hadde en forventning om at kvinner først og fremst skulle vie seg til familielivet, i stedet for å forfølge en kunstnerisk karriere. Det virker som om kunstkritikerne, gjennom sin innflytelse, i realiteten bare speilet og forsterket samfunnets eksisterende maktstrukturer og normer.

⁹⁹ Haug, «Hos Blomqvist. Malerinnens Utstilling.» 4



4 Astri Aasen. *Min far*. 1913. Foto: Dag Asle Langø. Trondheim Kunstmuseum. Trondheim.

Separatutstilling i Christiania Kunstforening i 1917

I september 1917 hadde Astri Aasen sin første separatutstilling i Christiania Kunstforening. Hun delte lokalet med kunstneren Ole Ytterdal, som også hadde en egen separatutstilling. Kunstutstillingene ble anmeldt i *Dagbladet* av kunstkritiker Jappe Nilssen. Artikkelen innleder med det følgende: «Kunstforeningen har aapnet sæsonen med en utstilling av to forholdsvis nye og ukjendte malere, av hvilke ialfald den ene, Ole Ytterdal, har krav paa vor opmerksomhet og vor interesse.»¹⁰⁰ Allerede her sender Nilssen et nokså klart signal om hva han synes om Aasens kunst. Videre fortsetter Nilssen:

¹⁰⁰ Jappe Nilssen, «Kunst», *Dagbladet*, 3. september 1917, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_19170903_44_241_1.4

Den anden, frøken Astri Aasen, har allerede i en række av aar utstillet paa vore utstillinger, uten at det nogensinde er lykkedes hende at gjøre sig særlig bemerket. Og jeg er stygt bange for, at den samme vanskjæbne vil møte hende denne gang, da hun for første gang i en samlet sum skal vise os, hvad hun raader over av talent og dygtighet. Her er intet, som slaar én, intet, som man uvilkaarlig tvinges til at stoppe op foran, altsammen er jevnt dygtig og jevnt likegyldig, kvindelig husflid, som kan paaregne paaskjønnelse inden den snevre familie og vennekreds, men som savner al interesse for os, som fordrer, at talentet skal slaa ut i synbare glimt.¹⁰¹

I anmeldelsen deler Nilssen sine subjektive oppfatninger om Aasen og utstillingen hennes med en formulering som fremstiller meningene som allmenne og objektive fakta. Han hevder at det ikke finnes en eneste side ved kunsten som er verdt å legge merke til, og at hun heller aldri har lyktes med å bli lagt merke til. I siste setning av dette sitatet brukes det, i likhet med kritikk vist tidligere i kapittelet, stereotypiske fraser som «Kvindelig husflid»¹⁰² for å beskrive Aasens utstilling. Kritikerer mener også i dette tilfellet at verkene ikke var egnet for å bli vist offentlig, men kun til venner og bekjente. Beskrivelsen «kvindelig husflid»¹⁰³ hører hjemme med begrepet damemaling, og knytter kvinnelige kunstnere til karakteristikk som hadde med deres kvinnelighet å gjøre. Kvinnene hadde ifølge denne tankegangen lite talent, og skulle være autoritetstro og beskjedne. Kunsten deres skulle heller ikke være alvorlig, men skulle forbli syslerier slik at de kunne ivareta de feminine verdiene før de kunstneriske.¹⁰⁴ Nilssen trekker frem et portrett av Aasens far som det beste av verkene. Han fortsetter anmeldelsen slik:

Frøken Aasen burde ha sparet sig selv og os for denne store separatutstilling, som kun til evidens slaar fast at hendes talent ikke er en unce større end alle de mange andre ukjendte sliteres og at hun altid vil være at finde i baktroppen. Men derfor kan hun jo være like lykkelig. For de allerfleste kvinder bestaar ikke lykken i ry og ros. Den bestaar i av at gjøre sin pligt paa sen plass, man er sat i ly for verden og inden hjemmets fire vegger.¹⁰⁵

¹⁰¹ Nilssen. 4

¹⁰² Nilssen. 4

¹⁰³ Nilssen. 4

¹⁰⁴ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeli*, *Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 141

¹⁰⁵ Nilssen, «Kunst». 4

Nilssens resepsjon av Aasen er en latterliggjørelse av hennes separatutstilling, der han ikke anerkjenner hennes bidrag som kunst. Han kom med hånlige kommentarer og mente at hun kunne være lykkelig fordi de aller fleste kvinner ikke får ros fra kunstkritikere. Anne Wichstrøm mener at kjønnsdelingen var så vanlig i samfunnet Aasen levde i at forskjellsbehandlingen antagelig ble ansett som naturlig også av kvinnene selv.¹⁰⁶ Det var vanlig å tenke at det beste for kvinner var å stelle med hjemmet og holde seg til intimsfæren, mens mennene med sine evner og styrker kunne være ute i verdenen og skape et bedre samfunn.¹⁰⁷ Dette betyr ikke at kvinnene synes det var greit å få slike diskriminerende mottakelser, men at de var klare over skjevhetene i kunstverdenen.

Nilssen så ikke ut til å forstå at det var nettopp kritikk som den han selv skrev som hindret kvinnelige kunstnere fra å oppnå en slik «storhet» som en mann kunne. Kommentarer som dette gjorde det vanskeligere for kvinnene å være kunstnere på lik linje med sine mannlige kollegaer. Anne Higonnet mener at mannlige kunstnere fikk muligheten til å fortelle om sin egen kunst, men at kvinnes kunst ble fortalt om for dem av kunstkritikerne.¹⁰⁸ Jeg mener at Nilssens omtale er et godt eksempel på dette. Anmelderen føler at han kan sette Aasen på plass og fortelle henne hva hun burde gjøre med livet sitt. Nilssen brukte Aasens kjønn som en forklaring på hennes «dårlige» kunstverk uansett hvilket arbeid hun viste fram.¹⁰⁹

Trøndermalerne hos Blomqvist

Høsten 1919 hadde Trøndermalerne en utstilling i Kristiania hos Blomqvist. Astri Aasen og seks menn stilte ut verkene sine på utstillingen. I avisen *Aftenposten* anmeldte kunstkritiker Kristian Haug utstillingen. Han informerte leserne fra første stund om at denne utstillingen var en stor skuffelse, og han fortalte at ingen av kunstnerne bemerket seg i noen stor grad. Likevel utdypet han litt mer om noen av de mannlige kunstnerne, men om Aasens bidrag hadde han lite å fortelle: «Astri Aasen, som er en gammel bekjent, er ikke blevet bedre med aarene.»¹¹⁰ Kritikerens påstand at Aasen ikke har utviklet seg kunstnerisk, men han argumenterer ikke for synet sitt og hvorfor han mener det han gjør. Omtalen bærer preg av at Hauge bruker sine egne preferanser som fakta. Det er verdt å nevne at tilbakemeldingene om Aasen først kommer mot slutten av artikkelen. Det var ikke helt uvanlig at kvinnelige kunstnere ble

¹⁰⁶ Wichstrøm, *Kvinneliv Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 67

¹⁰⁷ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeliet, Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 137

¹⁰⁸ Higonnet, «Imaging gender». 153

¹⁰⁹ Higonnet. 153

¹¹⁰ Kristian Haug, «Trøndernes utstilling hos Blomqvist», *Aftenposten*, 2. september 1919,

<https://www.nb.no/items/78d7841462b394659e65e3a2c90b44dc?page=1&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.
3

skjøvet helt til slutten av en kunstmotale og ble gitt en kort og konsis kommentar.¹¹¹ Denne kunstkritikken er et eksempel på dette, og det kan oppleves som om kritikerne plasserte den minst viktige kunstneren nederst i artikkelen. Selv om ingen av utstillerne fikk noe nevneverdig skryt er Aasen så vidt verdt å nevne for denne kritikeren.

I Morgenposten kommenterte også en kunstkritiker som undertegnet artikkelen med initialen J utstillingen. Kritikeren trekker frem noen av de mannlige utstillerne og skryter av enkelte av verkene deres. Igjen nevnes ikke Aasens bidrag før mot slutten av artikkelen, der kritikeren skriver: «Ved de øverige er der lite at bemerke, det maaste da være ved Astri Aasen. Hun møter op med en Samling Koloristiske Rædsler. Hun kan ikke male.»¹¹² Kritikeren hevder at Aasen ikke kan male, og gjentar stereotypien om kvinners engstelige utførelse som hindrer dem i å lage stor kunst. Slike påstander, uten saklige begrunnelser eller drøfting, bidrar til å opprettholde negative holdninger om kvinnelige kunstners evner. Historisk sett ble maleriet betraktet som den høyeste formen for kunst, og kvinners evner innenfor denne kunstformen ble ofte undervurdert på grunn av slike stereotyper.

Som man ser i disse to eksemplene, var ikke kunstkritikerne objektive i møte med Aasens kunst. Deres egen smak kom godt til uttrykk i anmeldelsene, og omtalene oppleves som usaklige. Meningene deres fremstilles som sannheten, og det er ikke åpent for ulike synspunkter om og tolkning av verkene de kommenterer.

¹¹¹ Wichstrøm, *Kvinnelig Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 67

¹¹² J, «Kunst. 10 Trondhjems-maleri i Blomqvist», *Morgenposten*, 2. september 1919, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagensnytt_null_null_19190902_13_201_1.4

Landskapsmaleriet og resepsjon

Landskapsmaleriet har vært en populær og utbredt sjanger siden 1600-tallet, men har også hatt en varierende status gjennom kunsthistorien.¹¹³ På 1800-tallet ble landskapsmalerier svært viktige for nasjonsbyggingen i Norge, og landskapsmotivet hadde en sentral rolle i den nasjonalromantiske bevegelsen. Slike bilder fremstilte Norge som et unikt og selvstendig land, knyttet den særnorske naturen til den felles nasjonale identiteten, og ga nordmenn eierskap over den. På denne tiden hadde landskaps sjangeren en høy status i Norge og representerte et kunstnerisk ideal.¹¹⁴ Historisk var landskapet, sammen med genremaleriet, portrettet, interiør maleriet og stillebenet sett på som en sjanger som var godt egnet for kvinner å lage.¹¹⁵ I motsetning til historiemaleriet og aktmaleriet brukte disse sjangrene motiver som var lett tilgjengelige for hvem som helst. Med økende status kan det virke som om menns bidrag til landskaps sjangeren ble mer verdsatt enn kvinners bidrag. Mot slutten av 1800-tallet ble kvinners verk ofte utstilt som «kvinnekunst» i stedet for å stilles ut på likt grunnlag sammen med verk av deres mannlige kollegaer. For eksempel ble Marie Tannæs landskapsmalerier plassert med malerier av andre kvinner, heller enn med verk av kunstnere som Frits Thaulow og Jørgen Sørensen. Dette ble gjort selv om motivene hun brukte hørte bedre sammen med kunsten til Thaulow og Sørensen.¹¹⁶ Generelt ser det ut til at kvinners landskapsmalerier ble gitt en annen rang enn menns malerier.

Dannelsesreise til Middelhavet

På 1600-tallet begynte flere nordeuropeiske kunstnere å dra på dannelsesreiser for å utforske nye inntrykk og utvikle seg som kunstnere.¹¹⁷ Italia var et reisemål som ble spesielt populært for kunstnere i løpet av 1700-tallet. De reisende var tiltrukket av landets klima og natur, levemåten til italienerne og den klassisistiske historien og arkitekturen.¹¹⁸ Italia ligger ved Middelhavet, et område med lang historie der naturen opplevdes for Nordeuropeerne som eksotisk. Historisk har de assyriske, persiske, greske og romerske rikene grenset til dette

¹¹³ Charles Harrison, *An Introduction To Art* (New Haven: Yale University Press, 2009). 102

¹¹⁴ Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 3. utg (Oslo: Samlaget, 2009). 159

¹¹⁵ Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*. 36

¹¹⁶ Wichstrøm, *Kvinnelig Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 67

¹¹⁷ Også kjent som Grand Tour (Engelsk)

¹¹⁸ Vojtěch Jirat-Wasiutynski, «Modern Art and the New Mediterranean Space», i *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*, red. Vojtěch Jirat-Wasiutynski (Toronto: University of Toronto Press, 2016). 8

havet, riker som sammen har influert store deler av vestens religion, lov, kunst, og kultur.¹¹⁹ Europeerne romantiserte Middelhavslandene og ruinene der som tegn fra gamle store kulturer.

For de europeerne som ikke hadde midler til å selv dra til Middelhavet var kunsten en måte å oppleve det eksotiske miljøet på. Gjennom tidene har Middelhavet blitt formidlet gjennom kunsten til blant andre Nicolas Poussin, Claude Lorrain, William Turner, Eugène Delacroix, Henri Matisse og Giorgio de Chirico. Italia ble typisk forbundet med blå himmel, blomstrende og fruktige trær, og en myk bris. Den romantiske oppfattelsen av området som et eksotisk og «primitivt» samfunn var en motkultur og kontrast til europeisk modernitet med dens vekt på historie og fremskritt.¹²⁰ Mange tenkte nok at italienernes levemåte og holdning til livet var formet av landskapet rundt dem og at de levde et liv som minte om livet i antikken.¹²¹

Blant de mange vestlige kunstnerne som reiste på dannelsesreise var det også flere norske kunstnere som dro for å utvikle seg og utvide perspektivene sine. En reise til Italia ble i Norden på 1800-tallet sett på som det store målet for enhver kunstner,¹²² og flere av de norske kunstnerne reiste dermed dit og til andre steder i Middelhavsregionen.

En av de norske kunstnerne som dro til Italia var Thomas Fearnley, som til sammen hadde to års opphold der fra 1832. Han reiste med kunster kollegaer fra München, og turen ble sett på som avslutningen på hans kunstutdanning. Under oppholdet sitt i Italia malte han mange verk og produserte flere skisser og førstudier, og motivet som går oftest igjen i disse er kystlandskapet. I en brevveksling beskriver Fearnley italienernes levemåte som «magnetisk»¹²³, og hans tanker om italienerne var nok en av grunnene til at han ble værende i Italia så lenge. Det er bevart mange skisser og malerier som Fearnley lagde på øyen Capri og langs Amalfikysten. Man kan lett forstå hvorfor kystlandskapet fascinerte Fearnley når man ser på disse verkene. Maleriet *Fra Capri* (1833) viser severdigheten Faraglioni, en gruppe av høyreiste steiner som danner en mektig formasjon ute i det åpne havet. Dette steinmotivet har fanget oppmerksomheten til mange kunstnere opp gjennom årene. Lyset i maleriet har en sterk blå farge med et annet skjær enn det man opplever i Norge.

¹¹⁹ Jirat-Wasiutynski. 4

¹²⁰ Jirat-Wasiutynski. 4-5

¹²¹ Jirat-Wasiutynski. 9

¹²² Modums blaafarveværk, *Thomas Fearnley 1802-1842* (Drammen: Stiftelsen Modum Blaafarveværket, 1986), https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012052308113. 11

¹²³ Modums blaafarveværk. 11



5 Thomas Fearnley. *Fra Capri*. 1833. Foto: Børre Høstland. Nasjonalmuseet. Oslo.

På slutten av 1800-tallet fantes det flere «kunstnerkolonier» der kunstnere fra ulike land møttes for å danne fellesskap, som blant annet i franske Grez-sur-Loing¹²⁴ og i italienske Sora¹²⁵, en gammel by i Abruzzerfjellene sør for Roma. Disse samlingspunktene ga kunstnerne mulighet til å diskutere kunst og kunstpolitikk med likesinnede, og åpnet for å dele konstruktiv kritikk av spesifikke verk.¹²⁶ I disse fellesskapene var produksjon og diskusjon av landskapsmalerier spesielt sentralt.¹²⁷ Kunstnerkolonien på Sora var en ettertraktet sommerdestinasjon for nordiske kunstnere som bodde i Roma. For eksempel har Eilif Peterssen og Christian Meyer Ross malt kjente bilder under opphold i Sora.¹²⁸

Asta Nørregaard reiste til Italia på en dannelsesreise året 1888 sammen med en venninne og barna hennes. For henne ble det å oppleve severdighetene og den eksotiske naturen ofte viktigere enn å male bilder. Derfor finnes det ikke så mange verk fra turen hennes.¹²⁹

¹²⁴ Karin Sidén, «Förord», i *Grez-sur-Liong. Konst och relationer*, red. Anna Meister, Carina Rech, og Karin Sidén, Prins Eugens Waldemarsuddes utställningskatalog, nr. 131:19 (Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde, 2019), 7–11. 7

¹²⁵ Anne Wichstrøm, *Asta Nørregaard, En Livshistorie* (Oslo: Pax, 2011). 97

¹²⁶ Karin Sidén, «Grez-sur-Loing. plasten, konsten och människorna», i *Grez-sur-Liong. Konst och relationer*, red. Anna Meister, Carina Rech, og Karin Sidén, Prins Eugens Waldemarsuddes utställningskatalog, nr. 131:19 (Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde, 2019), 13–37. 25

¹²⁷ Sidén. 26

¹²⁸ Wichstrøm, *Asta Nørregaard, En Livshistorie*. 97

¹²⁹ Wichstrøm. 97

Nørregaard reiste blant annet til Napoli, der hun syntes at de hadde en mangelfull malerisamling på museene. Hun besøkte også Pompeii og hadde et opphold på Capri.¹³⁰ I likhet med mange andre norske kunstnere likte Nørregaard seg godt på Capri, og sa at det var «fristende at komme igjen der engang og leve en stund paa den deilige Ø».¹³¹ Etter Capribesøket var hun også i kunstnerkolonien i Sora. Der malte hun blant annet verket *Contance Birch Leser ved åpent vindu* (1888).

I oktober 1921 reiste Astri Aasen til Italia og var blant annet i Firenze, Roma, Napoli og ved Amalfikysten. Hun ble værende i landet frem til våren 1922.¹³² Aasens notisbok, som dokumenterer malerier hun produserte fra 1907 fram til 1934, nevner femten ulike malerier som ble laget under oppholdet (36).¹³³ Maleriene hun lagde på turen var utelukkende landskapsmalerier, noe som var uvanlig for henne siden de fleste av de andre maleriene i oversikten er portretter.¹³⁴ Aasen lagde også flere litografier under turen. I dag finnes to av de femten maleriene hennes i Trondheim Kunstmuseums magasiner. *Capri* og *Italiensk Landskap*, begge ble malt i februar 1922, og er nå et minne fra Aasens dannelsesreise.

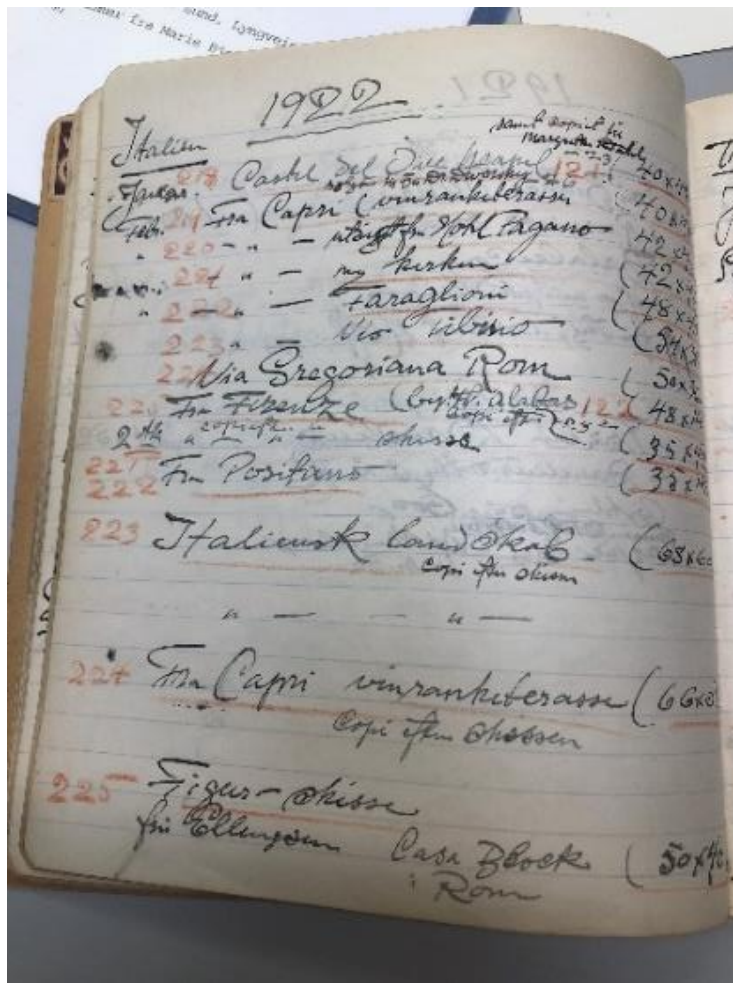
¹³⁰ Wichstrøm. 97

¹³¹ Gjengitt i Wichstrøm. 97

¹³² «Astri Aasen», *Dagsposten*, 9. juni 1922, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagsposten_trondheim_null_null_19220609_46_131_1.4

¹³³ «A-0085 – Astri Aasen», 1981, Eske 1, Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket.

¹³⁴ «A-0085 – Astri Aasen».



6 Astri Aasen. Utdrag fra Astri Aasens oversikt av produserte malerier fra 1907-1934. 1922. Foto: Sofie Volden Thorstensen. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket

De fleste av maleriene Aasen lagde under turen til Italia var malt i enten Capri eller ved Amalfikysten. Det var kanskje et sted som utfordret malevanene hennes. I likhet med Fearnley ble hun fascinert av naturfenomenet Faraglioni.¹³⁵ Det finnes to fotografier av Aasen foran Faraglioni, ett der hun poserer foran steinformasjonen og ett der hun står ved et staffeli med lerret og maler (37). I dag vet man ikke hvor verket Aasen malte av severdigheten befinner seg, men det er trolig i privat eie. Selv om mange kunstnere tok turen til Capri er det ikke noe som tyder på at det var en egen kunstnerkoloni der. Om Aasen besøkte en kunstnerkoloni et annet sted i Italia under reisen er uvisst.

¹³⁵ «A-0085 – Astri Aasen».



7 Astri Aasen poserer ved Faraglioni, Capri. Februar 1922. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket. Trondheim.



8 Astri Aasen med staffeli og lerret ved Faraglioni, Capri. Februar 1922. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket. Trondheim.

Astri Aasens dannelsesreise og utforskning av nye kunstneriske uttrykk

I analysen som følger argumenterer jeg for at Aasens maleri *Capri* og *Italiensk landskap* fra 1922 er modernistiske. For å drøfte denne påstanden sammenligner jeg maleriene med Thomas Fearnleys naturalistiske maleri *Fra Capri* (1833) og Paul Cézannes modernistiske maleri *Mont Sainte-Victoire* og *Viadukten i elvedalen Arc* (1882-85). Jeg trekker også frem maleriet *Fra jardin de Luxembourg la fountain de carbiaux* (1912), som Aasen malte under utdannelsen sin i Paris, for å undersøke om man kan se et skifte i Aasens stilretning.

Av tjueseks malerier av Astri Aasens samling i Trondheim kunstmuseum er tre av maleriene landskapsmalerier, og de fleste av de andre er portretter. Oljemaleriene *Capri* og *Italiensk Landskap* er begge deponert ved Trondheim Kunstmuseum, og tilhører Aasen Samlingen som eies av Stiftelsen Trondhjems Kunstforenings Legater. Verkene er ikke utstilt per dags dato, og det er heller ingen utstillingshistorikk på disse verkene. De kan ha vært utstilt tidligere, men det har altså ikke blitt dokumentert. Maleriene ble først registrert i 2019, men har vært ivaretatt av kunstmuseet lengre enn dette.



9 Astri Aasen. *Capri*. 1922. Foto: Freia Beer. Trondheim Kunstmuseum. Trondheim.



10 Astri Aasen, *Italiensk Landskap*. 1922. Foto: Freia Beer. Trondheim Kunstmuseum. Trondheim.

Begge landskapsmaleriene ble malt i friluft og har en naturalistisk fargeskala. Plantene i bildene inneholder gule toner, et grep som gir maleriene dybde. Aasen har brukt et stort register av grønne nyanser for å få frem skyggen som solen skaper i naturen. Dette bidrar til å skape bevegelse i maleriene. Hun har ikke aktivt brukt kontrastfarger, men heller farger som harmonerer med hverandre og som oppleves som mer naturlige. Rammene rundt begge av verkene til Aasen er laget av brunt tre, som forsterker de brune elementene i maleriene, for eksempel trestammene.

Fargene i Aasens malerier kan også ses i Thomas Fearnleys maleri *Fra Capri* (34). I hans maleri dominerer fargen blå mer enn den gjør i Aasen sine bilder. Likevel er det et spesielt blålig lys i hennes maleri, som minner om en varm sommerdag. Fearnleys fargepalett er utpreget naturalistisk, og gjengir et nøyaktig bilde av virkeligheten. I Aasens tidligere maleri

Fra jardin de Luxembourg la fountain de carbiaux (44) fra 1912 er det også brukt en naturalistisk fargepalett.

Post-impresjonisten Paul Cézanne sitt maleri *Mont Sainte-Victoire og Viadukten i elvedalen Arc* (41) oppleves ved første øyekast som å være malt med varmere toner enn Aasen sine. I Aasens verk kommer hele fargeskalaen fra samme side av fargepaletten, og fargene glir nesten inn i hverandre. Cézanne bruker fargepaletten mer aktivt for å gi maleriet bevegelser og flere perspektiv. For eksempel har verket ulike nyanser av gul og rød som både kontrasterer og skaper dybde. Disse fargene gir maleriet det varmere uttrykket. Cézanne bruker fargen både for å lage dybde og for å skape spill i naturen. For eksempel har han brukt flere ulike nyanser av blå til å male himmelen. Fargebruken og fargeleggingen fører til at himmelen nærmest får en tekstur. Dette finnes ikke på samme måte i *Capri* eller i *Italiensk Landskap*, der himmelen er blå med en hvitfarge som lager et mykt slør over den, som et lett skydekke. Man kan se en del likheter i fargebruken mellom Cézannes og Aasens verk, men bredden på fargeskalaen som er brukt skiller dem. I Cézannes maleri ser vi mer til en kolorist enn det vi gjør i Aasens verk. Selv om Aasens bilde har elementer av varmere toner og bruker mange ulike grønne nyanser, er det mindre koloristisk enn Cézannes som vektlegger kontrastene i større grad.



11 Paul Cézanne. Mont Sainte-Victoire og Viadukten i elvedalen Arc. 1882-85. The Metropolitan Museum of Art. New York.

I maleriene *Capri* og *Italiensk landskap* er formene det som er mest fremtredende. Kanskje Aasen bevisst ikke ville ha hovedfokuset på fargene, men heller disse formene i maleriene. I *Capri* ser man jorder fremstilt som firkantete og rektangulære former i flaten i maleriet. Jordene fremstår ikke først og fremst som dyrkbar jord, men heller som kantete geometriske former. De hvite husene er kubistiske og har et utseende som er typisk for murhus i sydligere strøk. Den øverste bygningen til høyre har en søylerekke som strekker seg ut mot havet. Buskene ved bygningen er gjort til runde former. Høyden på høyre side av maleriet har også blitt malt nærmest som en stabel av rektangulære former som strekker seg oppover i høyden. Om man sammenligner formene i Aasens malerier med Cézanne sitt ser man noen likhetstrekk. Det er for eksempel likheter mellom jordlappene i Cézannes maleri og Aasens *Capri*. Husene, jernbanelinjen, vekster og trær i Cézannes verk har alle tydelige og enkle former. I *Capri* står et høyt tre med en grenløs stamme og kronen av treet er grønt og har en paraplyform. Treet er en pinje, som er et viltvoksende tre i de vestlige delene av

Middelhavsområdet, spesielt i Italia og i Spania. Derfor fungerer treet i maleriet som et symbol på Middelhavet, og spesifikt Italia. *Italiensk landskap* har også et pinjetre godt synlig i motivet. I disse maleriene virker det som om Aasen brukte trærne som et bevisst virkemiddel for å spesifisere stedet hun var på mens hun malte maleriene. I *Italiensk landskap* er formene også sentrale. Muren med ulike nivåer og i ulike rektangulære former fremtrer som blikkfanget i verket. Nederst i maleriet kan man se staurer som stikker opp fra bakken. Staurene innrammer noen trær som går langs muren, fungerer som støtte til plantene og blir til geometriske former. Treet som lener seg inntil muren har runde sirkler som grener. Festningen i maleriet er også geometrisk.

Aasen lagde også et litografi (45) av samme motivet som vises i *Italiensk Landskap* (39). I litografiet kan man se vekten Aasen la i formene, kantene og geometrien. Også i Aasens franske landskap fra 1912 kan man se fokuset på geometriske former i arbeidet med fontenen i forgrunnen av maleriet. Man ser fugler som bader og skulpturer i midten av fontenen. Selve karet til fontenen har også en veldefinert form.

Både i *Capri* og *Italiensk landskap* har Aasen jobbet med å få tydeliggjort flatene i maleriene. Maleriene er ikke laget i det illusjonistiske rom som for eksempel Fearnleys maleri er. Fearnley har brukt et luftperspektiv for å lage et illusjonistisk rom i verket. Helt siden renessansen har det vært vanlig å ha et fiksert synspunkt i malerier. Dette ble gjort ved å gi maleriet et perspektivisk rom og betrakteren en spesifikk synsvinkel.¹³⁶ Fearnley har tydelig brukt renessansens metoder i maleriet sitt. Maleriet er bygget ut fra et luftperspektiv. Dette kan man blant annet se på havet i maleriet som strekker seg ut i horisonten og bort fra land. Havet i Aasens *Capri* er til forskjell fra Fearnleys helt flatt, og det er ikke noe ønske om å gjøre horisonten «naturlig» på samme måte.

I Aasens tidligere verk *Fra jardin de Luxembourg la fountain de carbiaux* har man et forsvinningspunkt. Trekker på hver side av fontenen leder betrakterens blikk til maleriets horisont. Ved hjelp av denne teknikken bruker Aasen illusjonistens knep. Maleriet oppleves som mer naturalistisk enn modernistisk, selv om maleriets blikkfang er en fontene som har blitt malt i flaten. Bruken av forsvinningspunktet er noe Aasen har gått bort fra i landskapene fra Italia.

Cézanne var en av de første kunstnerne som begynte å eksperimentere med hvordan man kunne vise et rom i et maleri, og med dette utfordret han også et tenkt perspektiv fra

¹³⁶ Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-century European art*, 3rd Ed (Boston, MA: Prentice-Hall, 2012). 429

renessansen.¹³⁷ Med en ny måte å bygge opp et maleri på blir også betrakterne utfordret til å se maleriet på en ny måte. Betrakteren må i møtet med verket la blikket vandre på samme måte som kunstneren gjorde i møte med landskapet. Kunstneren utfordrer dermed betrakteren ved å gi kunstverket flere ulike synsvinkler.¹³⁸ I både *Capri* og *Italiensk landskap* er det tydelig at Aasen arbeider etter noen av de samme prinsippene og teknikkene som Cézanne. Blant annet er ingen av maleriene malt med en spesifikk synsvinkel, men er heller malt i flaten. Dette er med på å gjøre Aasens landskapsmalerier modernistiske.

I *Fra jardin de Luxembourg la fountain de carbiaux* er penselstrøkene brukt for å gi maleriet tekstur og dybde. Dette ser man igjen i maleriene fra dannelsesreisen. Penselstrøkene i landskapsmaleriene er synlige og har blitt brukt som et bevisst virkemiddel for å gi maleriene mer bevegelse. De forsterker også tredimensjonaliteten i maleriene. I Fearnleys maleri ser man ikke penselstrøkene, og det er med vilje slik for at maleriet skal skape et bilde av virkeligheten. Verket skulle oppfattes av betrakteren som en fotografisk gjengivelse av stedet det avbilder. I likhet med Aasen bruker også Cézanne penselstrøkene for å lage volum og bevegelse. Cézannes brukte farge og penselstrøk for å skape tredimensjonalitet uten å bruke *clair-obscur*, en metode som hadde blitt brukt helt siden renessansen for å lage skygge og lys i et maleri.¹³⁹ Man ser at han har malt verket med ganske små penselstrøk. Motivets midtpunkt, treet, ser nærmest ut som det skyves på av en mild bris som følge av penselstrøkene og fargebruken. Cézanne mente at kunst ikke er en representasjon av realiteten, men en rekonstruksjon av den.¹⁴⁰ Den store forskjellen mellom disse maleriene er at Fearnley ønsker å gjengi et reelt bilde av landskapet, men Cézanne og Aasen vil at man skal se kunstverkene som malerier i stedet for en kopi av «virkeligheten».

¹³⁷ Chu. 429

¹³⁸ Chu. 429

¹³⁹ Chu. 428

¹⁴⁰ Chu.430



12 Astri Aasen. *Fra jardin de Luxembourg la fountain de carbiaux*. 1912. Foto: Freia Beer. Trondheim Kunstmuseum. Trondheim.

Man ser i helhet flere likhetstrekk mellom Aasens malerier og Cézannes modernistiske *Mont Sainte-Victoire* og *Viadukten i elvedalen Arc* enn med Fearnleys *Fra Capri*, som er malt i naturalistisk stil. På Aasens tid var det flere kunstnere som ikke ønsket å male kunsten sin med bruk av tradisjonelle prinsipper.¹⁴¹ I form, penselstrøk, rom og dybde ligner Aasens verk mer på modernistiske landskapsmalerier. I fargene kan man fortsatt se Aasens røtter i naturalismen, og Aasens fargebruk ligner mer på Fearnleys enn Cézannes maleri. I Aasens landskapsmaleri fra 1912 utforsket hun det å male et motiv i flaten, men hun ga ikke helt slipp på det illusjonistiske rom. Derfor oppleves maleriet som mer naturalistisk. De senere maleriene er begge eksempler på at Aasen fjerner seg fra det naturalismens rammer og utforsker nye stilretninger. Hun ønsket å vise noe nytt i kunsten sin ved å gjøre seg uavhengig

¹⁴¹ Harrison, *An Introduction To Art*. 131

av naturalismen og «virkeligheten».¹⁴² Dannelsesreisen ser ut til å ha flyttet perspektivet til Aasen og gitt henne mot til å utfordre hennes trygge gang i naturalismen.



13 Astri Aasen. *Uten tittel*. Litografi 25/30. Foto: Sofie Volden Thorstensen. Privat eie. Trondheim.

¹⁴² Harrison. 132

Kritikken av Astri Aasens maleri

I introduksjonen til oppgaven ble det vist en påstand om at Aasen fikk mest skryt og positive tilbakemeldinger av portrettene sine og at landskapsmaleriene hennes ikke skapte like mye begeistring. Kan Aasens mottakelse i pressen ha påvirket hennes valg av stil, sjanger og motiv, og hindret henne fra videre utforskning? Det finnes mange eksempler på at Aasen har blitt komplimentert for portretter og grafikk i svart-hvitt, men landskapsmaleriene hennes ikke ble like godt mottatt av datidens kunstkritikere.

Høsten 1922 hadde Aasen en separatutstilling i Trondhjem Kunstforenings lokaler, der hun viste frem både nye og eldre malerier og kulltegninger. Kunstkritikeren Sjur fra Dagsposten anmeldte utstillingen:

Jeg kan ikke lægge skjul paa at de ældre tiltaler mig mest. De to portreætter – et av en kvinde, et av en gammel mand – som vistnok er malt for syv otte aar siden, staar langt over de portreætter som er av nyere datum.¹⁴³

Det er usikkert hvilke portretter han nevner, som hadde blitt laget syv til åtte år før utstillingsdatoen. Likevel kan det tenkes at portrettene han refererer til kan ha hatt et mer naturalistisk preg over seg enn de nyere verkene Aasen viste i utstillingen.

Videre fortsetter Sjur å kommentere verkene fra Aasens dannelsesreise, og trekker blant annet frem maleriet *Capri* (38). «Fra Italien har kunstnerinden bragt med sig en rekke solfylde skisser. Et par av dem er gode, men de fleste er unegtelig noget kjedelige - især den fra Capri som bare er tør arkitektur.»¹⁴⁴ Sjur mener her at Aasens landskapsmaleri *Capri* er et kjedelig maleri med lite bevegelse. Som diskutert i forrige del var denne fremstillingen av «tør arkitektur»¹⁴⁵ trolig et bevisst valg fra Aasens side for å bevege seg bort fra naturalismens illusjon av virkeligheten og utforske modernismen med mer dreining mot formen og flaten i maleriet. I artikkelen forteller Sjur at det var enkelte verk som utmerket seg: «Ogsaa blandt kul portrættene er der en række udmerkede ting. Her synes kunstnerinden fremdeles at ha sin sterke side.»¹⁴⁶ Selv om Sjur ikke ble overbegeistret over landskapene som ble vist i 1922 av dannelsesreisen, hadde han tilsynelatende endret mening om landskapsmaleriene hennes i 1932 etter å ha sett et maleri av Aasen som han kalte «En gammel, nydelig Firenze-skisse av

¹⁴³ Sjur, «Kunstforeningen. Astri Aasen», *Dagsposten*, 21. oktober 1922, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentroenderen_null_null_19221021_46_246_1. 3

¹⁴⁴ Sjur. 3

¹⁴⁵ Sjur. 3

¹⁴⁶ Sjur. 3

Astri Aasen – noget av det vakreste hun nogen sinde har malet.»¹⁴⁷ Jeg har ikke sett maleriet av Firenze som Sjur anmelder, men jeg kan tenke meg at dette maleriet også var modernistisk, ettersom maleriene *Capri* og *Italiensk landskap* fra dannelsesreisen ble malt i en modernistisk stil. Kanskje kunstkritikerne i Norge etter ti år også hadde blitt bedre kjent med denne kunstretningen, og at Sjur derfor forstår bedre hva Aasen ville med landskapsmaleriene sine. Hvis Sjur hadde fått sett maleriet *Capri* igjen hadde han kanskje beskrevet verket som noe annet enn «tør arkitektur.»¹⁴⁸

Det var flere kunstkritikere som ikke var begeistret over kunsten fra dannelsesreisen som Aasen viste frem i Trondhjem Kunstforening. En kunstkritiker fra *Adresseavisen* som undertegnet artikkelen med Gr. var ikke særlig imponert, og introduserte utstillingen slik:

I Kunstforeningen er det nu om dagen Astri Aasen som alene behersker væggene. Hun er øiensynlig kommet hjem fra studiereise i de sydligere utland og lar sin pensel fortælle et og andet - ikke nævneværdig meget forresten. Der er sikkert mange som vilde vite at avtvinge Italien flere og rikere indtryk end de denne utstilling vidner om. Det er et tilforladelig refererende præg over frk. Aasens billeder. Hun fortæller med rolige strøk at her ser altsaa landskapet slik ut, og her har jeg sat mig ned med mit stafeli. Hun lægger ikke nævneværdig til og trækker like litet fra. Man merker ialfald ingen trang til at pointere hvad der var som fik hende til at stanse akkurat her. Og saa blir billederne slik som de er, slet ikke til at bli tindrende begeistret over, men endnu mindre til at ergre sig over.¹⁴⁹

Det er tydelig at Aasens landskapsmaleri ikke fenget anmelderen. Kritikerens sier at han ikke forstår hvorfor Aasen valgte å fange motivene hun gjorde, og hva som i det hele tatt som fascinerte henne med dem. Tonen i artikkelen kan oppleves som litt nedlatende mot Aasen, som at hun ikke forstår hva som gjør et landskap interessant og dermed kan «unnskyldes» for det «kjedelige» landskapet som hun har forevige i maleriet.¹⁵⁰ For meg virker det som om kritikerens har oversett noe vesentlig med landskapene til Aasen, nemlig at hun utfordret vanene sine i forhold til stil, motiv og sjanger. Som leser av anmeldelsene får jeg lyst til å spørre: hva er det kunstkritikerens egentlig ønsket seg? Det virker som at han helst ville ha sett

¹⁴⁷ Sjur, «Kunstforeningen: Sommerutstillingen», *Dagsposten*, 4. juni 1932,

<https://www.nb.no/items/1dfc2c94cfdae115d7bd4a829ff11209?page=9&searchText=%22Astri%20Aasen%22>. 7

¹⁴⁸ Sjur, «Kunstforeningen. Astri Aasen». 3

¹⁴⁹ Gr, «Kunstforeningen. Astri Aasen», *Adresseavisen*, 20. oktober 1922,

<https://www.nb.no/items/adf20a59d41b8b51a7263aa47c146300?page=1&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.

3

¹⁵⁰ Mørch, *Ragnhild Kaarbø*. 24

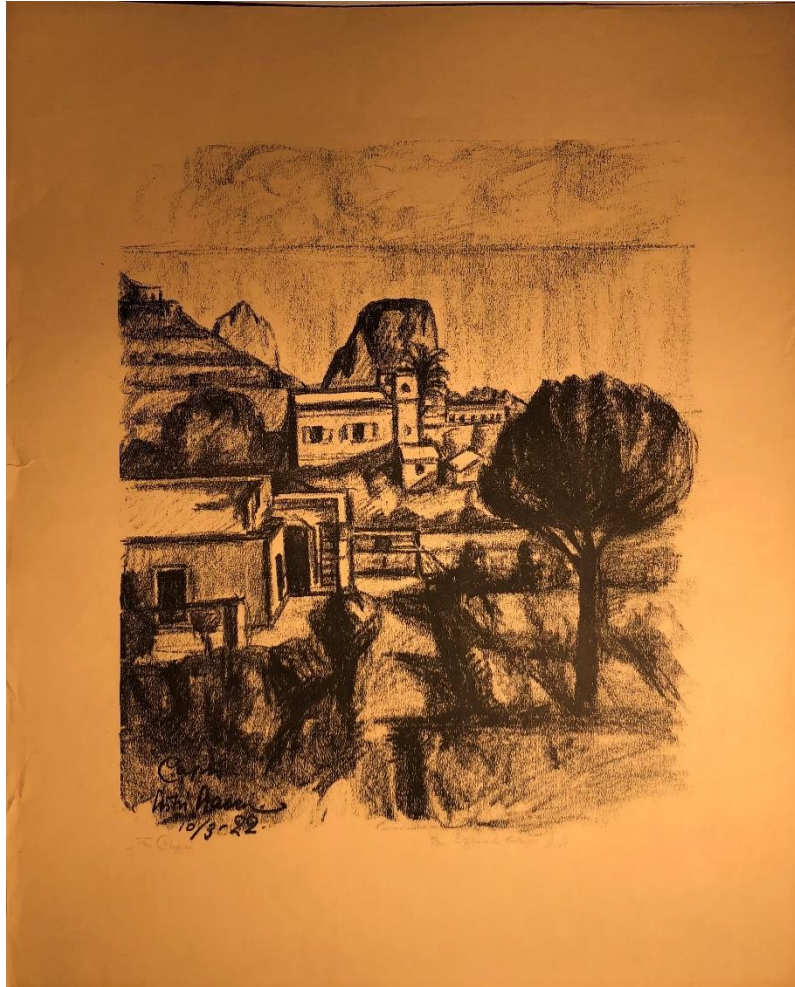
et mer naturalistisk preg med motiver som fanger betrakterens oppmerksomhet uten å kreve tid for å sette seg inn verkene.

Morgenpostens kritiker J. Moss kommenterte også Aasens landskapsmaleri *Capri* (1922). Kritikerens sa konkluderende at «Astri Aasen er ikke kolorist, det er der ingen Tvil om, ialfald har det til Fuldkommenhet lykkedes hende at skjule det hitindtil.» I likhet med de andre kunstkritikerne var ikke J. Moss imponert over Aasens arbeider fra Italia, og skriver at «Jeg formelig frøs ved at se hvor blaasurt det efter hendes Mening er paa Capri. Sort og hvitt behersker Astri Aasen langt bedre og det bør hun se at opdage selv ogsaa.»¹⁵¹ I bildeanalysen av *Capri* og *Italiensk landskap* konkluderte også jeg med at hun ikke vektla fargene nok til å omtale maleriene som koloristiske. Likevel tenker jeg som nevnt at Aasen satte formene over fargene i disse landskapene. Dette var et bevisst virkemiddel for å distansere seg fra naturalismen, og er en av grunnene til at maleriet er modernistisk. Fokuset hun hadde på form er tydelig om man også tar i betraktning de litografiene hun lagde under dannelsessturen (48, 49).



14 Astri Aasen. *Della Certosa*. 1922. Litografi 1/30. Foto: Sofie Volden Thorstensen. Privat eie. Trondheim.

¹⁵¹ Moss J., «Kunst. Sigmund Sindig, Astri Aasen, Unge kunstnernes Samfund og Erik Petri hos Blomqvist», *Morgenposten*, 2. mars 1923, <https://www.nb.no/items/aebdae9a0d6ae82d678003fc266fd8d6?page=5&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.
7



15 Astri Aasen. *Fra Capri*. 1922. Litografi 25/30. Foto: Sofie Volden Thorstensen. Privat eie. Trondheim.

Aasen hadde også en utstilling i Bergen Kunstforening høsten 1922 der hun viste kunstverk blant annet fra dannelsesreisen.¹⁵² Kunstkritiker Crayon fra avisen *Arbeidet* skrev dette om utstillingen:

Astri Aasen er vel hvad malere kalder »kjedelig«, d.v.s. dygtig og flittig, men uten svært megen fantasi. Man kan se at hun arbeider meget og energisk. Hendes billeder er dog baade frisk og dygtig gjort. Flere av tegningerne er prægtige, sikkert tegnet og raske i streken.¹⁵³

Crayon nevner ikke noen spesifikke verk i omtalen om Aasen, men kommer heller med en generell oppfatning om verkene som «kjedelig».¹⁵⁴ I likhet med andre kritikere var han

¹⁵² «Astri Aasen», 9. juni 1922. 4

¹⁵³ Crayon, «Fra kunstforeningen», *Arbeidet*, 16. november 1922, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeidet_null_null_19221116_30_338_1.3

¹⁵⁴ Crayon. 3

kanskje ikke så kjent med modernismen som stilretning. Crayon mente at Aasen manglet originalitet og fantasi. Slike typer utsagn ble ofte brukt for å minske kvinners bidrag til kunst.¹⁵⁵ Han gir henne skryt for dyktig arbeid, men likevel er hun ikke god «nok».

I oppholdet i Italia var Aasen borte fra de etablerte normene innenfor den norske kunstverden. Avstanden fra Norge ga henne muligheten til å utforske ulike kunstneriske uttrykk, inkludert motivvalg, landskapsmaleri og modernismens formspråk. I helhet ser man at kunsten fra dannelsesreisen fikk en lunken mottakelse. Jeg tror at de norske kritikerne, som med kubistenes kunst i forrige kapittel, ikke forsto hva Aasen ville med maleriene sine, og heller ikke hadde fått med seg utviklingen av modernismen i resten av Europa.¹⁵⁶ For Aasen var nok landskapsmotivene en eksperimentering med sjanger, motiv og ikke minst stilretning innenfor kunsten. Det kan tenkes at kritikerne ble overrasket over Aasens eksperimentering med kunstuttrykket, fordi hun lagde noe som ikke var forventet av henne. Trolig var hennes tidligere landskapsmalerier mer naturalistiske, slik som landskapet hun malte av Paris (44).

På begynnelsen av 1900-tallet var det klare forventninger til hva kvinnelige kunstnere skulle skape og hvilke kunstneriske retninger som passet dem. Mange kvinnelige kunstnere var trofaste til sin utdanning og hadde vanskeligheter med å ta opp nye impulser.¹⁵⁷ Aasens reise til Italia symboliserte på mange måter en frigjøring fra disse begrensningene og et forsøk på å bryte gjennom «glasstaket» som begrenset kvinnelige kunstneres muligheter. Kritikere var nok ikke vant med at kvinner «utfordret» sitt kunstneriske uttrykk og utdannelsen sin, og dette kan være en forklaringene på tilbakemeldingene hun fikk.

Manglende originalitet

I 1919, tre år før Aasens dannelsesreise til Italia, utstilte hun på Trondhjem Kunstforening med både malerier og kulltegninger. I Dagsposten skriver en navnløs kritiker følgende om utstillingen: «Det er denne gang særlig landskapet som sees at ha beskjæftiget malerinden. Flere av maleriene er ganske tiltalende, men mange av dem skjæmmes av en kjedelig behandlet forgrund.»¹⁵⁸ Kunstkritikeren forklarer at de fleste av maleriene, som hadde historiske motiver fra Trondheim, «bærer ikke præg av nogen kunstnerglæde, men synes snarere at være utført som et slags pligtarbeide, som en tør og kjedelig studie.»¹⁵⁹ I likhet med

¹⁵⁵ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeli*, *Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 138

¹⁵⁶ Mørch, *Charlotte Wankel og l'esprit nouveau: Kambo, Kristiania, Paris, Høvik*. 145

¹⁵⁷ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeli*, *Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 139

¹⁵⁸ Vikar, «Kunst og teater. Malerier. Astri Aasen», *Dagsposten*, 28. mars 1919, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentrondheim_null_null_19190328_43_86_1.2

¹⁵⁹ Vikar. 2

kritikken Aasen fikk etter dannelsesreisen blir hun her anklaget for å være kjedelig og forutsigbar. Likevel var det to av disse verkene kritikeren likte: *Portkassematter paa Munkholmen*, som han mente var et friskt og jevnere malt verk, og *Munkegaten set fra Domkirken*. Videre fortsetter omtalen:

I det hele tatt savner man i mange av Astri Aasens landskaper det som er det første bud for en naturalist: den store glæde over naturen. Astri Aasen gaar ikke paajagt efter de smaa og store sensationer som er at finde i de dunkle skogene, paa de ensomme raatnende myrene eller paa de vide heiene. Hun bevæger sig paa kjendt eller historisk grund: et velrenommert sommeropholdssted Domkirken, Marinen. Der er nok vakre ting at finde der ogsaa, Gud bevares! Men det er motiver som bidrar til at understreke netop det tunge og kjedelige i hendes kunst.¹⁶⁰

Kritikeren snakker nedsettende om både Aasens originalitet og dyktighet. Anne Wichstrøm mener at kvinnelige kunstnere på tidlig 1900-tallet generelt ble tilegnet egenskaper som manglende originalitet av kunstkritikere.¹⁶¹ Kvinner ble i større grad satt i bås og tilegnet slike «kvinnelige» trekk.¹⁶² Jeg er ikke sikker på nøyaktig hvilke malerier kritikeren omtaler. Likevel tenker jeg at også denne kritikeren har misforstått Aasens intensjoner med landskapsmaleriet, siden han har en uttalt forventning om at maleriene skulle ha en naturalistisk stil. Kritikeren skjønnte tilsynelatende heller ikke at Aasens hovedfokus ikke var motivet i maleriet, for eksempel den lille blomsten, men at det var formene som var vektlagt - en modernistisk vri med nye elementer i fokus.

Kritikeren skriver til slutt at kulltegningene er det Aasen behersker best. På tross av den middelmådige tilbakemeldingen oppfordrer han likevel leseren til å oppsøke utstillingen: «utstillingen blotter mange nye sider ved malerindens talent og er værd et besøk».¹⁶³ Som man kan se i denne og de andre anmeldelsene oppfattet samtlige kunstkritikere Aasens landskapsmalerier som noe hun mestret dårlig.

I tillegg til mangel på originalitet mener Wichstrøm at kvinnene ble gitt egenskaper som beskjedenhet.¹⁶⁴ Dette ser man i kunstkritikken skrevet av Karolus i Arbeider-Avisen, der Karolus omtaler en av Aasens utstillinger i Trondhjem Kunstforening i 1929:

¹⁶⁰ Vikar. 2

¹⁶¹ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeli*, *Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 138

¹⁶² Wichstrøm. 137

¹⁶³ Vikar, «Kunst og teater. Malerier. Astri Aasen». 2

¹⁶⁴ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeli*, *Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 139

Astri Aasen i Kunstforeningen, Astri Aasen tilhører den kategori av kunstnere som går sin egen stille og rolige vei. Uten brask og bram, uten de store gester sysler hun med sin kunst uten å forarge, uten å gjøre himmelsprett.¹⁶⁵

Karolus fremstiller her Aasen med en slik «kvinnelig» beskjedenhet, fremfor å ha mannlige skaper egenskaper.¹⁶⁶ Det hun lager legger man knapt merke til. Han synes samtidig at Aasen er en dyktig tegner og «forbausende» sikker i tegningen, og mener at tegningene er hennes sterkeste side i kunsten. I omtalen nevner han også at «I sort og hvitt er hun så nær den kunstneriske åpenbaring, det går an å komme. Litografier fra Munkholmen og raderingene av gamle mennesker er fullgode beviser på hennes hengivelse i arbeidet.»¹⁶⁷ Karolus kunne ha ønsket at Aasen hadde ofret seg kun for svart og hvit kunst. Han synes at maleriene hennes er svake, som han i likhet med andre kommentatorer mener er fargenes skyld. Karolus skriver dette om maleriene hennes:

Best er hun i landskapene, her får hun ofte fatt i noget av det hun har villet; men hun virker for engstelig, hun tør ikke riktig slippe løst det, som gir liv, hun konfererer for meget med fornuften og det går alltid ut over kunsten.¹⁶⁸

Etter å ha fått en god oversikt over Aasens mottakelse i aviser finnes det få eksempler der hun får skryt av landskapsmaleriene sine. Denne kommentaren kan imidlertid så vidt regnes som ros, og Karolus beskriver like etter dette kunsten hennes som «kvinnelig sysler».¹⁶⁹ Man ser også igjen karikaturen om den kvinnelige kunstneren som jobber med for mye fornuft og ikke slipper seg fri som kunstner, en gjenganger i kritikken fra denne tiden.¹⁷⁰

Kunstkritikerne snakker ned Aasens landskapsmalerier og ofte interiører, og snakker som regel varmt om portrettene, svart-hvitt grafikken og tegningene. Ved å omtale tegningene hennes som gode forteller de også noe om Aasens evner til komposisjon, en ferdighet som også er sentral når man lager landskapsmotiv. Likevel kommenterer ikke kritikerne Aasens komposisjon i maleriene. Maleriet ble sett på som den høyeste formen av kunst på denne tiden, og i den høyeste formen av kunst blir hun begrenset av kritikerne til å være en portrettmaler. I eksemplene som har blitt vist i dette kapitlet ser man at både før og etter

¹⁶⁵ Karolus, «Astri Aasen i Kunstforeningen», *Arbeider-Avisen*, 17. oktober 1929, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeideravisa_null_null_19291017_6_242_1. 2

¹⁶⁶ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeli*, *Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 141

¹⁶⁷ Karolus, «Astri Aasen i Kunstforeningen». 2

¹⁶⁸ Karolus. 2

¹⁶⁹ Karolus. 2

¹⁷⁰ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeli*, *Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 137

Aasens dannelsesreise til Italia 1922 hadde kunstkritikken ganske like budskap. Aasen fikk ikke mulighet til å fortelle sine egne tanker om kunstverkene sine, i stedet gjorde kunstkritikerne det gjentatte ganger for henne.¹⁷¹ Hun ble dermed kunstnerisk tilbakeholdt av de som skulle snakke for og om hennes talent.¹⁷²

Kjent som dyktig portrettist, men ulykkelig kjærlighet til landskapet

Kunstkritikeren Sjur fra Dagsposten anmeldte Astri Aasens utstillinger gjennom mange år. Som flere av de andre kritikerne mente også han at hun først og fremst var en god portrettist og flink med svart-hvit grafikk, og at landskapsmaleriene hennes ikke var på samme nivå som portrettene hennes. I 1925 hadde Aasen en utstilling i Trondhjem Kunstforening som Sjur anmeldte. I anmeldelsen fortalte han tydelig hva han syntes om landskapsmaleriene hennes.

Som saa mange andre fortræffelige portrætmalere lider Astri Aasen av en ulykkelig kjærlighet til landskapet. Den samling malerier hun nu utstiller i Kunstforeningens lokaler - det er halvhundrede omtrent -indholder en god del landskaper og interiører. De er næsten alle uten særlig interesse, ganske dygtig gjort, men lidt stive og uten særlig forstaaelsesfuld utnyttelse av motivet.¹⁷³

Selv om landskapsmaleriene ikke begeistret Sjur falt portrettene til Aasen i smak: «Blandt portrættene er der derimot mange fortræffelige ting.»¹⁷⁴ Blant annet nevner han maleriet *Pikehode*, 1909 (58) som ett av de beste portrettene. Dette maleriet ble kjøpt opp av Trondhjem Kunstforening fra utstillingen, og er i dag en del av Trondheim Kunstmuseums samling. Sjur mente at utstillingen til Aasen hadde varierende kvalitet, men oppsummerte likevel med å skryte av utstillingen: «men de mange fremragende portrætter gjør den interessant og seværdig.»¹⁷⁵ Indirekte forteller Sjur at hvis Aasens portretter ikke hadde vært med i utstillingen ville den ikke ha hatt samme verdi og kvalitet.

Etter utstillingen Aasen hadde i Trondhjem Kunstforening i 1929 skrev Sjur om Aasen: «Astri Aasen er kjendt som en dygtig og solid portrættør.» Han mente også at i denne utstillingen var det «da ogsaa portrættene som fængsler mest paa den utstilling hun nu har i

¹⁷¹ Higonnet, «Imaging gender». 153

¹⁷² Higonnet. 156

¹⁷³ Sjur, «Malerier», *Dagsposten*, 8. oktober 1925, <https://www.nb.no/items/378642febcbec7ec15bdb697e5802a18?page=1&searchText=%22Astri%20Aasen%22.3>

¹⁷⁴ Sjur. 3

¹⁷⁵ Sjur. 3

Kunstforeningen.»¹⁷⁶ Sjur synes selv at maleriet *Rørskone* (1927) utvilsomt var noe av det beste Aasen hadde produsert. De andre sjangerne hun viste fram på utstillingen fikk ikke like god tilbakemelding av Sjur:

Ellers lider mange av landskaperne ved en flat og interesselos forgrund. Enkelte av dem er ogsaa blit for tørre og haarde. De mange interiører er rike paa gode detaljer, men som helhet er de ikke altid bra. Der er flere gode litografier og raderinger. Her har kunstnerinden fundet et felt, hvor hun kan yde det fremragende.¹⁷⁷

Det er usikkert hvilke landskapsmalerier han beskriver som «flat og interesseløs»¹⁷⁸, men det kan tenkes at de hadde likhetstrekk med de italienske landskapene han tidligere hadde beskrevet på lignende vis.

I forbindelse med Astri Aasens 60-årsdag ble det høsten 1935 åpnet en stor retrospektiv utstilling i Trondhjem Kunstforening (63). Dette ble også hennes siste utstilling, da hun døde samme høst. Til sammen ble det utstilt over 200 kunstverk i svart-hvitt laget med kull og blyant. Utstillingen viste frem Aasens talent og enorme produksjonsevne. Sjur anmeldte også denne utstillingen, med en nesten ordrett gjentakelse fra omtalen hans ti år tidligere: «Best er hun utvilsomt i portretter. Her er hennes strek meget følsom og treffsikkerheten stor. I interiør og arkitektur virker hun mer vaklende.»¹⁷⁹ I de tre omtalene som er brukt som eksempler her er Sjur svært gjentakende og følger nærmest en mal når han uttaler seg om Aasens portretter og hans misnøye ovenfor landskapsmaleriene.

Man finner lignende eksempler på omtaler fra andre kunstkritikere rundt omkring i Norge som viser de samme holdningene. Tilbakemeldingene oppleves som både kontrollerende og avgrensende. Kunstkritikeren med initialene Gr. fra Trondhjems Adresseavis i 1925 forteller:

Astri Aasen, Likesaa sikkert som landskaperne og majoriteten av interiørene paa Astri Aasens utstilling i Kunstforeningen viser at portrættene er hendes egentlige

¹⁷⁶ Sjur, «Astri Aasen i Kunstforeningen», *Dagsposten*, 16. oktober 1929, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentrondheim_null_null_19291016_53_242_1.4

¹⁷⁷ Sjur. 4

¹⁷⁸ Sjur. 4

¹⁷⁹ Sjur, «Astri Aasen i Kunstforeningen», *Dagsposten*, 16. september 1935, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentroenderen_null_null_19350916_59_216_1.2

felt, saa fortæller de ældre billeder at hun tidligere har formaad at fordype sig mere i sine opgaver end de fleste senere arbeider tyder paa.¹⁸⁰

Gr. mener at Aasen burde ha vendt tilbake til slik hun lagde tidligere portretter, som verkene Pikehode, 1909 (58) og *Lars Lunnan*, 1909 (60), og maleriene av familien hennes. Der mente kritikeren at man kunne se at Aasen hadde fordypet seg mer i verkene enn i de senere arbeidene sine. Ved å studere de eldre portrettene ville hun:

sikkert maatte indrømme for sig selv at hun igrunnen har fundet bedre utløsning for sin egen personlighet i denne intime portrætteringskunst end ved sine senere aars mere overfladisk og bredt anlagte behandling saavel av portræt som interiør og landskap.¹⁸¹

Kritikeren mener at det ikke er tilfeldig at Aasens kunst hadde fått et «overfladisk og «nervøst» preg over seg. Han mener at en årsak kan være et «velment» forsøk på modernisme, «men det ligger nu engang ikke for alle at male bredt og skissemæssig» og «Det kræver bl.a. en friskhet og skjønnhet i selve strøket som ikke er alle givet. Det blir derfor de nævnte ældre portretter paa denne utstilling som gir de bedste og varigste indtryk.»¹⁸² På tross av at kritikeren ser på Aasens verk som et «velment forsøk på modernisme»¹⁸³ velger han å ikke se på kunstverkene på stilretningens egne premisser. Som i omtalen hans fra 1922 virker det som at han personlig liker bedre naturalisme, og derfor ønsker at Aasen skal studere de eldre, mer naturalistiske verkene sine igjen. Samtidig begrenser han Aasen til å være en portrettist.

I Fredrikstad Kunstforening høsten 1926 hadde Aasen en kunstutstilling. Østfold Arbeiderblads anmelder S. kommenterte utstillingen: «Det er som portrettist Astri Aasen først og fremst har vunnet sin sikre posisjon i trøndersk kunsthiv. Og hennes utstilling i Kunstforeningen i Fr.stad nu viser oss også først og fremst den sikre portrettkunstner.»¹⁸⁴ Videre forteller kritikeren at det var typisk at Aasens portretter av sin egen familie fikk stor plass på utstillingene hennes. Han mente også at det var synlig i portrettene at hun hadde hatt muligheten til å granske personligheten til modellen, i motsetning til portrett laget av tilfeldige modeller som hadde et mer anonymt preg:

¹⁸⁰ Gr, «Kunstforeningen: Astri Aasen», *Trondhjems Adresseavis*, 12. oktober 1925,

https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_trondhjemsadresseavis_null_null_19251012_159_235_1.6

¹⁸¹ Gr. 6

¹⁸² Gr. 6

¹⁸³ Gr. 6

¹⁸⁴ S, «Astri Aasen i Kunstforeningen», *Østfold Arbeiderblad*, 4. oktober 1926, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_oestfoldarbeiderbladnittentjueen_null_null_19261004_6_227_1.2

Den inderlige kjærlighetsfylte fordypelse i motivet som er hennes hovedtrekk som portrettkunstner gjennomføres best når hun kjenner modellen tilbunds. Jeg har aldri sett Astri Aasens far, men hvor jeg allikevel kjenner denne mann, som datteren i sine kjærlighetsfylte bilder har fortalt så meget om. Og det er den fødte portrettists store hovedkjennetegn: Han forteller alltid noget om "sine modeller."¹⁸⁵

Kritikeren har også inntrykk av at Aasen beveger seg i en ny kunstnerisk retning med de nye arbeidene sine, noe han mener at hun ikke får til.¹⁸⁶ Selv om portrettene fengte kritikeren mest var det også noe annet som dro oppmerksomheten hans: «Foruten portrettene fester man sig særlig ved et par store interiører med sikker og god lysbehandling.» Om Aasens landskapsmaleriene er han ikke like overbevist, og konstaterer: «landskapet står Astri Aasen ennå forunderlig usikker. Det er likesom hun er kommet ut i et lys som hun ikke kan. Det interessanteste på utstillingen er uten tvil portrettene, Astri Aasen er portrettmaler først og sist.»¹⁸⁷

I 1929 hadde Aasen en utstilling i Christianssand Kunstforening. En kunstkritiker fra avisen Sundmøreposten kommenterte at: «Det er i portrettene Astri Åsen gir sin beste kunst, det viser den utstilling malerinnen nu har i kunstforeningen ganske tydelig. Her trer hun da også frem som en moden avklaret og meget respektabel kunstner.»¹⁸⁸ Kunstkritikeren fra Sundmøreposten synes også at Aasen utmerker seg som portrett kunstner. Under hele artikkelen skriver anmelderen navnet til Aasen feil, og har tydeligvis ikke brukt tid på å få navnet hennes riktig. Kritikeren forteller så at portrettene til Aasen er så gode at de skygger for landskapene hennes: «Man vil på denne utstilling komme til å feste oppmerksomheten så sterkt ved portrettene, at man bare mer flyktig fester sig ved dens andre bilder, interiørene og landskapene. I disse bilder savner også Astri Åsen den modne sikkerhet som preger hennes portrett kunst.»¹⁸⁹

Kritikerne i eksemplene vist her gjentar hverandre og seg selv, og er sikre: Aasen er best i portrettet og landskapet er underlegent. Det virker som at kritikerne konsekvent

¹⁸⁵ S. 2

¹⁸⁶ S. 2

¹⁸⁷ S. 2

¹⁸⁸ Rk, «Fra Kunstforeningen Astri Aasen», *Sundmøreposten*, 6. april 1929,

<https://www.nb.no/items/0c9da2fe3bf7ecf1c00683b549da0ad3?page=5&searchText=%22Astri%20Aasen%22>. 6

¹⁸⁹ Rk. 6

gjentok seg fordi de ikke ville ha feil mening. Man kan tolke det som om kritikerne allerede hadde bestemt seg for hva de tenkte om kunsten på forhånd.

Kunstnerisk frihet

Portrettets posisjon

Kunstkritikerne hevdet gjentatte ganger at Aasen hovedsakelig mestret portrettsjangeren, men hvorfor likte kritikerne portrettene så mye bedre enn landskapsmaleriene hennes? Dette kapitlet ser nærmere på to av Aasens portretter for å bedre forstå hvorfor portrettene fengslet kritikerne, og drøfter disse bildene på bakgrunn av portrettets historie og posisjon i samfunnet.

I anmeldelsene fra Astri Aasens samtid ble portrettene *Lars Lunnan* (60) og *Pikehode* (58) brukt som prakt eksempalar på hva Aasen kunne prestere med av virkelig god kunst. Mange av kunstkritikerne mente at portrettene hun malte tidligere i karrieren utmerket seg som bedre enn de hun malte senere i kunstnerskapet.¹⁹⁰



16 Astri Aasen. *Pikehode*. 1909. Foto: Freia Beer. Trondheim Kunstmuseum. Trondheim.

¹⁹⁰ Gr, «Kunstforeningen: Astri Aasen». 6

Lars Lunnan og *Pikehode* ble begge malt i 1909, og er i Trondheim Kunstmuseums samling. Maleriene er begge malt i en naturalistisk stil. Rammenes farge og tekstur avgrensner begge verkene harmonisk fargemessig. Portrettet *Pikehode* er i en $\frac{3}{4}$ profil og er malt med en monokrom fargepalett med fokus på jordfarger. Verket er nærmest kvadratisk, og oppleves intimt og nært. Jenten kikker beskjedent ned for å ikke møte blikket til betrakteren. Maleriet av *Lars Lunnan* er mer koloristisk malt. Mannen som er avbildet har en rød skjorte, gråblå vest, mørkegrønn bukse og hatt. Penselstrøkene har aktivt blitt brukt for å lage både tekstur og dybde i begge maleriene. Ved hjelp av strøkene har Aasen gitt stofflighet til jentens jakke, og tekstur til håret hennes. I portrettet av *Lars Lunnan* kan man se at hun har brukt penselføringen til å lage et værbitt uttrykk i mannens ansikt med tykk og barkeaktig hud. Verket er laget i et høyformat, og selv om Lunnan er portrettert sittende i ro ser man likevel en del bevegelse i hvordan Aasen har valgt å bruke plassen i lerretet. Man ser for eksempel at mannen krysser beina, og hånden hans holder rundt pipen, samtidig som han kikker og kommuniserer direkte mot betrakteren.

Jeg ser at Aasen ofte malte portrettene sine med en naturalistisk retning. Dette blir en motsetning til landskapsmaleriene der hun ofte har en mer modernistisk tilnærming til sjangeren, som vist i *Capri* og *Italiensk Landskap*. Aasens valgte perspektiv av *Lars Lunnan* som sitter på en stol gir en realistisk gjengivelse av noen som blir portrettert. Dette portrettet er en motsetning til Paul Cézannes modernistiske maleri *Madame Cézanne i en Gul Stol* malt i 1893.¹⁹¹ Betrakteren av Cézannes verk ser tydelig at det er et maleri. Kunstneren har gått bort fra ideen om et «naturlig» perspektiv, og det er uklart om kvinnen i bildet sitter på stolen eller om hun står. Grunnen til dette er at Cézanne har malt maleriet i flaten og ikke i det illusjonistiske rom slik som Aasen. Som betrakter krever *Madame Cézanne i en Gul Stol* mer innsats av betrakteren i møte med verket enn portrettet *Lars Lunnan*. I begge verkene til Aasen har hun ikke hatt fokus på rommet, men har heller konsentrert seg om figurene i maleriet.

¹⁹¹ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley, Calif: University of California Press, 2004). 37-41



17 Astri Aasen. *Lars Lunnan*. 1909. Foto: Freia Beer. Trondheim Kunstmuseum. Trondheim.

Oppsummert er portrettene malt av Aasen begge naturalistiske i sitt formspråk som følge av motivets naturtrohet, fargesettingen, perspektivet og penselstrøkene som tydelig er brukt som et bevisst virkemiddel for å lage bevegelse og tekstur. Et modernistisk portrett utfordrer ofte hvordan man tidligere har sett portretter, og kan nærmest ses på som u-naturalistisk.¹⁹² De modernistiske trekkene vises i form, farge og arbeidet i maleriets flate. Slike trekk ser man ikke i Aasens portretter da de er malt som en imitasjon av virkeligheten. Jeg tror at en av grunnene til at kunstkritikeren likte Aasens portretter var hennes naturalistiske tilnærming til sjangeren. Likevel er det interessant at kritikere var konsekvente med å fremheve hennes

¹⁹² Pam Meecham og Julie Sheldon, *Modern art: a critical introduction*, 2. utg. (London; New York: Routledge, 2005). 280

portretter som bedre enn landskapsmaleriene, en mening som oppleves for meg som forutbestemt.

Portrettet - en kvinnesjanger

Portrettmaleriet ble ofte oppfattet som mindre nyskapende enn andre sjangre, og representerte en mer «vanlig» retning innenfor malerkunst. Grunnen til dette var at i motsetning til for eksempel historiemaleri var portrettkunstneren ofte bundet av en bestilling, og dermed ikke like fri i sin utførelse av kunsten. Derfor var det mange som nedvurderte portrettet, og mente at det ikke var et «virkelig» maleri.¹⁹³ Hvilken person som var portrettert kunne også avgjøre et bestemt portretts status. En framstilling av en monark med familie hadde som oftest en høyere verdi enn for eksempel et portrett av en anonym ung kvinne.¹⁹⁴ Portrettmaling har sjeldent alene gitt grunnlag for berømmelse og anerkjennelse.¹⁹⁵

For kvinnelige kunstnere før 1900-tallet var portrettet den vanligste motivgruppen.¹⁹⁶ Ellers i Europa har flertallet av kvinnelige kunstnere vært portrettmalere helt siden renessansen. Som Nochlin forklarer i teksten *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?* var det sjangerne stilleben og portrett som dominerte blant kvinnene, og hovedgrunnen til dette var at kvinnene ikke hadde tilgang til utdanning ved akademiene på lik linje med menn, og at de var utestengt fra aktklassene. Dette gjorde det igjen vanskelig for dem å utdanne seg innen de mest opphøyde akademiske sjangerne, som historiemaleriet. Nochlin mener at dette er en av forklaringene til at det ikke eksisterte store kvinnelige kunstnere. Det handlet ikke om at kvinnene manglet «storhet» som det tidligere ble hevdet, men var heller en konsekvens av bevisst utestengelse fra disse institusjonene som følge av samfunnsnormene.¹⁹⁷

Kvinnelige kunstnere fikk først og fremst portrett bestillinger, og etterspørselen etter portretter var stor både privat og i mer offisielle sammenhenger. Bestillingsportrettene hadde som nevnt lav status, men det var her kvinnelige kunstnere kunne få sin inntektskilde. Noen kunstnere holdt seg kun til portrettet nettopp på grunn av den sikrere inntekten, blant andre Benedicte Scheel og Hedvig Erichsen Lund.¹⁹⁸ Mannlige kunstnere var også avhengige av å få portrett bestillinger for å kunne opprettholde en god levestandard.¹⁹⁹

¹⁹³ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeliet, Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 46

¹⁹⁴ Harrison, *An Introduction To Art*. 101

¹⁹⁵ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeliet, Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 46

¹⁹⁶ Wichstrøm. 43

¹⁹⁷ Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*. 31-41

¹⁹⁸ Wichstrøm, *Kvinnelig Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 75-76

¹⁹⁹ Wichstrøm. 76

Asta Nørregaard (1853-1933) var en av kunstnerne som kunne leve av å male portretter, og dette ga henne en sikker inntekt. Hun valgte rundt år 1890 den økonomiske tryggheten som lå i å lage portrettmaleri.²⁰⁰ Kundene til Nørregaard var som oftest i overklassen.²⁰¹ Asta Nørregaard malte i tillegg landskap, interiør og sjangerbilder gjennom hele sitt virke, men hun valgte tilsynelatende selv å legge mindre vekt på dem, og de ble sjeldent vist i utstillinger. Det var portrettene som representerte Nørregaard.²⁰² Det virker som at Nørregaard med vilje prioriterte de økonomiske fordelene med portrettene fremfor kunstnerisk fornyelse.²⁰³

Tro til portrettet

Allerede i 1902 annonserte Aasen at hun tok bestillinger på portrettegninger laget med blyant i avisen Nidaros.²⁰⁴ Dette viser at det å lage portretter tidlig ble en inntektskilde for Aasen. Portrettet ble sjangeren hun produserte mest av både av malerier og grafikk. Det kan tenkes at i likhet med Nørregaard ble Aasens store produksjon av portretter gjort på grunn av den økonomiske tryggheten det ga. Til forskjell fra Nørregaard portretterte ikke Aasen hovedsakelig overklassen, men også vanlige mennesker. Man kan derfor tenke seg at Aasen hadde en generell interesse for menneskene hun malte sin særegenhet uansett økonomisk kapital.

På Aasen sin siste særutstilling i Trondhjem Kunstforening i 1935 ble det utstilt arbeider i svart-hvitt som til sammen utgjorde over 200 verk. Ved å se på fotografier tatt fra utstillingen er det tydelig at portrettet dominerte på veggene i kunstforeningens lokaler (63).

²⁰⁰ Wichstrøm. 75-76

²⁰¹ Wichstrøm, *Asta Nørregaard, En Livshistorie*. 106

²⁰² Wichstrøm. 126

²⁰³ Wichstrøm. 169

²⁰⁴ «Portrættegninger», *Nidaros*, 15. juli 1902, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nidaros_null_null_19020715_28_23_1. 3



18 Fra Astri Aasens utstilling i Trondhjem Kunstforening. 1935. Fotografi. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket. Trondheim.



19 Fra Astri Aasens utstilling i Trondhjem Kunstforening. 1935. Fotografi. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket. Trondheim.

Aasen malte også i alle år både interiører og landskap. I motsetning til Nørregaard viste hun også disse fram på utstillingene sine. I 1913 hadde Aasen sin første separatutstilling i Kristiania hos Blomqvist. Utstillingen ble fotografert, og på bildene ser man allerede Aasens store produksjon av portretter, men man kan også skimte noen landskapsmalerier på veggene (64).



20 Fra Astri Aasens utstilling i Blomqvist. 1913. Fotografi. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket. Trondheim.

Aasens privatarkiv er bevart i Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket. Der førte hun en oversikt over verkene hun hadde produsert. I en notisbok har Aasen laget en liste over maleriene hun produserte, og i en annen notisbok finner man en oversikt over raderinger og litografier. Notisboken med oversikt over maleriene viser at hun produserte 410 malerier i perioden 1907-1934 og at hun produserte flest portretter. Boken forteller også at året hun reiste på dannelsesreise til Italia er det året hun produserte flest landskapsmalerier.²⁰⁵

²⁰⁵ «A-0085 – Astri Aasen», 1981.

Hvorfor hadde ikke landskapsmaleriene større plass i Aasens kunst?

I eksemplene som ble vist i *Kritikken av Astri Aasens* fikk Astri Aasen ofte dårlige tilbakemeldinger i avisene når hun utstilte landskapsmalerier. Kommentarene var ofte usaklige og lite konkrete. Resepsjonen hun fikk påvirket nok, sammen med andre faktorer, hennes valg av sjanger og hennes utvikling som «fri» kunstner. Det oppleves som om kunstkritikerne sine kommentarer utelukkende var uttrykk for deres egen smak, uten et forsøk på å være objektiv eller å se kunsten fra ulike perspektiver. Selv om kritikerne sjeldent begrunnet noe særlig detaljert hvorfor de mislikte bildene kan man tenke seg til noen av grunnene. En av dem kan ha vært at hverken maleriet, som hadde en høy status i samfunnet, eller landskaps sjangeren, ble sett på som egnet for kvinner å lage.

Landskapsbilder hadde også blitt brukt i nasjonalromantikken for å bygge nasjonen, og var historisk preget av en idealisering av naturen i Norge. Landskapsbildene Aasen lagde var mer modernistiske, og stilte større krav til betrakteren enn typiske naturalistiske bilder. Man måtte derfor kanskje også ha en noe mindre konservativ tilnærming til kunsten for å anerkjenne den. De fleste kunstkritikerne nevnt her er ukjente for meg, men det virker usannsynlig at mange hadde hatt dannelsesreiser til Europa, og slik fått kjennskap til de ulike kunstneriske strømningene. Man kan se paralleller mellom Aasen sin situasjon og Ragnhild Kaarbø som sluttet å male kubistiske malerier etter resepsjonen maleriene hennes fikk av kunstkritikere.²⁰⁶ Charlotte Wankel sluttet å utstille sin kunst i offentligheten på grunn av kritikernes gjentatte mobbing av kunsten hennes.²⁰⁷ Man kan tenke at kritikken på lignende vis påvirket Aasens selvtillit og selvbilde. Aasen sluttet å utforske modernistiske maleri i samme grad som hun gjorde under reisen til Italia. Hun stoppet ikke opp med å male landskapsmotiver, men produserte aldri igjen slike motiver i så stort antall som hun gjorde under dannelsesreisen. I årene etter økte antallet raderinger, og hun fjernet seg delvis fra landskapsmalerier.

Portrettsjangerens status som en «kvinnesjanger» kan også være en av årsakene til at kunstkritikerne ønsket at Aasen skulle holde seg til den. Generelt ble kvinner oppmuntret til å lage kunst i spesifikke retninger som portrettet, interiør maleri og stilleben.²⁰⁸ Det å male et portrett ble ansett som feminint på grunn av den intime kontakten en portrettør får med den som blir portrettert.²⁰⁹ I 1912 kommenterte kunstkritiker C. i Adresseavisen om Aasen at «Det er og blir derfor portrættet som er hendes egentlige omraade, her er et felt hvor hun kan yde

²⁰⁶ Mørch, *Ragnhild Kaarbø*. 25

²⁰⁷ Mørch, *Charlotte Wankel og l'esprit nouveau: Kambo, Kristiania, Paris, Høvik*. 9

²⁰⁸ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeliet, Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 43

²⁰⁹ Higonet, «Imaging gender». 148

det udmerkede, og her føler hun sig sikkert ogsaa mest hjemme. Hendes talent er med andre ord mer reproduktivt end egentlig skapende.»²¹⁰ Ifølge Wichstrøm var kunstkritikken gjennomsyret med kjønnsdiskriminerende tanker på Aasens tid, noe som bekreftes av dette og andre utdrag.²¹¹ Kunstkritikerne brukte kritikken som en metode for å holde kvinner på plass.²¹² Ved å rakke ned på landskapsmaleriene til Aasen, og komplimentere portrettene hennes, som tilhørte en damesjanger, kunne kritikerne begrense hennes kunstnerskap til det som var tillatt av kjønnsrollene i samfunnet. Kunstnere som Harriet Backer, Betzy Akersloot-Berg og Kitty Kielland brukte kunstproduksjonen som en måte for å uttrykke sine meninger og for å rokke ved hvordan kvinnelige kunstnere ble representert, og var aktive kvinnelige kunstnere i en tid norske kvinner ellers måtte kjempe for å bli hørt og sett.²¹³

Ifølge Wichstrøm eksperimenterte kvinnelige kunstnere på 1900-tallet ofte ikke med ulike kunstneriske uttrykk etter de var ferdigutdannet. De følte gjerne på en trofasthet til sin læremester.²¹⁴ Aasen utdannet seg blant annet hos Kunstakademiet i København under Viggo Johansen der hun gikk i portrettklassen, og hadde dermed en spesialisert utdanning innenfor sjangeren. Likevel virker det som om Aasen selv ikke følte at de andre utdanningsstedene kunne måle seg med den læren hun fikk under Backers Malerskole, og Backer var dermed trolig en større innflytelse på henne.²¹⁵ Læreren hennes Harriet Backer oppfordret elevene sine til å følge det naturalistiske formspråket.²¹⁶ Dette kan være knyttet til Backers eget uttrykk og kunstutdanning, men kanskje også at hun hadde erfaring med hvilke bilder som gjorde det bra blant kunstkritikerne og dermed kundene. Derfor ledet kanskje Backer Aasen mot det naturalistiske formspråket, og var en av grunnene til at Aasen produserte så mange portretter. De to var nære venner og fortrolige, noe som kommer fram i de mange brevene de sendte seg imellom. I intervjuer av Aasen kom det frem at hun så på Backer som en mester innenfor kunsten.²¹⁷

²¹⁰ C, «Astri Aasen», *Trondhjems Adresseavis*, 6. november 1912, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_trondhjemsadresseavis_null_null_19121106_146_305_1.4

²¹¹ Wichstrøm, *Kvinnelig Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 66

²¹² Higonet, «Imaging gender». 155

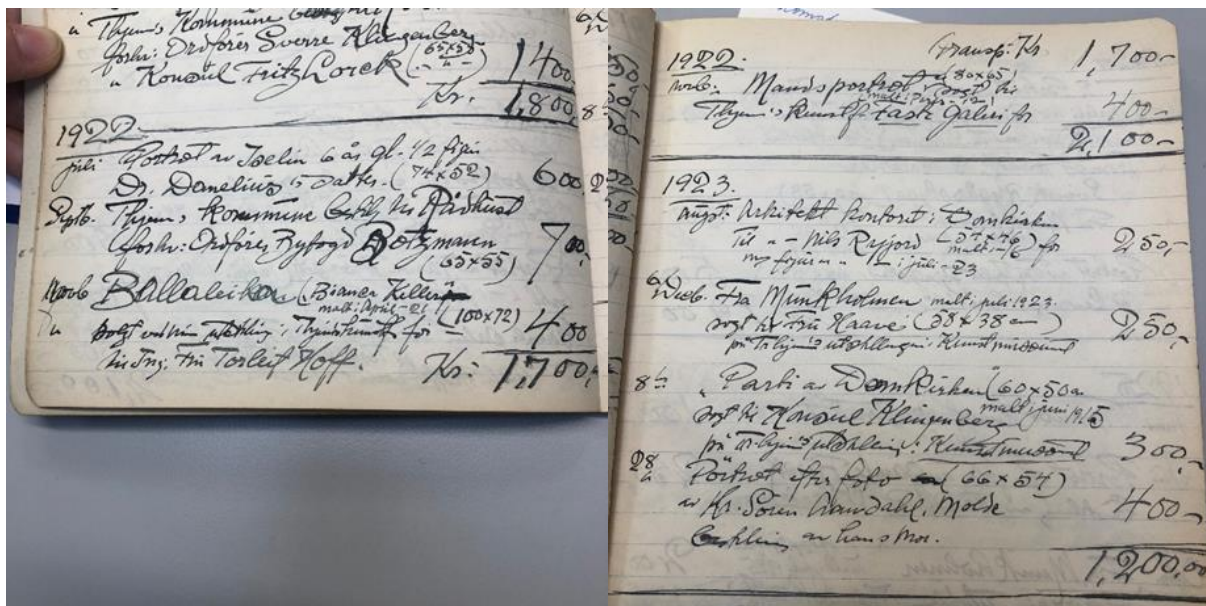
²¹³ Rozsika Parker og Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Pandora press, 1992). 135

²¹⁴ Wichstrøm, *Kvinner Ved Staffeli, Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. 139

²¹⁵ Mona, *Berømte og Gløymde Trondheimskvinner*. 28

²¹⁶ Mørch, *Ragnhild Keyser: Fra plankubisme til naturalisme*. 22

²¹⁷ Mix, «Trønder Malerinnen Astri Aasen.», *Norges Kvinder*, 1. november 1929, <https://www.nb.no/items/b8c8166824554e8f54614247bdc01657?page=3&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.



21 Utdrag av Astri Aasens salgsbok. Foto: Sofie Volden Thorstensen. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket. Trondheim.

For å leve som kunstner må man også få solgt kunsten sin, og med tanke på kunstkritikken landskapsmaleriene til Aasen fikk ble det nok ikke lett for henne å selge disse maleriene. På separatutstillingen Aasen hadde etter Italia reisen i Trondheim i 1922 var det ifølge salgsboken hennes ingen av landskapsmaleriene som ble solgt (67). Hun solgte heller ingen av landskapsmaleriene i 1923.²¹⁸ Den negative resepsjonen gjorde det kanskje umulig for henne å ikke vektlegge portrettet, en kunstform som ga henne en inntekt. Det var naturligvis en god ting for Aasen å få ros for portrettene, og dermed kunne få nye bestillinger. Det «gode ryktet» hennes som portrettkunstner hadde mye å si for hennes mulighet til å livnære seg selv. Mange kvinnelige kunstnere på slutten av 1800-tallet og starten på 1900-tallet kom fra rike familier som støttet dem økonomisk.²¹⁹ Dette ga kunstnerne større frihet til å eksperimentere med sjangre og uttrykk siden de ikke var like avhengige av økonomisk støtte. For eksempel kom Charlotte Wankel fra en velstående familie, og den økonomiske tryggheten gjorde det kanskje lettere for henne å eksperimentere med kubismen. Aasen hadde ikke den samme økonomiske tryggheten fra familien sin og derfor ble «tvunget» til å satse på portretter for å sikre seg trygg inntekt. Hun giftet seg aldri, og var etter farens bortgang i 1914 selvforsørgende. Aasen var avhengig av å jobbe for å kunne finansiere deler av kunstner utdanningen sin, men også etter utdannelsen var ferdig påtok hun seg arbeid som ikke var

²¹⁸ «A-0085 – Astri Aasen», 1981.

²¹⁹ Wichstrøm, *Kvinnelig Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 158

direkte kunstnerisk. Økonomi trumfet nok på mange måter kunstnerisk frihet, og begrenset hennes muligheter til å eksperimentere med sjanger og slik videreutvikle hennes særegne uttrykksform knyttet til landskapsbilder.

Harriet Backer opplevde selv økonomiske utfordringer under sin utdanning, og derfor viste hun en spesiell omsorg for kvinnelige kunstnere som ikke hadde økonomiske midler til å forfølge sitt kunstneriske kall. De kvinnene Backer så et stort potensial i fikk mulighet til å gå på skolen hennes som «fri elev» og delta gratis på malerskolen hennes.²²⁰ Astri Welhaven var en av de heldige som fikk denne sjansen i 1905.²²¹ Astri Aasens økonomiske situasjon var vanskelig, og hun hadde egentlig ikke råd til å fortsette sin kunstutdanning. Siden Harriet Backer så et potensial i Aasen ga hun henne muligheten til å fortsette studiene ved kunsthøgskolen i til sammen to år som «fri elev», først fra julen 1906 til våren 1907,²²² og igjen fra julen 1907 til våren 1908.²²³ Backers støtte var uvurderlig for disse talentfulle kvinnene, og illustrerer hennes dedikasjon til å fremme kvinnelige kunstnere.

Aasens takknemlighet og lojalitet overfor Harriet Backer var forståelig, spesielt med tanke på den sjenerøse muligheten Backer ga henne som "fri elev." I et intervju gjort av Aasen i 1929 ble hun spurt om å fortelle litt om seg selv. Aasen svarer med å uttrykke sin takknemlighet ovenfor Backer:

Den jeg vil takke for det jeg har lært, er Harriet Backer, hun er vidunderlig som lærer og menneske. Selv da jeg kom fra akademiet i København, hvor jeg hadde æren av straks å komme i portrettklassen, syntes jeg det var herlig å vende tilbake til vår store malerinne. Det var allikevel henne som kunde lære mig noget.²²⁴

Denne uttalelsen understreker den sterke forbindelsen mellom Aasen og hennes lærer Harriet Backer, og hvordan Backer påvirket Aasens kunstnerskap.

Marie Bjørnslie, en venninne av Aasen, ble intervjuet i Adresseavisen flere år etter Aasens død. I intervjuet ga Bjørnslie innsikt i hvordan Aasen opplevde kunstkritikken i sin samtid, og hvordan den kan ha påvirket henne som kunstner. Bjørnslie fortalte at hun selv ikke følte at Aasen ble den «profet»²²⁵ i Trondheim som hun burde ha vært. Hun fortalte også at Aasen bar

²²⁰ Anker og Schjøsby, *Lyset i flatene*. 109

²²¹ Anker og Schjøsby. 115

²²² Anker og Schjøsby. 118

²²³ Anker og Schjøsby. 122

²²⁴ Mix, «Trønder Malerinnen Astri Aasen.» 4

²²⁵ M-x, «En minne- og salgsytstilling som blir et byanliggende», *Adresseavisen*, 19. juni 1943, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19430619_177_139_1.4

på store skuffelser i kunstnerskapet sitt, og at hun ofte følte seg sidesatt i kunstverdenen. Bjørnslie mente at Aasen ikke fikk nok varme og anerkjennelse da hun levde. Om kunstkritikken sa Bjørnslie: «jeg vet at den kritikk som ble skrevet så negativt og forståelsesløst en tid før hun døde gikk som et dolkestøt gjennom henne.»²²⁶

Utsagnet fra Bjørnslie gir oss verdifulle innblikk i Aasens følelser rundt og opplevelser av kunstkritikken. Når Bjørnslie bemerker at Aasen ikke ble den «profet»²²⁷ som hun burde ha vært, viser Aasens egne ambisjoner og selvbilde som kunstner. Aasen hadde angivelig høye forventninger til seg selv og følte at hun ikke kunne oppnå dem på grunn av den styrende kritikken. Det at Bjørnslie beskriver kritikken som «forståelsesløs»²²⁸ underbygger tanken om at anmelderne misforsto og undervurderte det Aasen ønsket å uttrykke gjennom sin kunst. Dette førte kanskje til en følelse av misforståthet og ensomhet hos Aasen, der hun følte at hun ikke ble forstått i sin samtid og forsøkte å uttrykke seg på en måte som ville bli akseptert av kritikerne.

Hvorfor utforsket ikke Aasen med flere stilretninger?

Kapittelet *Introduksjon* inneholder et utdrag fra en anmeldelse Nie Schiøll skrev i Adresseavisen i 1935 der han kommenterte Aasens siste utstilling i Trondhjem Kunstforenings lokaler i Bispegata, og uttrykte sin mening om Aasens utforskning av stilretninger. Schiøll påsto der at Aasen ikke hadde utviklet seg kunstnerisk, og at hun heller ikke hadde utforsket ulike stilretninger innenfor kunsten selv etter første verdenskrig.²²⁹

Som drøftet i *Astri Aasens dannelsesreise og utforskning av nye kunstneriske uttrykk* stemmer ikke Schiølls påstand. Aasen eksperimenterte med nye stilretninger innen kunst, spesielt landskapsmaleriene fra Italia. Det kan virke smålig av Schiøll å trekke inn første verdenskrig som et argument for at Aasen burde ha omfavnet flere retninger innen kunsten og ikke har fulgt med i tiden eller kunstens utvikling. Eksemplet understreker også hvor dårlig overblikk Schiøll hadde over Aasens kunstnerskap. Å dømme en kunstners arbeid på en slik måte, spesielt når man ikke har tilstrekkelig innsikt i hennes karriere, virker lite respektfullt. Samtidig belyser resepsjonen igjen hvor utfordrende det var for kvinner å lykkes i Aasens tid, og hvordan hun tilsynelatende møtte kritikk uansett hva hun gjorde.

²²⁶ M-x. 4

²²⁷ M-x. 4

²²⁸ M-x. 4

²²⁹ Schiøll, «Astri Aasen i Kunstforeningen». 3

Kunstkritikeren Sjur, som hadde kommentert Astri Aasens kunstutstillinger i Trondheim over en lang tidsperiode, fikk oppgaven med å skrive minneord om henne etter hennes død i 1935. I memoaret sier han at Aasen var best som grafiker, og var en treffsikker portrettør. I likhet med tidligere mente Sjur at de tidligste portrettene i Aasens karriere var de beste, og nevnte blant annet det naturalistiske verket *Pikehode* malt i 1909 (58).²³⁰ Selv om Sjur anmeldte mange av Aasens utstillinger i løpet av årene skriver han i minneordet:

Den skole hun tilhørte forblev hun tro hele sitt liv. Alt det nye som brøt inn i kunsten de siste decennier stod hun uforstående overfor. Det bremsset kanskje hennes kunstneriske utfoldelse, men det gav den på den annen side en vederheftighet som sikkert mange satte pris på.²³¹

Det er overraskende at Sjur, i lys av hans tidligere kritikk av Aasens modernistiske landskaper under hennes utstilling i Trondheim Kunstforening i 1922, synes å ha glemt eller kanskje aldri forstått at maleriene fra Italia eksperimenterte med nye stilretninger. Aasen brøt med sin utdanning i naturalisme og realisme da hun skapte disse landskapene, og utfordret sin tidligere tilnærming til maleri. Det virker som om Sjur ikke har tatt hensyn til alle aspektene av Aasens karriere, eller som Schiøll ikke hadde god nok oversikt over Aasens produksjon.

Jeg mener at Astri Aasen ikke stod utenfor de nye retningene innen kunsten, som Sjur antydte. Snarere ble hennes kunstneriske muligheter begrenset av resepsjonen hun mottok og av kritikkenes påvirkning. Kritikerne hadde en tendens til å enes om hva de mente om Aasens kunst, hva hun kunne lage, hva hun var flink til, og hva hun ikke lyktes med. På mange måter fikk hun heller ikke den friheten som mange mannlige kunstnere hadde. Sjur nevnte at hun selv bremsset sin kunstneriske utfoldelse, men jeg mener at dette var noe kritikerne gjorde på hennes vegne.

Husket som portrettist

Det er interessant å lese hvordan Astri Aasen har blitt omtalt etter sin død i 1935. Selv om Aasen produserte kunst i mange ulike sjangere og motiv har hun blitt best husket som en portrettist. Man ser i den senere resepsjonen at ryktet hennes og måten hun ble omtalt på under sin levetid fortsatt ble værende med henne.

²³⁰ Sjur, «Astri Aasen er død», *Dagsposten*, 11. oktober 1935, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentroenderen_null_null_19351011_59_238_1.3

²³¹ Sjur. 3

Hvis man søker opp Aasen på nettet finner man raskt en artikkel om henne i *Norsk Kunstnerleksikon* skrevet av Glennly Alfsen. Artikkelen har som formål å gi en innføring i Aasens liv og virke. Likevel er artikkelen etter min mening med på å gi et litt feil inntrykk av hennes kunstnerskap. Artikkelen beskriver Aasen slik:

«Aa. ble først og fremst en habil portrettmaler, med evne til sikker karakteristikk uten at hun søkte noen dypere psykologisk tolkning av modellen. Hun malte også landskaper, bymotiver og interiører, men var ingen utpreget kolorist og nådde sine beste resultater som tegner og grafiker.»²³²

Alfsen gir et litt snevert bilde på hva slags kunstner Aasen var. Forfatteren kommer med en subjektiv mening om hennes kunst, og sier at hun først og fremst var en portrettmaler. Alfsen viderefører resepsjonen Aasen fikk i sin egen levetid. Det stemmer at Aasen malte flest portretter, men er det dermed riktig å karakterisere henne som en portrettmaler? Videre kommenterer Alfsen at «hun ikke søkte noen dypere psykologisk tolkning av modellen».²³³ Denne påstanden i artikkelen strider både mot uttalelser fra Aasen selv og observasjoner gjort i kritikken fra hennes tid. I et intervju i Norges Kvinder i 1929 forteller Aasen at hun mente at det ble et mer ekte maleri når hun fikk muligheten til å portrettere mennesker i deres egen intime sfære.²³⁴ Dette viser at Aasen ville fange noe personlig med den hun portretterte og at hun ville bli kjent med personen. Alfsen nevner også andre sjangere Aasen lagde kunst i, men det er tydelig at det blir inkludert på kort vis for kompletthets skyld. Den korte artikkelen tyder på at Alfsen ikke hadde en grundig forståelse av Aasens kunst.

To år etter Aasens død, i 1937, ble det laget en stor minneutstilling på Trondheim Kunstforening med Astri Aasens kunstverk, som også var en salgsutstilling. Aasen hadde som nevnt en stor produksjon av kunst, og utstillingen inneholdt mange kunstverk som trolig ikke tidligere hadde blitt utstilt tidligere. En kritiker fra Dagsposten anmeldte utstillingen. Kritikeren mente at Astri Aasen hadde sin styrke i svart og hvitt, men at hun også lagde noen gode oljemalerier: «Landskapet hadde hun ikke så godt tak på, men også på dette området har hun malt et og annet billede som man gjenser med glede».²³⁵ Her ser man igjen en kritiker som raskt avfeide landskapene til Aasen ikke var like gode uten å fortelle hva verkene

²³² Alfsen, «Astri Aasen».

²³³ Alfsen.

²³⁴ Mix, «Trønder Malerinnen Astri Aasen.» 4

²³⁵ «Astri Aasens minneutstilling», *Dagsposten: Trønderen*, 13. mai 1937, <https://www.nb.no/items/b4a7cfb0765e22587ad8e04c86c4ca9e?page=5&searchText=%22Astri%20Aasens%20minneutstilling%22.7>

manglet eller hvorfor de ikke var like bra som for eksempel portrettene. Resepsjonen oppleves som et ekkokammer der kritikerne snakker etter hverandre. Utsagnet om at hun ikke malte gode landskaper er nok også en antakelse gjort på bakgrunn av tidligere kunstkritikk og manglende overblikk over Aasens verk.

Trondheimskunstneren Roar Matheson Bye anmeldte også den samme minneutstillingen, og skrev: «Denne store utstillingen gir oss et godt og vakkert inntrykk av Astri Aasens kunst, fra tidligere studier og op til hennes siste arbeider, alt utført med den samme kjærlighet til og ærlighet overfor kunsten».²³⁶ Bye mente at utstillingen gjenspeilet at portrettet og figurmaleriet var det som lå nærmest hjertet hennes. «Astri Aasens portretter av faren og moren er strålende beviser på hennes store dyktighet. De er enkle og vakre i farven, fint og malerisk oppfattet».²³⁷ Bye nevner også Aasens landskaper med en positiv tone: «I en rekke små landskaper fra forskjellige land, viser hun også sin følelse for friluftsmaleriet, f.eks. Italia-skissene, Pariserstudiene og da spesielt «Boulev. Montparnasse ved kveld» som er godt og vakkert oppfattet».²³⁸ Han mente at arbeidene hennes i svart-hvitt og portrettene var bevis på hvilken fremragende kunstner Aasen var:

De ypperlige karakterfulle portretter bringer en omsider til å forstå at hun hørte til vårt landt første på dette område, og hun vilde, uten tvil, i et større samfund funnet langt mere opmuntring og påskjønnelse enn tilfellet var her.²³⁹

Bye var ikke alene om å synes at trondheimere ikke forsto seg på Aasen som kunstner. Kunstneren Lerdahl, som også var en venn av Aasen, ytret seg i avisen i forbindelse med opphenging av en utstilling Aasen skulle ha i Oslos kunstforening i 1932: «Trønderne kan ikke forstaa sig paa kunst», sier han og rister på hodet. «Hele denne veggen burde jo Kunstforeningen deroppe kjøpe av henne».²⁴⁰ Lerdahl mente også at Aasen var den beste malerinnen fra Røros til Nordkapp.²⁴¹ Basert på resepsjonen hun fikk i resten av landet virker det likevel som at kunstkritikken i Trondheim ikke var unik i måten den omtalte Aasens kunst.

²³⁶ Roar M. Bye, «Minneutstilling Astri Aasen», *Adresseavisen*, 3. mai 1937, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19370503_171_102_1. 4

²³⁷ Bye. 4

²³⁸ Bye. 4

²³⁹ Bye. 4

²⁴⁰ «Astri Aasen i kunstforeningen», *Nationen*, 27. september 1933, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nationen_null_null_19330927_38_225_1. 3

²⁴¹ «Tre nye utstillinger i kunstforeningen», *Arbeiderbladet*, 27. september 1933, <https://www.nb.no/items/ae12a3f0acd8de48d18b9e58f4db67e6?page=5&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.

Bye avsluttet innlegget sitt med å si at «Alle som kan bør se denne utstilling og lære å forstå Astri Aasens enkle og ærlige kunst. Selv er hun nu borte, men hennes kunst vil leve».²⁴²

I 1943 ble det arrangert nok en minne- og salgsutstilling på Trondhjem Kunstforening. En kunstkritiker fra Adresseavisen skrev at: «Som malerinne nådde Astri Aasen ubetinget lengst som portrettmaler.» Kritikerens mening var at portrettene til Aasen var noe av det «beste som overhodet er skapt her oppe» og trakk blant annet frem verket av *Lars Lunnan* (60), som et prakt eksemp. Videre fortsetter han: «Mindre ekte og verdifulle er mange av hennes landskaper og interiører, skjønt det også her er meget gode ting iblant.»²⁴³ Det virker pussig for meg å omtale seg så bredt om en hel sjanger, og si at landskapene hennes generelt ikke er gode. Hadde han egentlig god nok oversikt til å omtale seg slik, og å være såpass konkluderende og bastant?

I år 2000 skrev Per Christiansen i Adresseavisen om begrepet Trøndermalerne som var en vanlig betegnelse tidlig på 1900-tallet. Han forteller at kunstnerne ikke var en enhetlig gruppe økonomisk eller sosialt, men ble til en benevnelse på grunn av bostedet til kunstnerne. Christiansen nevner flere ulike kunstnerne som han mente var ansett til å være en del av «gruppen». Han nevner til sammen elleve menn, og når han kommer til den eneste kvinnelige kunstneren som var en del av denne gruppen sier han: «også den enslige kvinnelige svale, Astri Aasen».²⁴⁴ Hvorfor kunne Christiansen ikke nevne henne på lik linje med de andre kunstnerne, og hvorfor måtte han spesifisere at hun var en kvinnelig kunstner? Navnet forklarer jo allerede kjønnen til kunstneren. Denne artikkelen er skrevet tretti år etter den feministiske bølgen på 70-tallet der ordbruk og kvinners plass i samfunnet ble trukket fram i lyset og heftig diskutert. Derfor blir jeg overrasket over at Christiansen velger å omtale Aasen som en enslig kvinnelig svale.²⁴⁵ Ordet minner om Aristoteles sitt kjente ordtak «én svale gjør ingen sommer». Kanskje prøver Christiansen egentlig å få frem at det ikke kunne ha vært lett for Aasen å være alene i et mannsdominert yrke, og at det førte til utfordringer og begrensninger i karrieren hennes. Det kan godt tenkes at skribenten ikke selv mente å fremstå undertrykkende, men med slik ordbruk kan det virke som han mente at Aasen ikke var noe spesielt betydningsfull i kunstverdenen. Ordbruken gir også assosiasjoner til det verdenskjente teaterstykket *Et dukkehjem* skrevet av Henrik Ibsen utgitt i 1879, der en av stykkets

²⁴² Bye, «Minneutstilling Astri Aasen». 4

²⁴³ A.S., «Astri Aasen minneutstilling», *Adresseavisen*, 25. september 1943, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19430925_177_223_1. 3

²⁴⁴ Per Christiansen, «Trønderske høydepunkter», *Adresseavisen*, 27. januar 2000, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_20000127_234_22_1. 8

²⁴⁵ Christiansen. 8

hovedkarakterer Torvald Helmer omtaler sin kone Nora med lignende «kjærlige» kallenavn som «lille lerkfugl»²⁴⁶ og kontrollerer og undertrykker viljen hennes med setninger som «nå skal ikke lille sang-lerken henge med vingene».²⁴⁷ I teaterstykket ønsket Ibsen å vise kvinnenes plass i samfunnet på slutten av 1800-tallet og hvilken rolle de hadde i familielivet. Når en kvinne blir sammenlignet med en fugl kan det oppleves som kjønnsdiskriminerende og gir tanker om at kvinner er vakre, skjøre og underdanige skapninger som er avhengige av beskyttelse. Uansett hvilken intensjon Christiansen hadde var han uheldig med formuleringen sin og undergravde Aasens prestasjoner ved å sammenligne henne med en svale. Astri Aasen, som utstilte kunsten sin i New York, London, Riga, Stockholm og i en rekke norske byer i løpet av en lang karriere, blir stakkarsliggjort av å bli omtalt på denne måten.

Malerinne eller Kunstner

På Lademoen kirkegård i Trondheim er Astri Aasen gravlagt. På gravsteinen hennes står det inngravert navnet hennes og når hun levde, og som mange andre på kirkegården forteller også steinen om yrket hennes: «Malerinne». Dette var en yrkestittel som Aasen hadde jobbet under og som fulgte henne gjennom hele hennes voksne liv. Det å kalle kvinnelige kunstnere for malerinner var vanlig på Aasens tid, og det var nok også en tittel hun var stolt over å bære. I dag vil en slik tittel likevel ikke rettferdiggjøre hennes kunstnerskap, fordi det ligger en forskjells markering i ordet malerinne som undervurderer kunstnerens evner, produksjon og bidrag til kulturen.

Det var ikke før feminismens inntog på 70-tallet at man for fullt ble bevisst på hvordan ordbruk og benevnelser var med på å minske kvinners likestilling. Som beskrevet i boken *Old Mistress* av Rozsika Parker og Griselda Pollock snakker man ikke om maskulin kunst og mannlige kunstnere, da kaller vi det bare kunst og kunstner.²⁴⁸ Å beskrive en mannlig kunstner som en maler var å fortelle hvilke aktiviteter han drev med, men å beskrive han som kunstner var å fortelle om identiteten hans. Selv om ordet «kunstner» ikke er kjønns spesifikt var det ikke like enkelt for kvinner å «vinne» denne tittelen – ordet «malerinne» beskrev både hva de gjorde og identiteten deres, og slik jeg ser det ble arbeidet deres dermed begrenset til å være syssel arbeid og en hverdagsaktivitet. I beste fall kunne kvinnen bli omtalt som

²⁴⁶ Henrik Ibsen og Asbjørn Villum, *Et dukkehjem* (Oslo: Gyldendal, 1962), https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009061000024. 65

²⁴⁷ Ibsen og Villum. 13

²⁴⁸ Parker og Pollock, *Old Mistresses*. 80

kunstnerinne. Forskjellen i ordbruken illustrerer de skjeve forholdene som fantes i kunstverdenen på tidlig 1900-tallet. Det var et behov for å gjøre det tydelig at det var en kvinne som hadde produsert et kunstverk, men det samme var ikke nødvendig når det gjaldt kunst av en mann. Man bruker begrepet kvinnekunst i kunsthistorien, men det finnes ikke et begrep som mannekunst. Det gjør det interessant å stille spørsmålet som Nochlin stilte: skiller kvinnen kunst seg fra mennenes kunst, og representerte den en annerledes storhet?²⁴⁹ Nochlin lurte på om det fantes en særegen og gjenkjennelig kvinnelig stil som er annerledes både i form og uttrykk, med utgangspunkt i kvinners egenartede situasjon og erfaring. Kvinner har hatt en annen posisjon i samfunnet og som kunstnere har de også hatt andre utfordringer enn menn.²⁵⁰ Hun kom frem til at det ikke finnes spesifikke stilistiske eller uttrykksmessige egenskaper som forener kvinnen kunst, på samme måte som man ikke kan forene kvinnelige forfattere sin litteratur på en slik måte.²⁵¹ Derfor er det kanskje unødvendig å kategorisere kvinnene med egne begreper som malerinner eller kunstnerinner.

De fleste kunstkritikere på tidlig 1900-tallet var menn. Måten kunstkritikerne omtalte kvinners kunst i forhold til mannlige kunstners arbeid underbygde forskjeller mellom kjønnene. Kritikerne definerte verdien til maleriene ut ifra hvilken status kvinnene hadde, og det var ikke kvinnene som hadde makten i samfunnet.²⁵² Språket ble brukt for å holde kontrollen over kvinnene og påvirket deres kunstneriske muligheter.²⁵³ Jeg har lagt merke til at kunstkritikerne ofte brukte betegnelsen «malerinne» på en nedverdiggende og negativ måte når de omtalte Aasen. I resepsjonen blir hun ikke omtalt som kunstner, det nærmeste hun blir kalt er en kunstnerinne. Dette forteller leserne at det er en kvinne som hadde produsert kunsten, og kunsten får nok også automatisk en lavere status og verdi. Det var underforstått at kvinnekunst var nest best etter mennenes kunst, og målet for kvinnen var å nå opp til mannens kunstneriske nivå, noe som var umulig.²⁵⁴ Det at en kvinne som Aasen klarte å bane vei i kunstverdenen i stedet for å føye seg etter de sosiale forventningene som samfunnet hadde for henne, som å være en kone og mor, var i seg selv imponerende.²⁵⁵ Aasens muligheter ble begrenset av de som skulle snakke for og om hennes talenter, nemlig kunstkritikerne.²⁵⁶

²⁴⁹ Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*. 12

²⁵⁰ Nochlin. 12

²⁵¹ Nochlin. 13

²⁵² Higonnet, «Imaging gender». 150

²⁵³ Higonnet. 155

²⁵⁴ Wichstrøm, *Kvinneliv Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 183

²⁵⁵ Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*. 51

²⁵⁶ Higonnet, «Imaging gender». 157

Det har ofte blitt snakket om kunstnergeniet, en kunstner som er født med enorme skaperevner. Kritikere brukte ideen om kunstnergeniets kunst som et ideal som andres kunst ble målt opp mot. Nochlin skriver om myten om kunstnergeniet i teksten hennes: *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?* Hun mener at det ikke er vits å lete etter den kvinnelige varianten av Michelangelo, fordi begrepet «geni» er forbeholdt det mannlige kjønn.²⁵⁷ Higonnet beskriver tanken om at menn kunne distansere seg fra kunstverket med et kritisk og analytisk blikk, noe som kunstkritikere mente at kvinnene ikke kunne. Kvinnene var subjektive i møte med kunst, og hadde ikke verktøyene for å distansere fra sine egne verk slik en mann kunne gjøre.²⁵⁸ Kvinnelige genier eksisterer ikke, og om en kvinne når opp til denne standarden er hun en «mann».²⁵⁹ Nochlin mener at feilen stammer fra samfunnsstrukturene.²⁶⁰ Synet på den mannlige kunstneren som idealet og målestokken vises tydelig i resepsjonen av Aasen i tidsskriftene. Man ser at kunstkritikerne beskrev kunsten hennes med ord som damemaling og kvinnelig husflid, og at når hun fikk komplimenter ble begreper som «mandig kunst» brukt.²⁶¹ I virkeligheten var det umulig for kvinner som Aasen å oppnå kunstnerisk storhet og suksess på lik linje med menn, uansett hvor godt utrustet hun måtte var med såkalt talent eller genialitet.²⁶² Mye av resepsjonen hadde ingenting med kunstverkens kvalitet i seg selv å gjøre.²⁶³

Kvinnesak

I kunstkritikken er det flere beskrivelser av Aasen som sier at hun var sjenert og ikke tok mye plass i sosiale sammenhenger. Wichstrøm mener at slike karakteristikk kjennetegnet kvinner fra denne tiden.²⁶⁴ En av grunnene til at det var slik var på grunn av oppdragelsen kvinner fikk, der de ofte hadde strenge rammer om hva de kunne si, og hva som var sømmelig for en kvinne å gjøre. Kvinner skulle kjenne sin plass, og det fantes normer for hva som var kvinnelig og ukvinnelig. Dette gjorde det automatisk vanskeligere å være en kvinnelig kunstner, fordi man bare kunne synliggjøres dersom en mann tillot det. Det er vanskelig å utvikle sine kunstneriske evner når man ikke får ytre seg fritt eller har lov til å ha troen på sine egne ferdigheter.

²⁵⁷ Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*. 15

²⁵⁸ Higonnet, «Imaging gender». 149

²⁵⁹ Pollock, *Vision and Difference*. 30

²⁶⁰ Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*. 16

²⁶¹ «Kunstforeningen». 2

²⁶² Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*. 63

²⁶³ Nochlin. 63-64

²⁶⁴ Wichstrøm, *Kvinnelig Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 182

Selv om beskrivelsen av Aasen som tilbakeholden sikkert stemmer tror jeg hun også var bevisst på sin plass i samfunnet som en kvinne. Aasen var medlem i flere kvinneorganisasjoner, som Bildende Kunstnerinnes forbund, Trondhjems Håndverk og Industriforenings kvinneforening, og Malerinneforbundet, som var en yrkesorganisasjon for kvinnelige malere. Malerinneforbundet arbeidet med å ivareta kunstpolitiske, kunstfaglige, sosiale interesser og var en faglig støtte for de kvinnelige kunstnerne.²⁶⁵ Kunsten hennes oppleves ikke i seg selv som politisk, men det at hun ble værende i kunstneryrket var et betydelig bidrag til å bane vei fram for neste generasjon kvinnelige kunstnere. Aasen ønsket også at noen av pengene hun hadde opparbeidet seg skulle gå til å opprette et stipend som skulle hjelpe unge kunstnere, fortrinnsvis kvinner, økonomisk. Aasen hadde selv knapt med penger som ung kunstner. Stipendene man kunne få på hennes tid var små, og det var heller ikke så mange å søke på. Derfor var det vanskelig for henne å komme seg ut i verden for å lære.²⁶⁶ Dette var nok grunnen til at hun ønsket å opprette stipendet. Stipendet gis fortsatt ut i dag, og har navnet *Malerinnen Astri Aasens Gave*. Som en del av opprettelsen av stipendet ble fem hundre av kunstverkene hennes levert til Trondhjem Kunstforenings legater, slik at de kunne forvalte maleriene og fordele pengene til framtidige kunstnere.²⁶⁷ Gaven er hovedgrunnen til at maleriene *Capri* og *Italiensk Landskap* er deponert hos Trondheim kunstmuseum i dag. Blant kunstnere som tidligere har fått tildelt stipendet *Malerinnen Astri Aasens Gave*, finner vi blant annet Inger Sitter (1949),²⁶⁸ Håkon Bleken (1958)²⁶⁹ og Anne Breivik (1961).²⁷⁰ I testamentet ga Aasen også 5000 kr til et aldershjem for kvinnelige kunstnere.²⁷¹

Marie Bjørnslie var en venninne av Aasen i mange år. Det var Bjørnslie som bevarte Aasens private arkiv. Etter Bjørnslies død leverte familien hennes arkivmaterialet til Gunnerus

²⁶⁵ Mørch, *Charlotte Wankel og l'esprit nouveau: Kambo, Kristiania, Paris, Høvik*. 186-187

²⁶⁶ «Marie Bjørnslie», *Adresseavisen*, 14. november 1957, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19571114_191_265_1.1

²⁶⁷ «Astri Aasens Minneutstilling», *Adresseavisen*, 14. september 1943, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19430914_177_213_1.3

²⁶⁸ «Astri Aasens Gave», *Nidaros*, 3. september 1949, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nidaros_null_null_19490903_45_204_1.4

²⁶⁹ Håkon Bleken mfl., *Håkon Bleken: Trondhjems kunstforening, Kunstnernes hus, Oslo*, Katalog (Kunstnernes hus : trykt utg.) nr 537 (Oslo: Kunstnernes hus, 1991), https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2016011348001.43

²⁷⁰ *Grafikk fra Atelier 17, Paris: Nasjonalgalleriet, [Kobberstikk- og håndtegningsamlingen], 6.september - 30.september 1962* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1962), https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2020011748029.4

²⁷¹ «Trøndermalerinnen Astri Aasen som donator», *Morgenbladet*, 13. oktober 1936, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_morgenbladet_null_null_19361013_118_284_1.6

Spesialsamling i Trondheim.²⁷² Det finnes flere avisartikler der Bjørnslie gjorde trondheimere oppmerksomme på hvilken tragedie det var å ha mistet kunstneren Astri Aasen, og hvilken verdifull arv av kunstverk hun etterlot seg. Bjørnslie oppfordret ofte Trondhjem Kunstforening og andre i Trondheim til å ikke glemme Aasen og hennes kunstneriske bidrag.²⁷³ Aasen var tett knyttet til Trondheim, og var aktiv i kulturpolitikken i byen. I forbindelse med at Trondhjem kunstforening skulle få sitt eget utstillingsbygg ble det i 1918 satt i gang en stor underskriftskampanje for å støtte bygningen av utstillingsbygget. En av de fremste pådriverne for kampanjen var Astri Aasen, som også var den eneste kvinnen blant de 91 som underskrev for byggingen av et nytt utstillingsbygg.²⁷⁴ Bygget ble ferdigstilt i 1930 og i dag er det Trondheim Kunstmuseum sin bygning.

I Aasens omgangskrets finner man flere kvinner som har vært engasjerte i å forbedre kvinners vilkår. Harriet Backer ga gjennom malerskolen kvinner muligheten til å få en kunstutdannelse. Utdanningen førte også til at de fikk reise til utlandet og videreutdanne seg. Dermed fikk kvinnelige kunstnere i Norge endelig muligheten til å utdanne seg på lik linje som deres mannlige kollegaer. Backer ytret seg ikke mye i pressen om synet hennes på skjevfordelingene i samfunnet. Hun levde likevel store deler av livet sitt sammen med Kitty Kielland som var en forkjemper for kvinners rettigheter og engasjerte seg sterkt i kvinnesaksarbeid.²⁷⁵ Etter utdanningen var ferdig opprettholdt Aasen vennskapet med Backer. I Aasens personarkiv er det bevart brevvekslinger mellom Backer og Aasen fra 1902 til 1932 som gir et innblikk i det nære forholdet mellom Aasen og hennes store forbilde Backer.²⁷⁶ Aasen rådførte seg flere ganger med Backer om arbeidet sitt, og fikk ærlige tilbakemeldinger.²⁷⁷ Aasen pleide alltid å besøke Backer når hun reiste til Oslo.²⁷⁸ Selv om det ikke er dokumentert, er det tenkelig at de to diskuterte kvinnesaker og kvinners plass i kunstverdenen. Etter Backer var gravlagt var Aasen svært fornærmet på hennes vegne, fordi mange mannlige kunstnere hadde fått et portrett av seg selv som gave på gravstøttene sine, men Backer hadde ikke fått noe slikt.²⁷⁹ Det at en kvinnes gravstøtte ikke ble markert som en bauta slik som en mannlig kunstners, viste skjevfordelingene i samfunnet Aasen levde i.

²⁷² «A-0085 – Astri Aasen», 1981.

²⁷³ «Fru Anna Ingebritsen 30 år i kunstforeningens tjeneste», *Adresseavisen*, 1. april 1960, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19600401_194_78_1. 3

²⁷⁴ Grimelund og Flønes, *Trondhjem Kunstforening, 1845-1945*. 181

²⁷⁵ Wichstrøm, *Kvinneliv Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 67

²⁷⁶ Backer, «Breve fra Malerinnen Harriet Backer til sin elev Astri Aasen, Trondhjem», 1932.

²⁷⁷ Marit Lange, *Harriet Backer* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1995). 201

²⁷⁸ «Astri Aasen i kunstforeningen». 3

²⁷⁹ «Astri Aasen i kunstforeningen». 3

Louise Engen var også en venninne av Aasen. Engen var fotograf og hadde sitt eget atelier i Bodø. Hun var flere ganger stortingskandidat og var medlem av Bodø bystyre i 10 perioder, i formannskapet, menighetsrådet og i skolestyret. Hun var med på å stifte Bodø Kvinneråd i 1918, og var deres formann i 16 år. I 1925 og 1929 reiste hun til Washington og London for å være med på Det internasjonale kvinneråds møte. Engen var svært opptatt av kvinnesaker og fred.²⁸⁰ Ifølge Bjørnslie jobbet Astri Aasen som fotograf en stund hos Engens fotografiske atelier i Bodø.²⁸¹ Under tiden Aasen var i Bodø tegnet hun flere av byens koner og malte også landskaper, blant annet av øyen Landego.²⁸² Siden Engen var en såpass politisk engasjert kvinne er det stor sannsynlighet for at hun og Aasen diskuterte kvinners rettigheter og muligheter i samfunnet de levde i.

Man kunne nok ha gått dypere inn i Aasens omgangskrets enn denne oppgaven tillater, men jeg har forsøkt å gi ett innblikk i omgivelsene hennes og hvilke påvirkninger hun hadde. Aasen var mest sannsynlig klar over sin posisjon i kunstverdenen, og navigerte i den verdenen på en måte som tillot henne å fortsette sitt liv som kunstner. Jeg føler meg sikker på at Aasen selv var klar over skjevfordelingene i samfunnet, og at hun også var klar over begrensningene knyttet til det at hun var en kvinnelig kunstner.

²⁸⁰ «Engen, Louise (1873 - 1947)», åpnet 25. april 2023, <https://digitaltmuseum.org/021036005732/engen-louise-1873-1947>.

²⁸¹ Usikker på når Astri Aasen jobbet hos Louise Engen.

²⁸² Marie Bjørnslie, «Kunst og kunstnere i det gamle Bodø, Malerkunsten», *Nordlandsposten*, 8. august 1959, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nordlandsposten_null_null_19590808_97_181_1.2

Avslutning og oppsummering

I denne masteroppgaven har jeg utforsket resepsjonen Astri Aasen fikk i aviser ved hjelp av feministisk perspektiv og teori, biografisk metode og arkivarbeid, resepsjonsanalyse og bildeanalyse. Formålet med oppgaven har vært å undersøke hvordan kritikk av Aasens kunst i pressen var med på å forme hennes kunstnerskap, spesielt hennes valg av stilretning, motiv og sjanger.

I første del av analysen, *Damemaling – et begrep i tiden*, presenterte jeg eksempler på kunstkritikk som baserte seg på kvinnelige kunstneres kjønn i stedet for om kunsten deres var god eller dårlig. Først ble det i *Mottakelse av utstillingen Otte Skandinaviske Kubister 1927* vist eksempler på anmeldelser kunstnerne Ragnhild Kaarbø, Ragnhild Keyser og Charlotte Wankel fikk når de utstilte sine kubistiske verk. Kunstkritikken kvinnene fikk var preget av kjønnsdiskriminering, og kritikkerne manglet saklige begrunnelse for uttalelsene sine. De nedsettende kommentarene fra kritikkerne førte til at kvinnene enten trakk seg tilbake fra kunstscenen eller begynte å tilpasse kunsten sin for å imøtekomme kritikernes preferanser rundt stil og sjanger. I kapittelet *Damemaling* ble det vist og drøftet eksempler på kjønnsdiskriminerende holdninger i resepsjonen av Astri Aasen. I kritikken så man at når kritikkerne mente Aasen lagde god kunst var kunsten hennes fjernt fra «damemaling». Fra kritikerens side var det et kompliment at Aasens kunstneriske evner var mer på nivå med en manns evner. Ordbruken illustrerer de diskriminerende holdningene som fantes i kunstkritikken under Aasens tid. Også Aasen fikk kjønnen sitt brukt imot seg av kritikere som ikke likte kunsten hennes. Anmelderne omtalte kunstverkene som syslerier, og hun ble oppfordret til å kun vise verkene i sitt eget hjem. Omtalene nedvurderte ikke bare Aasens kunst, men også andre kvinners kunstneriske karrierer.

I den andre delen av analysen, *Landskapsmaleriet og resepsjon*, ble det først beskrevet hvordan landskaps sjangeren hadde en viktig rolle i nasjonalromantikken i Norge, og hvordan kvinners bidrag til sjangeren ofte ikke ble verdsatt på lik linje med menns bidra.

Dannelsesreise til Middelhavet fortalte om den langvarige tradisjonen der kunstnere fra Nord-Europa reiste til Italia for å fremme sin kunstneriske utvikling. Astri Aasen reiste også på en dannelsesreise til Italia fra høsten 1921 til våren 1922. Under oppholdet i Italia viet hun seg utelukkende til landskapsmaleriet, noe som markerte et avvik fra hennes tidligere kunstneriske karriere. Vektleggingen av landskapet i løpet av denne reisen tyder på at Aasen følte en frihet til å utforske nye kreative stier, som brøt med tidligere mønstre i kunsten i Norge.

I *Astri Aasens dannelsesreise og utforsking av nye kunstneriske uttrykk*, analyserte jeg to av maleriene fra Aasens dannelsesreise, *Capri* og *Italiensk Landskap*, for å prøve å forstå hva Aasen selv ønsket med maleriene. Jeg konkluderte med at begge verkene var malt i en modernistisk stil, noe som brøt med Aasens tidligere naturalistiske kunst. I *Kritikken av Astri Aasens maleri* studerte jeg resepsjonen av disse verkene i hennes samtid, for å undersøke om den kan ha vært en hovedgrunn til at Aasen ikke fortsatte å eksperimentere med landskapsmaleriet. Gjennom anmeldelsene ble det klart at kritikerne misforsto Aasens intensjoner med landskapene fra Italia. Kritikerne var generelt enige i at Aasens landskapsmalerier alltid var dårligere enn portrettene hennes, og de mente stort sett entydig at portrettet var hennes sjanger. Kritikerne så også ut til å være enige uavhengig av hvor i landet Aasen utstilte eller når hun gjorde det.

I den tredje delen av analysen, *Kunstnerisk frihet*, undersøkte jeg hvorfor kritikerne var så fastlåste i å fremheve Aasens portretter fremfor hennes andre verk. I *Portrettets posisjon* ble det vist gjennom en bildeanalyse at portrettene *Pikehode* og *Lars Lunnan* begge var malt med et naturalistisk formspråk, noe som skilte dem fra landskapsmaleriene hennes fra Italia. Det virket sannsynlig at kritikerne foretrakk malerier som krevde mindre av betrakteren enn et modernistisk maleri gjør.

I *Hvorfor hadde ikke landskapsmaleriene* ble det lagt frem ulike grunner til hvorfor landskapsmaleriet ikke fikk like stor plass i Aasens kunstnerskap som blant annet portrettene. Kritikerne var bastante i meningene sine om at Aasen burde holde seg til portrettet og svarthvit grafikk. Dette kan ha hatt å gjøre med maleriets høye status i samfunnet, og hvordan det ble sett på som upassende for Aasen å skulle lage. Historisk har portrettet lenge blitt sett på som en kvinnesjanger, og denne tradisjonen kan ha vært en del av grunnen til at Aasen ble oppfordret til å holde seg til portretter. Harriet Backer oppfordret også elevene sine til å holde seg til det naturalistiske formspråket. Backers viktige plass i Aasens liv kan være en medvirkende årsak til at Aasen ikke fortsatte å eksperimentere med modernismen. For å leve som kunstner er det også viktig å få solgt kunsten sin, og det kan ha vært vanskelig for Aasen å rettferdiggjøre utradisjonelle verk når de fikk negativ resepsjon og dermed var utfordrende å selge. Aasen var selvforsørgende og dermed avhengig av inntekten kunsten kunne gi henne. I kapitlet viste jeg også til at Aasen selv hadde kommentert hvordan resepsjonen hadde påvirket henne negativt.

Kapitlet *Hvorfor utforsket ikke Aasen med flere stilretninger?* viste to ulike kunstkritikere som begge mente at Aasen ikke utforsket med forskjellige stilretninger. Landskapsmaleriene

er eksempler som motbeviser denne påstanden, siden de er modernistiske i motsetning til mye av Aasens tidligere kunst. Kritikerne ytret seg om noe de egentlig ikke hadde god nok oversikt over til å uttale seg om. Videre i kapitlet *Husket som portrettist* viste jeg hvordan skribenter omtalte Aasen etter hennes død. Omtalen i pressen etter Aasens død inneholdt mange av de samme meningene som da hun fremdeles levde.

I kapitlet *Malerinne eller Kunstner* gikk jeg dypere inn i ordbruken brukt for å omtale kvinnelige kunstnere. Aasen ble ikke omtalt som kunstner i kunstkritikken, men ble i stedet oftest kalt en malerinne. Kunsten hun lagde ble heller ikke omtalt som kunst, og kritikerne brukte heller andre ord for å beskrive kunsten hennes. Dette er med på å demonstrere at Aasens kunstneriske bidrag ikke ble anerkjent på lik linje med hennes mannlige kollegaer. Kapitlet viser også at Aasen selv var klar over skjevhetene i samfunnet hun levde i, og at hun forsto at hun måtte arbeide hardere for å oppnå målene sine.

Konklusjon

Opgaven har satt søkelys på mottakelsen av Aasens kunst, og drøftet om den har påvirket hennes valg av stilretning, sjanger og motiv. I kunstkritikken av Aasen ytret kritikerne gjentatte ganger meninger om at Aasen var best i portrettet, og at landskapsmaleriene hennes alltid var dårligere. I resepsjonen av verkene *Capri* og *Italiensk landskap*, som begge er fra dannelsesreisen til Italia i 1922, er det tydelig for meg at kritikerne enten ikke skjønnte seg på stilretningen, eller ikke ville forstå at Aasen ønsket noe annet med maleriene som var malt modernistiske.

For meg virker det som om kritikerne allerede hadde bestemt seg om hva de syntes om Aasens landskapsmalerier. Uavhengig av stilretningen hun brukte ville de nok uansett ha ment at hun burde holde seg til portrettet. For Aasen var nok mottakelsen av landskapsmaleriene en medvirkende årsak til at hun ikke utforsket sjangeren ytterligere. Den økonomiske utfordringen som kunstner var også trolig en av hovedgrunnene. Hun fikk ikke solgt maleriene fra Italia på utstillingene hun hadde etter reisen, noe som nok var delvis forårsaket av kritikernes stadige negative kommentarer. Det er viktig å innse hvor mye makt pressen hadde på Aasens tid. På tidlig 1900-tallet var det ikke like mange kilder å forhøre seg med som man har i dag, og kunstkritikken var nok en stor påvirkning på lesernes meninger om kunsten hennes, spesielt landskapsmotivene. Aasen selv sa at kunstkritikken såret henne dypt, da hun følte at kritikerne ikke forsto seg på hva hun ønsket å formidle med kunsten.

Historisk ble kunstkritikken brukt som et virkemiddel for å holde kvinnelige kunstnere på plass. Man kan si at kunstkritikken kun er et retorisk virkemiddel for å forstå kunstverkene bedre, men kritikken har faktisk innskrenket kvinners frihet med tanke på motiv, sjanger og stilretning. Dette var også gjeldende for Astri Aasen. Jeg vil derfor konkludere med at kjønnsdiskriminerende holdninger blant kunstkritikere var med på å begrense Aasens mot og vilje til å utforske stilretning, sjanger og motiv ytterligere.

Astri Aasen biografisk oversikt

Utdannelse

- Einar Øfsti Malerskole, Trondheim 1894, 1900
- Asor Hansens malerskole, Bergen 1900
- Harriet Backers malerskole, Kristiania 1902-04, 1907-09
- Kunstakademiet i København under Viggo Johansen 1905-06
- Kunstakademiet i Kristiania under Christian Krohg og Halfdan Strøm 1909-10
- Academie Colarossi under Léon Bonnat 1911-1912

Separatutstilling

- Trondhjem Kunstforening 1902, 1919, 1922, 1925, 1927, 1929, 1935
- Blomqvist 1913
- Bergen Kunstforening 1913, 1917, 1929
- Christiania/Oslo Kunstforening 1917
- Tromsø Kunstforening 1924
- Trondhjems Adresseavis (Utstillingsrom) 1925
- Fredrikstad Kunstforening 1926
- Grønns butikk i Røros 1927
- Haugesund Kunstforening 1927, 1928, 1934
- Oslo Kunstforening 1933, 1934
- Christianssand Kunstforening, 1934

Deltagelse på gruppeutstillinger

- Trondhjem Kunstforening 1902, 1912, 1914, 1915, 1916, 1917, 1919, 1925, 1926, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934
- Bergen Kunstforening 1904, 1922, 1926, 1932
- Statens Høstutstilling (Christiania/Oslo) 1905 (*Portræt-Skisse*), 1909 (*Kunstnere. T.*), 1912 (*Portræt av frk. B.*), 1915 (*Parti av domkirken i Trondhjem*), 1927 (*Per Egge. Kulltegning*), 1929 (*Interiør fra Domkirke*), 1930 (*Parti fra Domkirken*), 1931 (*Fr. Schmedling i sitt studio*), 1932 (*Billedhuggeren*), 1933 (*Portrett*), 1935 (*Fra marinen*)
- Blomqvist (Christiania/Oslo) 1907, 1914, 1919, 1922, 1923, 1932
- Utstilling av Norsk kunst i Riga 1908
- Aalesund Kunstforening 1915, 1918, 1929

- Haugesund Kunstforening 1918
- Skien Kunstforening 1918
- Helsingfors, kunst og kultur 1919
- Stavanger Kunstforening 1919, 1923, 1926, 1932, 1934
- Larvik Kunstforening, 1920, 1927
- Kunsthandel Joh. F. Svendsen (Trondheim) 1921
- Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 1923
- Liljewalch, Nordiske grafikere (Stockholm) 1924
- Oslo Kunstforening 1926, 1933, 1934
- Internasjonal utstilling av moderne grafisk kunst (Firenze) 1927
- Statens vårutstilling (Oslo) 1928
- Drammen Kunstforening (1928)
- Brooklyn Museum (New York) 1930 (*Rørskone + Fra Munkholmen*)
- Kunsternes hus (Oslo) 1930
- Almänna Konsertforening, skandinaviske utstilling (Stockholm) 1931
- Tromsø Kunstforening 1932
- Norske grafikker utstilling (Tsjekkoslovakia) 1933
- Odda Rådhus, Trøndermalerenes utstilling 1933
- Riga Statsmuseum 1934 (*Portrett av Harriet Backer (1909)*)
- London Womens International Art of Club, Suffolk Street Galleries of Royal Society of British Art 1935 (*Interiør fra Domkirken, Rørskone og Fra Grip*)
- Kunsternes hus, FNs Internasjonale Kvinneår 1975 (*Pikehode, Harriet Backer og Rørskone*)

Minneutstilling

- Trondhjem Kunstforening 1937, 1940, 1943 (409 arbeider), 1945, 1949, 1960, 1971, 1975, 2001
- Nord-Trøndelag Kunstforening 1958
- Oslo Kunstforening 1956
- Ålesund Kunstforening 1973
- Biblioteket på Øra (Verdalen) 1975
- Trondhjems Kunsthandel, 1988

Medlemskap og verv

- Trondhjems Håndverk og Industriforenings kvinneforening
- Bildende Kunstnerinnes Forbund
- Malerinneforbundet

Bibliografi

Arkiver

- «A-0085 – Astri Aasen», 1981. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket.
- «A-0085 – Astri Aasen», 1981. Eske 1. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket.
- Arkivportalen. «Astri Aasen». Søkedatabase, 2023.
<https://www.arkivportalen.no/search/1?text=%22Astri%20Aasen%22>.
- «Astri Aasen». NTNU Universitetsbiblioteket, 2019. A-0085 – Astri Aasen. Gunnerus Spesialsamlinger ved NTNU Universitetsbiblioteket.
- Backer, Harriet. «Breve fra Malerinnen Harriet Backer til sin elev Astri Aasen, Trondhjem», 1932. <https://ntnu.tind.io/record/342051?ln=no#?xywh=-3042%2C-271%2C9528%2C5408>.
- «Brev fra Astri Aasen (1875 – 1935) til Oslo kunstforening fra 1932 til 1933», u.å. Spesiallesesalen Nasjonalbiblioteket.
- DigitaltMuseum. «Astri Aasen». Søkedatabase, 2023.
<https://digitaltmuseum.no/search/?q=%22Astri+Aasen%22>.
- «Engen, Louise (1873 - 1947)». Åpnet 25. april 2023.
<https://digitaltmuseum.org/021036005732/engen-louise-1873-1947>.
- «Harriet Backers Kunstnerarkiv», u.å. Dokumentasjonsarkivet Nasjonalmuseet.
- Nasjonalbiblioteket - Nettbiblioteket. «Astri Aasen». Søkedatabase, 2023.
<https://www.nb.no/search?q=%22Astri%20Aasen%22>.
- «STATUTTER for legatet ‘Malerinnen Astri Aasens Gave’», 5. mars 1947. Stiftelsen Trondhjems Kunstforenings Legater.

Aviser

- Aamodt, Asbjørn. «Skandinaviske Kubister i Kunstnerforbundet». *Arbeiderbladet*, 7. mars 1927.
- Adresseavisen*. «Astri Aasens Minneutstilling». 14. september 1943.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19430914_177_213_1.
- Adresseavisen*. «Fru Anna Ingebritsen 30 år i kunstforeningens tjeneste». 1. april 1960.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19600401_194_78_1.
- Adresseavisen*. «Marie Bjørnslie». 14. november 1957. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19571114_191_265_1.
- Arbeiderbladet*. «Tre nye utstillinger i kunstforeningen». 27. september 1933.
<https://www.nb.no/items/ae12a3f0acd8de48d18b9e58f4db67e6?page=5&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.

- A.S. «Astri Aasen minneutstilling». *Adresseavisen*, 25. september 1943.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19430925_177_223_1.
- Bjørnslie, Marie. «Kunst og kunstnere i det gamle Bodø, Malerkunsten». *Nordlandsposten*, 8. august 1959. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nordlandsposten_null_null_19590808_97_181_1.
- Bye, Roar M. «Minneutstilling Astri Aasen». *Adresseavisen*, 3. mai 1937.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19370503_171_102_1.
- C. «Astri Aasen». *Trondhjems Adresseavis*, 6. november 1912.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_trondhjemsadresseavis_null_null_19121106_146_305_1.
- Christiansen, Per. «Trønderske høydepunkter». *Adresseavisen*, 27. januar 2000.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_20000127_234_22_1.
- Crayon. «Fra kunstforeningen». *Arbeidet*, 16. november 1922.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeidet_null_null_19221116_30_338_1.
- Dagsposten*. «Astri Aasen». 9. juni 1922. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentrondheim_null_null_19220609_46_131_1.
- Dagsposten*. «Astri Aasen». 24. mars 1930. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentrondheim_null_null_19300324_54_70_1.
- Dagsposten*. «Kvinderne skal vise hvad de duer til som kunstnere». 4. juli 1932.
<https://www.nb.no/items/d45722333254d93d3dbf7378c7853767?page=3&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.
- Dagsposten*. «Astri Aasens minneutstilling». 13. mai 1937.
<https://www.nb.no/items/b4a7cfb0765e22587ad8e04c86c4ca9e?page=5&searchText=%22Astri%20Aasens%20minneutstilling%22>.
- Ego. «'Gjengangere' i Kunstnerforbundet». *Aftenposten*, 8. mars 1927.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenpostenukensnytt_null_null_19270308_38_28_1.
- Gr. «Kunstforeningen. Astri Aasen». *Adresseavisen*, 20. oktober 1922.
<https://www.nb.no/items/adf20a59d41b8b51a7263aa47c146300?page=1&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.
- . «Kunstforeningen: Astri Aasen». *Trondhjems Adresseavis*, 12. oktober 1925.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_trondhjemsadresseavis_null_null_19251012_159_235_1.
- Haug, Kristian. «Hos Blomqvist. Malerinnens Utstilling.» *Aftenposten*, 6. september 1932.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_19320906_73_449_1.
- . «Trøndernes utstilling hos Blomqvist». *Aftenposten*, 2. september 1919.
<https://www.nb.no/items/78d7841462b394659e65e3a2c90b44dc?page=1&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.

- J. «Kunst. 10 Trondhjems maleri i Blomqvist». *Morgenposten*, 2. september 1919.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagensnytt_null_null_19190902_13_201_1.
- Karolus. «Astri Aasen i Kunstforeningen». *Arbeider-Avisen*, 17. oktober 1929.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeideravisa_null_null_19291017_6_242_1.
- M.D. «Kunstforeningen». *Trondhjems Adresseavis*, 12. november 1914.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_trondhjemsadresseavis_null_null_19141112_148_302_1.
- Mix. «Trønder Malerinnen Astri Aasen.» *Norges Kvinder*, 1. november 1929.
<https://www.nb.no/items/b8c8166824554e8f54614247bdc01657?page=3&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.
- Morgenbladet*. «Trøndermalerinnen Astri Aasen som donator». 13. oktober 1936.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_morgenbladet_null_null_19361013_118_284_1.
- Moss J. «Kunst. Sigmund Sindig, Astri Aasen, Unge kunstnernes Samfund og Erik Petri hos Blomqvist». *Morgenposten*, 2. mars 1923.
<https://www.nb.no/items/aebdae9a0d6ae82d678003fc266fd8d6?page=5&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.
- M-x. «En minne- og salgsytstilling som blir et byanliggende». *Adresseavisen*, 19. juni 1943.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19430619_177_139_1.
- Nationen*. «Astri Aasen i kunstforeningen». 27. september 1933.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nationen_null_null_19330927_38_225_1.
- Nidaros*. «Astri Aasens Gave». 3. september 1949. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nidaros_null_null_19490903_45_204_1.
- Nidaros*. «Portrættegninger». 15. juli 1902. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nidaros_null_null_19020715_28_23_1.
- Nidaros*. «Trøndere på yrkeskvinnenes utstilling». 16. august 1932.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nidaros_null_null_19320816_31_190_1.
- Nilssen, Jappe. «Kubisme i Kunstnerforbundet». *Dagbladet*, 9. mars 1927.
- . «Kubisme i kunstnerforbundet». *Dagbladet*, 9. september 1930.
- . «Kunst». *Dagbladet*, 3. september 1917. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_19170903_44_241_1.
- Nordmør*. «Kunstforeningen». 13. juni 1911. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nordmoerkristiansundnittentnulltre_null_null_19110613_9_69_1.
- N.Y. «Kunstforeningen, Astri Aasen og Arthur Møller». *Tromsø*, 22. april 1932.
<https://www.nb.no/items/c5491aa7a64c324131a7aaab9fa739a2?page=3&searchText=%22Astri%20Aasen%22%20%2B%20%22Berlin%22>.
- O.L. «Kunstforeningen». *Jarlsberg og Larviks Amtstidende*, 14. november 1927.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_jarlsbergoglarviksamtstidende_null_null_19271114_94_263_1.

- Rk. «Fra Kunstforeningen Astri Aasen». *Sunmøreposten*, 6. april 1929.
<https://www.nb.no/items/0c9da2fe3bf7ecf1c00683b549da0ad3?page=5&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.
- S. «Astri Aasen i Kunstforeningen». *Østfold Arbeiderblad*, 4. oktober 1926.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_oestfoldarbeiderbladnittentjueen_null_null_19261004_6_227_1.
- Schiøll, Nie. «Astri Aasen i Kunstforeningen». *Adresseavisen*, 21. september 1935.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_adresseavisen_null_null_19350921_169_222_1.
- Sjur. «Astri Aasen er død». *Dagsposten*, 11. oktober 1935. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentroenderen_null_null_19351011_59_238_1.
- . «Astri Aasen i Kunstforeningen». *Dagsposten*, 16. oktober 1929.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentrondheim_null_null_19291016_53_242_1.
- . «Astri Aasen i Kunstforeningen». *Dagsposten*, 16. september 1935.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentroenderen_null_null_19350916_59_216_1.
- . «Kunstforeningen. Astri Aasen». *Dagsposten*, 21. oktober 1922.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentroenderen_null_null_19221021_46_246_1.
- . «Kunstforeningen: Sommerutstillingen». *Dagsposten*, 4. juni 1932.
<https://www.nb.no/items/1dfc2c94cfdae115d7bd4a829ff11209?page=9&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.
- . «Malerier». *Dagsposten*, 8. oktober 1925.
<https://www.nb.no/items/378642febcbec7ec15bdb697e5802a18?page=1&searchText=%22Astri%20Aasen%22>.
- Vikar. «Kunst og teater. Malerier. Astri Aasen». *Dagsposten*, 28. mars 1919.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagspostentrondheim_null_null_19190328_43_86_1.

Litteraturliste

- Anker, Hedevig, og Nina Schjønsby. *Lyset i flatene: i arkivet etter Harriet Backer*. Oslo: I samarbeid med Tekstbyrået, 2021.
- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, Calif: University of California Press, 2004.
- Bleken, Håkon, Svein Thorud, Trygve Nergaard, Liv Revold, Ruth Waaler, og Trondhjems kunstforening. *Håkon Bleken: Trondhjems kunstforening, Kunstnernes hus, Oslo*. Katalog (Kunstnernes hus : trykt utg.) nr 537. Oslo: Kunstnernes hus, 1991.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2016011348001.
- Borgen, Peder. *Samenes første landsmøte: 6.-9. februar 1917: grunnlaget for samefolkets dag 6. februar: historisk oversikt, dokumentasjon, kommentar*. Trondheim: Tapir, 1997.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009012004033.
- Bratberg, Terje. *Trondheim Byleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1996.

- Chu, Petra ten-Doesschate. *Nineteenth-century European art*. 3rd Ed. Boston, MA: Prentice-Hall, 2012.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 3. utg. Oslo: Samlaget, 2009.
- Gosling, Lucinda, Hilary Robinson, og Amy Tobin. *The Art Of Femenism, Images That Shaped The Fight For Equality*. London: Tate Publishing, 2019.
- Grafikk fra Atelier 17, Paris: Nasjonalgalleriet, [Kobberstikk- og håndtegningsamlingen], 6.september - 30.september 1962*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1962.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2020011748029.
- Grimelund, Josef Jervell, og Olav Flønes. *Trondhjem Kunstforening, 1845-1945*. Trondheim: Bruns Bokhandel Forlag, 1955.
- Harrison, Charles. *An Introduction To Art*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Higonnet, Anne. «Imaging gender». I *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, redigert av Michael R. Orwicz, 146–61. Manchester, New York: Manchester University Press, 1994.
- Ibsen, Henrik, og Asbjørn Villum. *Et dukkehjem*. Oslo: Gyldendal, 1962.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009061000024.
- Isaksen, Else Marie. *Sametinget og Kunsten*. Karasjok: Sámediggi, 2014.
- Jirat-Wasiutynski, Vojtěch. «Modern Art and the New Mediterranean Space». I *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*, redigert av Vojtěch Jirat-Wasiutynski. Toronto: University of Toronto Press, 2016.
- Johannsen, Ole Rønning. *Ole Mæhle, Årtidens Lyriker*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS, 1992.
- Kirkholt, Tore. «Inderlighet og moderne drømmer, Kritikk og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1820-1914». Doktoravhandling, NTNU, 2010.
- Kolrud, Kristine, red. *Kvinnens Blikk På Kunst, Festskrift til Anne Wichstrøm på 70-årsdagen*. Oslo: Riksgalleriet, 2011.
- Kvinnen og kunsten: kvinnen som motiv i og kvinnen som utøver av billedkunst. FN's internasjonale kvinneår 1975. Kunsternes hus, 14.mai - 6.juni*. Oslo: Kunsternes hus, 1975.
- Lange, Marit. *Harriet Backer*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1995.
- Meecham, Pam, og Julie Sheldon. *Modern art: a critical introduction*. 2. utg. London; New York: Routledge, 2005.
- Modums blaafarveværk. *Thomas Fearnley 1802-1842*. Drammen: Stiftelsen Modum Blaafarveværket, 1986. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012052308113.
- Mona, Marte. *Berømte og Gløymde Trondheimskvinner*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.
- Mørch, Hilde. *Charlotte Wankel og l'esprit nouveau: Kambo, Kristiania, Paris, Høvik*. Oslo: Press, 2019.
- . *Ragnhild Keyser: Fra plankubisme til naturalisme*. Moss: Galleri F15, 1999.
- . *Ragnhild Kaarbø*. Harstad: Harstad kunstforening, 2003.

- Nochlin, Linda. *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere*. Oversatt av Toril Hanssen. 8. Oslo: Pax, 2002.
- Nygård, Ronald, red. *Gauldalsminne, Årbok For Gauldal Historielag 1998*. Trondheim: Gauldal Historielag, 1998.
- Parker, Rozsika, og Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora press, 1992.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference*. New York: Routledge, 2003.
- Pushaw, Bart. «Elsa Laula, Astri Aasen, and the Ascent of Sámi Visual Sovereignty. 104-1917». I *Modern Women Artist In The Nordic Countries, 1900-1960*, redigert av Kerry Greaves. New York: Routledge, 2021.
- Rædergård, Einar. *Bildene På Veggen, Fra Bibliotekutsmykking Til Kafékulisser I Trondheims Gamle Rådhus*. Trondheim: Trondheim Folkebibliotek, 1993.
- Sidén, Karin. «Förord». I *Grez-sur-Liong. Konst och relationer*, redigert av Anna Meister, Carina Rech, og Karin Sidén, 7–11. Prins Eugens Waldemarsuddes utstillingskatalog, nr. 131:19. Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde, 2019.
- . «Grez-sur-Loing. plasten, konsten och människorna». I *Grez-sur-Liong. Konst och relationer*, redigert av Anna Meister, Carina Rech, og Karin Sidén, 13–37. Prins Eugens Waldemarsuddes utstillingskatalog, nr. 131:19. Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde, 2019.
- Sjåstad, Øystein. *Modernismens billedkunst i Norge - en feministisk aksjon*. Oslo: Pax Forlag, 2023.
- Trondhjem Kunstforening. *Trøndelag Kunstgalleri Katalog*. Trondheim: Wennbergs Trykkeri A/s, 1987.
- Wichstrøm, Anne. *Asta Nørregaard, En Livshistorie*. Oslo: Pax, 2011.
- . *Kvinneliv Kunstnerliv, Kvinnelige Malere I Norge Før 1900*. 2. utg. Oslo: Gyldendal, 2002.
- . *Kvinner Ved Staffeli, Kvinnelige malere i Norge før 1900 tallet*. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.

Nettressurser

- Alfsen, Glenny. «Astri Aasen». I *Store Norske Kunstner Leksikon*, 2014.
https://nkl.snl.no/Astri_Aasen.
- Kirkholt, Tore. «Kitty Kielland». I *Store norske leksikon*, 23. august 2023.
https://snl.no/Kitty_Kielland.

