

NASJONALE MARKØRER I NORSK NATURALISTISK MALERI

*En empirisk studie med hovedfokus på
utvalgte verk av to sentrale kunstnere*

Åshild Norhus



Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2012

Sammendrag

Etter at nasjonalromantikken norske kunstnere hadde fremmet enkelte elementer ved vår natur og kultur som særegne for Norge, fulgte en stillere periode hva det nasjonale maleriet angår, før det tar seg opp igjen i 1880-årene. Den nye blomstringsperioden har sammenheng med at en ny generasjon kunstnere bekjenner seg til naturalismen og friluftsmaleriet, og for å kunne gjengi en natur de kjente og hadde kjær, måtte de vende hjem til Norge etter mange års studier i utlandet. Følgen blir at Norge for første gang får billedkunst skapt på hjemmebane. Det er en naturlig konsekvens av å male på hjemlig grunn at kunsten omtales som nasjonal – i alle fall om kriteriet for å kalle et verk «nasjonalt» kun er at motivet er norsk.

Nasjonalromantikken (i Norge omlag 1830–1860) viste fenomener som var særskilte for landet ved å rette fokus mot de «nasjonale markører» som var verdsatt av tiden.

Nasjonale markører er ikke statiske. De endrer seg i takt med tid og verdisyn, sosiale og politiske forhold, samt andre faktorer som bidrar til endringer i samfunnet. Mitt prosjekt har vært å forsøke å avdekke hvilke elementer det er som gjør at en stor andel av 1880-årenes kunst betegnes som nasjonal. Hva regnes som nasjonale markører i denne perioden, og skiller de seg fra det som hadde høyest anseelse et par-tre tiår tidligere?

Av hensyn til plass og kapasitet har jeg valgt i hovedsak å konsentrere meg om to av tidens mest sentrale malere. Erik Werenskiold omtales ofte som vår mest nasjonale kunstner, mens Frits Thaulow refereres til som «europeer» og «kosmopolitt». Med forankring i anerkjent faglitteratur har siktemålet vært å identifisere de nasjonale markørene i Werenskiolds malerkunst, samt å lese Thaulows arbeider ut fra samme forutsetninger. Min hensikt med å se Frits Thaulow i en nasjonal sammenheng har vært å kunne betegne ham som nasjonal i sin kunst. I siste kapittel belyser jeg enkelte verk av flere andre av tidens anerkjente malere.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	2
Forord	4
Innledning.....	5
Problematikk og målsetning	6
Teori	7
Metode og avgrensning	8
Begrepsavklaring.....	10
1. Hva er nasjonale markører?.....	12
2. Frits Thaulow	18
2.1 <i>Stortingsplass</i>	18
2.2 Andre kristianiabilder	24
2.3 <i>Haugsfossen</i>	29
3. Erik Werenskiold.....	33
3.1 <i>En bondebegravelse</i>	33
3.1.1 Sujettet	34
3.1.2 Scenen.....	35
3.1.3 Figur og drakt	37
3.1.4 Komposisjon.....	41
3.1.5 Farge og karakterer	44
3.2 Telemarksjentene	48
3.3 <i>Stabbur i Telemark</i>	54
3.4 Portrett av <i>Bjørnstjerne Bjørnson</i>	57
4. Andreas Auberts kunstkritikk.....	60
5. Flere kunstnere, flere synspunkter.....	67
5.1 Andre kunstnere	67
5.2 Hva er nasjonalt maleri?	77
Konklusjon	82
Bibliografi.....	85
Aviser	90
Brev.....	91
Illustrasjoner, oversikt.....	92
Illustrasjoner.....	Error! Bookmark not defined.

Forord

Det er en lang og givende prosess jeg legger bak meg ved ferdigstilling av dette arbeidet. Til tider har det oppstått utfordringer som har forpurret mine tidsskjema. Å skrive en tekst av denne lengden er en nyvunnet erfaring, det har bidratt til spenning i tilværelsen. Til orientering har jeg brukt Chicago 15th A som stil for noteapparat og kilder.

Jeg har mange å takke. Først og fremst går en hjertelig takk til min veileder, professor Anne Wichstrøm. Hennes oppmuntrende tilbakemeldinger når jeg trodde meg på ville veier har bidratt til at det i dag foreligger et sluttprodukt. Stor takk rettes også til Erik Mørstad, for oppofrende bistand da jeg i mangel på empirisk materiale måtte bytte tema for MA-oppgaven, og for generøst å ha gitt meg begrepet «nasjonale markører». Likeledes vil jeg takke Øyvind Storm Bjerke, som med entusiasme satte meg inn i ulike vinklinger da jeg ved oppgavebytte sto uten veileder.

Det er med et visst vemod jeg konstaterer at en flott studietid er over. Jeg takker alle lærerkrefter på mitt institutt – jeg synes jeg har lært så mye. Takk til alle studievenner, dere har gjort tiden minneverdig. En hjertelig takk går til de av mine kullinger som i dag er mine beste venner, også for mental støtte under skriveprosessen og den hektiske slutføringen.

Takk også til Nasjonalgalleriet som velvillig stilte meg fri fra engasjement når oppgaven krevde hele min oppmerksomhet, og til alle ansatte som tålmodig har svart på mine mange spørsmål – samt god tilgang til kunstverkene.

En inderlig takk til familie og venner som har vist overbærenhet og forståelse når de til stadighet ble møtt med at «jeg har ikke tid».

Åshild Norhus
Oslo, mai 2012.

Innledning

Nasjonal identitet var et tema som opptok store deler av Europa gjennom hele 1800-tallet, mange nye nasjonalstater ble dannet i dette århundret. Interessen for å avdekke sitt lands særskilte karakter var en frukt av fornuftstenkningen på siste del av 1700-tallet. I Norge kan et begynnende patriotisk prosjekt dateres tilbake til 1770-årene, mens landet fremdeles var lydrike under Danmark. Ved Kielfreden i 1814 avsto den danske kongen Norge til Sverige. Norge ble en egen stat igjen, for første gang på mer enn 400 år, med egen grunnlov og fullt indre selvstyre. Eneveldet var over, og unionen med Sverige var liberal, men nordmenn hadde fått et nytt utenlandsk statsoverhode. Ved siden av å være et politisk anliggende, avspeiles interessen for å markere nasjonal egenart i kulturlivet og i kunsten. I Norge var det embetseliten som først ledet an i å identifisere og synliggjøre nasjonalkarakteren. Bonden ble, ved siden av den særegne norske naturen, stående som det sterkeste symbolet på vår nasjonale identitet. I utilgjengelige norske fjellbygder, i avsidesliggende daler og lengst inne i fjordarmene ble bondebefolkningen ansett for å være mest opprinnelig norsk, minst influert av fremmed påvirkning. Med romantikken settes individet, det emosjonelle og naturens mektige krefter i fokus. Den norske naturen har de ideelle faktorene for gjengivelse i romantikkens billedskjema, og landskapsmaleriet og folkelivsskildringen ble de viktigste sjangrene innenfor norsk nasjonalromantisk maleri. Fra 1850-årene av ble det etablert en venstreorientert krets av intellektuelle, som var i opposisjon til det kongetro norske embetsverket. Denne intelligentsiaen tok den politiske makten i Norge i 1884, men hadde før den tid erobret det kulturelle hegemoniet. Nasjonalitet var et av de mange spørsmålene som var på agendaen i de kulturelt og politisk konfliktfylte 1880-årene. Venstrekoalisjonens nasjonsbyggingsprosjekt førte til at et samlet Norge forlot unionen med Sverige i 1905.

Det lange 1800-tallet, som perioden 1770-1945 også kalles, var en sammenhengende nasjonsbyggingsprosess i Norge. De kulturelle elementene som man betraktet som særnorske ble likevel ulikt vektlagt innenfor denne tidbolken.

Problematikk og målsetning

«Det kunne i sandhet være av interesse, ikke mindst for kunstneren, at faa spørsmålet om hvori det nationale egentlig bestaar, fyldestgjørende besvart.» Henstillingen ble reist av den danske landskapsmaleren Gotfred Christensen og sto på trykk i *Kunstbladet* 1. mars 1888.¹ Spørsmålet som Gotfred Christensen reiser blir sentralt for meg. Problemfeltet for denne oppgaven er ”nasjonale markører” i norsk naturalistisk maleri. Mitt hovedanliggende vil være å identifisere hvilke motiv, eller elementer i eller ved et maleri, som omtales som, eller kan betraktes som, nasjonale markører i denne første fasen av kunstnervirksomhet på hjemmebane. Det er en problemstilling i seg selv å identifisere og isolere de elementer innenfor norsk natur og kultur som kan betegnes som nasjonale markører innenfor den naturalistiske billedkunsten. Anerkjent forskningsmateriale vil bli lagt til grunn for slike utpekelse, men til en viss grad må også eget skjønn komme til anvendelse. En annen problematikk er å applisere begrepet på utvalgte verk; se hva som har blitt vektlagt av kunstnerne selv og på hvilken måte de eventuelt lar det nasjonale komme til syne i arbeidene sine.

Erik Werenskiold er den norske naturalisten som blir påtalt som den mest nasjonale. Særlig er hans telemarksbilder fra første halvdel av 1880-årene ansett som prototypen på norsk nasjonalt maleri. Werenskiold innrømmes derfor en selvfølgelig plass i min oppgave. I tillegg til motivene fra Telemark vil hans portrett av *Bjørnstjerne Bjørnson* (1885) bli beskrevet. I kunsthistorien blir Frits Thaulow gjerne omtalt som kosmopolitt og europeisk i stilen, og danner med det en motpol til Werenskiold. Jeg ønsker imidlertid å se etter nasjonale aspekter i Thaulows bilder, og en viktig hypotese for meg skal være at Thaulow er nasjonal i sin 1880-årskunst. Mange av hans arbeider vil bli vurdert i en slik sammenheng, blant andre *Fra Tyveholmen*, *Rød kanon*, *Slottet*, *Frøensjordet* (alle fra 1880), *Stortingsplass* (1881), *Haugsfossen i Modum* (1881 og 1883) og *Septemberdag i Vestre Aker* (1885). Oppgavens karakter kunne tilsi at en viss bredde av kunstnerkontingenten burde presenteres, for presumptivt å kunne synliggjøre hva som ble oppfattet som nasjonalt. Av plasshensyn velger jeg imidlertid å vektlegge arbeider av Frits Thaulow og Erik Werenskiold. Enkelte verk av andre sentrale kunstnere vil bli gitt en mer summarisk behandling i kapittel 5.

¹ Gotfred Christensen, «Nogle Randbemærkninger til Parisersalonen 1887» i *Kunstbladet. Nordisk tidsskrift*. 1888, 1. årg., Nr. 5, 1. Marts 1888 (Red. Karl Madsen) (Kjøbenhavn: Viggo Winkel & Comp.'s Forlag), 64.

Det er også av interesse å se på opphavet til denne tidens intensiverte nasjonale strømning. Får bildene et nasjonalt anstrøk på initiativ av kunstnerne selv, eller var de underlagt føringer fra det politiske liv eller kulturlivet for øvrig? Hvem var det som definerte hva som var nasjonalt, og med hvilken begrunnelse?

Nasjonalromantikken er kjent som den perioden som i stor grad etablerte nasjonale symboler i norsk maleri. De er identifisert og omtalt i kunsthistorien. Nasjonale markører i fra 1880-årenes naturalistiske malerkunst vil bli sett i lys av deres anerkjente motstykker i nasjonalromantikken, for å avdekke eventuelle sammenfall eller divergens, og for å se i hvilken grad kunstnerne faktisk var opptatt av at verkene skulle ha en nasjonal karakter litt senere i århundret. Den norske bonden har blitt påtalt som tradisjonsbærer av den norske nasjonalkulturen. I oppgaven tas det sikte på å avdekke til hvilken grad kunstnerne avbildet datidens kanskje fremste nasjonale symbol, eller om de eventuelt viet andre grupper av befolkningen like stor oppmerksomhet.

Teori

Nasjonalkulturelle definisjoner og redegjørelser for historiske fakta gjøres på bakgrunn av teori som omhandler norsk nasjonsbygging på 1800-tallet. Billedmaterialet vil bli sett i lys av slik teori. Det blir tatt utgangspunkt i tekster av Dr.philos. i folkekultur og kulturhistorie, Bjarne Hodne (f. 1943). Dokumentasjon av samtidshistorie og historisk forløp vil jeg søke støtte for hos professor i moderne historie, Øystein Sørensen (f. 1954). Ø. Sørensen ledet prosjektet "Utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet" 1993–97. Begge er vitenskapelig ansatt ved Universitetet i Oslo.

Godfred Christensens artikkel i *Kunstbladet* var i utgangspunktet rettet mot dansk nasjonalt maleri, men den ble besvart av den norske kunstkritikeren Andreas Aubert. Norge fikk ikke et eget kunstakademi før i 1909, så mange av 1800-tallets norske billedkunstnere fikk skolering i Danmark. Gjennom hele århundret hadde Norge et nært kunstnerisk fellesskap med Danmark. Andreas Aubert (1851–1913) tok i flere år undervisning med siktemål på å bli maler, men evnene hans var bedre utviklet for det teoretiske feltet. Han var utdannet teolog, men virket som norsklærer ved Aars og Voss fra 1878. Samme år begynte han å skrive kunstanmeldelser for *Morgenbladet*. Han fikk snart ry som vår fremste kunstkritiker. Han var talsmann for et

norsk nasjonalt maleri, på bakgrunn av det franske naturalistiske friluftsmaleriets skole. Et konservativt kunstsyn hos Morgenbladet førte Aubert over til å bli skribent for Aftenposten fra våren 1882. Fra 1887 skriver han kunstkritikker for Dagbladet. Andreas Aubert var både kunstkritiker og -teoretiker, og fra 1896 professor i kunsthistorie.² Auberts redegjørelser for hva som utgjorde et norsk nasjonalt maleri innenfor naturalismens billedkonvensjoner vil bli vektlagt i denne oppgaven.

Metode og avgrensning

Ut i fra et svært omfattende billedmateriale vil jeg velge ut verk som er representative for kunstnerens naturalistiske produksjon, og som samtidig er aktuelle for denne oppgavens problemstilling. Metodikken vil videre være å omtale Frits Thaulow og Erik Werenskiold og deres respektive verk i hvert sitt kapittel. Oppgavens karakter kvalifiserer maleriene til å bli underlagt en tradisjonell billedanalyse. Enkelte arbeider vil bli gjenstand for en omfattende bedømmelse, mens det i andre kun vil bli trukket ut det som er essensielt for oppgaven. Jeg vil bestrebe meg på å se billedtilfanget i et nasjonalt lys, ut i fra min forståelse av periodens ideologi og samfunnsstruktur. Metode for billedanalysen vil med det være ikonografisk og kontekstuell. De særegne nasjonale kjennetegnene, markørene, vil bli påpekt slik de kommer til syne i billedmaterialet. Enkelte maleriers resepsjonshistorie vil bli studert og kommentert. Tekster av samtidens kunst- og historieskribenter, kunstnerne egne utsagn og kjente kulturpersoners ytringer vil legges til grunn for å ekstrahere hva som løftes frem som typisk norsk, eller hva som eventuelt er kilde til debatt. Analyser og bedømmelser fra ettertidens kunsthistorikere vil også bli trukket inn i min verksomtale.

Med forskjellige oppfatninger om kunstens oppgaver og mål, vil som nevnt de to hovedaktørene i min oppgave, Frits Thaulow og Erik Werenskiold, bli viet hvert sitt kapittel. Jeg velger å starte med Frits Thaulow, som avskrev enhver befatning med en nasjonal agenda i kunsten. I kapittel 2 vil jeg analysere mange av hans verk, med sikte på å avdekke eventuelle avvik mellom kunstnerens utsagn og malerienes ikonografiske faktisitet, ved å bruke bildene som empiri. I kapittel 5 vil jeg vende tilbake til Thaulow for å se kunstneren i lys av hans kunstneriske program, samt nevne noe av hans produksjon i den siste fasen før han i 1892

² Nils Messel, "Andreas Aubert" i *Store Norske Leksikon. Norsk biografisk leksikon*, s.v. «Andreas Aubert», http://www.snl.no/.nbl_biografi/Andreas_Aubert/utdypning (oppsøkt 25.09.2009).

flyttet ut av Norge. Han vil holdes opp mot samtidige norske kunstnere, til en viss grad i en komparativ sammenheng. Erik Werenskiold bekjentgjorde i motsetning til Thaulow at han ville la sin kjærlighet til hjemlandet komme til syne i kunsten. Han har helt i fra 1880-årene og frem til våre dager blitt tatt til inntekt for en nasjonal kunst. Flere av de mest sentrale arbeidene hans er høydepunkter innen naturalismen. De er hyppig omtalt i kunsthistorien i de mer enn hundre år som har passert. Likevel har jeg ikke kunnet finne en dyptgående utredning av *En bondebegravelse* eller motivet med telemarksjenter. Jeg vil derfor gi verkene en omfattende analyse, primært for å ekstrahere hva det er i eller ved dem som er mer nasjonalt enn annen samtidig kunst, men også av generell kunsthistorisk interesse. Erik Werenskiolds arbeider vil bli viet kapittel 3.

Andreas Aubert ble høyt respektert av samtiden og av kunstnerne selv for sine kunstanmeldelser. Aubert var en pådriver for at kunstnerne som for første gang forsøkte å etablere seg på hjemlig grunn skulle skape en nasjonal kunst som gjenspeiler norsk egenart. Han var det nasjonale maleriets viktigste talsmann. Jeg vil la ham selv komme til orde i kapittel 4, for kanskje å la utdrag av hans kritikker belyse hva han mener er kriterier for det nasjonale maleriet.

Rammen for denne oppgaven settes til det naturalistiske maleriet og vil omfatte arbeider fra hele 1880-tallet. Hovedvekt vil likevel legges til første halvdel av tiåret, som i Norge var naturalismens kjerneperiode. Oppgaven blir i sin helhet viet maleri, og omfatter derfor ikke tegning eller andre medier. I 1878 ble det arrangert verdensutstilling i Paris og året etter hadde fransk naturalistisk kunst en stor mønstring i München. Disse evenementene, samt en generell interesse for den nye franske kunsten, gjorde at mange norske billedkunstnere brøt opp fra sine læreseter i Tyskland og bosatte seg i Paris. Paris hadde lenge hatt anseelse som kunstmetropol, men først fra denne tid for de norske kunstnerne. Det franske landskapsmaleriet ble idealet, hvilket betyr at vi også kan tidfeste et brudd med akademikunsten. Fra denne tid, og suksessivt i de nærmeste årene, vender denne generasjonen norske kunstnerne tilbake til hjemlandet for å utøve sin virksomhet. For første gang får vi et landskapsmaleri der ikke bare motivet er norsk, men der også maleriet er utført i landet, gjerne foran motivet. Norge hadde en relativt tallrik gruppe billedkunstnere ved denne tid.

Begrepsavklaring

Ved å bruke begrepet «naturalistisk» mener jeg å avgrense arbeidene mer i en stil knyttet til tid, enn til en retning. Jeg er kjent med den flertydighet som begrepet rommer, og at betegnelsen kan fremstå som noe upresis, men har kommet frem til at det er mest dekkende for de maleriene jeg vil beskrive. Naturalisme i betydningen tendensmaleri faller utenfor rammene av denne oppgaven. De kunstnerne teksten vil omfatte betegnet seg selv som naturalister i 1880-årene. I dag er det kanskje vel så vanlig å omtale verk fra denne perioden som realisme, men «realisme» favner kanskje enda videre enn det begrepet jeg har valgt å holde på. Når jeg velger å bruke termen «naturalistisk» – i stedet for å utelate den helt – er det fordi jeg ønsker å skille denne kunsten ut fra de malerstilene som ligger tett opptil den korte tidbolken jeg omtaler, såsom düsseldorfernes romantiske realisme eller den type realisme man refererer til i 1870-årenes München, så vel som fra impresjonisme, stemningsmaleri og nyromantikk i den andre enden. Trekk fra alle de nevnte retninger finner vi likevel innvevet i det naturalistiske maleriet.

Naturalismen som 1880-årsfenomen bryter med tidligere tiders billedkonvensjoner. Idealisering og forskjønning av motivet erstattes av tidens krav om å gjengi sannhet. Den tradisjonelle tredeling av landskapet opphører i og med at komposisjon egentlig ikke tillates. Det er det tilfeldige billedutsnittet som kunstnerne ønsker å fremvise, ofte tett på motivet og med overraskende siktepunkt og avskjæringer. Med friluftsmaleri som ideal blir også penselforedraget med nødvendighet hurtigere og friere og mindre minutiøst.

I radiokåseriet «Nasjonalisme og nasjonal identitet. Eksemplet Norge» skiller professor Bjarne Hodne mellom integralnasjonalisme, som er en ekskluderende undertrykkingsmekanisme, og risorgimentonasjonalisme. Risorgimentonasjonalismen opptrer som inkluderende, et middel til fusjon mellom store sosiale grupper, der: «Individets tilslutning er viktig sammen med kulturen som samlingspunkt».³ Hodne hevder at norsk nasjonalkultur er fri for integralnasjonalisme. Det er risorgimentonasjonalismen som har virket her i landet. Han utdyper sistnevnte begrep ytterligere i sin bok: «Den form for nasjonalisme som førte frem til nasjonal identitet i Norge, faller mer inn under begrepet *romantisk nasjonalisme*, som i praksis rommer både etnisk, lingvistisk og sosial

³ Bjarne Hodne, «Nasjonalisme og nasjonal identitet. Eksemplet Norge», *P2-akademiet*, NRK P2, 1997, 94.

nasjonalisme».⁴ Hodne forklarer videre at romantisk nasjonalisme har sitt utgangspunkt i romantikken, og at den karakteriseres både av en nasjonalisering av kulturen og av at nasjonsskapingen har utgangspunkt i en felles kultur (sosial nasjonalisme). I min omtale av Norge vil riksgrensen være å oppfatte som nasjonens geografiske avgrensning, og innbyggerne som nordmenn, uaktet etnisitet.⁵

Begrepet «markør» kan blant annet forstås som *tegn* eller *symbol*. Jeg er oppmerksom på Roland Barthes' semiotiske metode, der han med utgangspunkt i lingvistikken anvender tegnsystemer på visuelle medier. Jeg velger likevel å se bort fra metoden, da jeg ikke anser den som relevant for det jeg primært ønsker å vektlegge i min tekst.

Det kan selvfølgelig hefte negative konnotasjoner ved en nasjon. De kjennetegnene eller symbolene en nasjon eller et folk selv ønsker å fremheve og bli identifisert med, er imidlertid det som styrker de sosiale båndene innenfor nasjonen, samt det som løfter anseelsen og som av omverdenen vil oppfattes som positivt. I begrepsdannelsen «nasjonal markør» legger jeg derfor «kjennetegn som er fremtredende eller særskilte for en nasjon; positive fenomener som bygger opp om nasjonal identitet». Termen «markør» kan opptre i betydningene tegn, kjennetegn, særmerke, symbol, indikator, karakter, aspekt, preg. Verdien kan på den måten være både abstrakt og mer håndgripelig i billedmediet.

⁴ Bjarne Hodne, *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt* (Oslo: Universitetsforlaget, 2002), 16.

⁵ Øystein Sørensen, «Når ble nordmenn norske?» i *Jakten på det norske* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2007), 11f. Statsmenn og litterater har ikke kunnet enes om en klar definisjon på begrepet "nasjon".

1. Hva er nasjonale markører?

Vi er kjent med at norsk billedkunst igjen fikk et nasjonalt anstrøk fra rundt 1880, idet kunstnerne for første gang forsøkte å etablere sin virksomhet i hjemlandet. Men hvilke fenomener er det som bevirker at kunsten ble oppfattet som nasjonal? Bjarne Hodne mener nasjonalkulturen ved forrige århundreskifte utgjordes av syv hovedpunkter:

Rundt natur, språk, historie, religion, tradisjonelle samhandlingsmønstre, bondekultur og symboler ble den norske nasjonalkulturen bygd opp. Denne felleskulturen ble etterhvert utvidet til også å innbefatte kunst skapt i Norge av norske diktere, malere og komponister, uavhengig av hvorvidt deres produksjon hadde spesifikt nasjonale motiver som utgangspunkt. Inkorporeringen av denne typen kunst i nasjonalkulturen hadde som forutsetning at det forelå en felleskommunisert kultur som kunne suppleres og som man var villig til å utfylle fordi det nye støttet opp om følelsen av det særegne og kvalitativt unike man allerede hadde definert som nasjonalt ståsted. Man var stolt av at det var norsk – dermed ble det også det man var stolt av nasjonalt. Utvalgte deler av finkulturen ble på denne måten nasjonalisert.⁶

Hodnes utsagn viser at et maleri ikke behøvde å ha spesielle nasjonale kjennetegn for å bli tatt til inntekt for nasjonal ideologi. Kunsten har altså blitt betraktet som nasjonal i kraft av at den springer ut av et norsk kunstnermiljø. Dette faktum vanskeliggjør utvelgelsen av hva som kan anses som nasjonale markører i et motiv, og hva som faller utenfor. Alle de syv kategoriene berører heller ikke maleri i like stor grad. Noen kan være der implisitt, men lar seg ikke så lett påpeke i billedmediet. De er lettere påviselig gjennom andre sanser enn synet. Språk er et slikt eksempel.

Da likestillingsvedtaket gikk igjennom i Stortinget i 1885, hadde språkstriden vært et tema i flere tiår – og den har ennå ikke stilnet. Allerede ved statsdannelsen i 1814 var det krefter som ønsket en ende på det danske skriftspråket. I embetsmannskretser, poster som stort sett var besatt av danskættede, var også talespråket dansk. Språkstriden var tredelt – en fraksjon ønsket å beholde et rent dansk skriftspråk, en annen ønsket en gradvis fornorskning av det danske, mens den tredje gikk inn for et (konstruert) norsk språk basert på gammelnorsk og enkelte dialekter. Førstnevnte fraksjon forstummet tidlig. Utover 1800-tallet besto språkstriden i valget mellom riksmål, som var fornorsket dansk, og landsmål (nynorsk).

⁶ Hodne, *P2-akademiet*, 98-99.

Likestillingsvedtaket av 1885 fastslo at begge målformer var offisielt gjeldende.⁷ Hodne mener den langvarige språkkampen med tydelighet viser språket som identitetsskapende faktor. Han anser språket for å være en av de viktigste markørene av et lands særegenhet.⁸

Naturen er derimot egnet for avbildning. Norsk natur, slik den fremkommer i landskapsmalerier og mariner, er kanskje den av Hodnes syv hovedpunkter som i størst grad har fenget billedkunstnere – i nasjonsbyggingsøyemed eller ikke.

Gjennom billedkunst, diktning, økt turisme (særlig knyttet til fjellheimen) og en aksentuering av vinteridretten, er *den norske naturen* en del av nasjonalkulturen. Opplevelsen av naturen gjennom kunst og egen aktivitet blir assosiert med fedrelandet. Fedrelandskjærligheten er kjærlighet til norsk natur.⁹

Det er gjerne slik at de første kunstnere som oppdaget den særegne norske naturen var utlendinger. Hollenderen Allart van Everdingen malte allerede i 1640-årene norske landskapsmotiv, og på 1700-tallet gjorde dansken Erik Pauelsen det samme.¹⁰ Norge hadde knapt anerkjente malere før rundt 1820, og da skjedde det ved at den norske fjellheimen ble oppdaget både vitenskapelig og som verdig motiv. Johan Christian Dahl er kjent som den norske malerkunstens far, og landskapsbildet var hans genre. I hans kjølvann har mange malere festet landets natur til lerretet. I nasjonalromantikken var fjellet gjennomgående som motiv – det være seg som høyfjell og tinder, vestlandske fjell med hav ved foten eller fjelldaler lengre inn i landet – de store vyene og det mektige ved landskapet var ettertraktet. Og fjellet var det oldnorske, det bestandige, grunnfjellet i nordmannens liv helt fra tidens morgen. «De gamle fjell, klippene og steingrunnen tæret av kolossal alder, ble romantiske symboler», formidler Per Jonas Nordhagen, og sier videre at dette «var en ikonografi som klart var båret av historiske eller nasjonale grunntanker, men som ikke så lett lar seg klassifisere i faste skjemaer og typer».¹¹ Fossen, som jo er betinget av fjellnatur eller et kupert landskap, ble et vanlig nasjonalt subjett. Den ville, uberørte naturen ble ofte vist i kontrast til det kultiverte landskapet. Andre store motivgrupper i denne perioden var mariner og

⁷ Einar Haugen, «Kampen om språket», i *Norges Kulturhistorie* (Hovedred. Ingrid Semmingsen et al.) (Oslo: H. Aschehoug & Co, 1980), 5:183.

⁸ Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 34,119.

⁹ *Ibid.*, 119.

¹⁰ Torsten Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century* (New Haven & London: Yale University Press, 1998), 80.

¹¹ Per Jonas Nordhagen, «Romantikkens ikonografi i Norden» i *Natur och nationalitet. Nordisk bildkonst 1800-1850 och dess europeiska bakgrund* (Red. Jörgen Weibull og Per Jonas Nordhagen) (Sverige: Förlags AB Wiken, 1992), 143.

kystnatur, samt den norske skogen, gjerne formidlet som døende urskog.¹² Mennesker inngikk svært ofte i landskapskunsten, men utelukkende som staffasje.

I dagens Norge har det blitt en populær aktivitet å utfordre naturens barske sider – gjennom rafting, basehopp og offpiste-kjøring, for å nevne noen grener. For en kystnasjon har havet til alle tider vært en utfordring for folket, og våre spesielle klima- og værforhold kan til tider gjøre både land og vann farlig for befolkningen. Ekspedisjoner til polområdene har i et par århundrer tiltrukket eventyrere og vitenskapsmenn, de siste to-tre tiårene mindre basert på nytteverdi enn tidligere. Nasjonalromantikkens kunstnere var også opptatt av den robuste siden ved vår natur. I mange tilfeller var det den sublimе opplevelsen fra stupbratte fjellsider, brenninger og opprørt hav, eller en himmel med truende uvær, malerne ønsket å formidle. Med romantikkens hang til drama og kontraster ble mennesket skildret som lite og forsvarsløst i møte med den overveldende naturen, ofte som betraktere av de elementene de var underlagt. For meg blir det aktuelt å se på hvordan den påfølgende epokens kunstnere, 1880-årenes realister, gjengir landskapet og menneskets forhold til naturen.

Det tredje punktet på Bjarne Hodnes liste er historie. Han utdyper: «En felles historisk hukommelse ble etablert ved å bevisstgjøre nordmennene om deres fortid i landet».¹³ Ettersom Norge hadde vært underlagt Danmark i århundrer, og utover 1800-tallet fremdeles var i union med et forfordelt Sverige, kom aldri historiemaleriet til å spille en så sentral rolle i Norge som det gjorde i det øvrige Europa. I den grad historiske motiver ble presentert, grep de gjerne så langt tilbake som til den tid norske konger besatt tronen. Det var gjerne fornminner og verk fra fordums storhetstid som, sammen med eventyr og folkeviser, ble presentert som vårt nasjonale blodsbånd og forankring i en gammel og stedegen kultur, etter at enkelte ildsjeler hadde forestått innsamling av historisk materiale. Hodne sier videre om dette punktet: «Sentralt står våre nasjonale minnesmerker: vikingskipene, Eidsvollsbbygningen, Akershus og våre andre festningsanlegg, domkirkeruinene på Hamar og

¹² Disse motivgruppene inngikk like gjerne i det sublimе landskapet som i det nasjonale. I romantikkens ikonografi er skibbruddet et mye anvendt motiv. Storm og opprørt hav har sublim karakter, men værphenomenene har også vært ment å gi et bilde av nasjonen som ble oppfattet som positivt av samtiden, fordi det bygger opp om den værbitte, barkede nordmannens folkepersonlighet, folkets karakter var preget av naturforholdene. Døende urskog var et av de mange forgjengelighetssymboler som romantikkens kunstnere benyttet. Det forgjengelige i forbindelse med urskog i landskapet kan også ses å ha en verdi av historie, en forankring i noe gammelt. I det mye benyttede evighetsmotivet kan landskapet selv stå som bærer av et stort tidsperspektiv.

¹³ Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 119.

ikke minst Nidarosdomen».¹⁴ Med ett unntak er eksemplene Hodne nevner av arkitektonisk karakter. Som elementer i den historiske hukommelsen vil også stavkirker, gravhauger og andre fysiske fornminner inngå, sammen med geografiske steder der skjellsettende handlinger har funnet sted, litterært sagnmateriale, håndverkstradisjoner og nedarvet skikk og sedvane. Det historiske godset ble ofte gjenstand for visuell forevigelse i nasjonalromantikken. Skiftende verdisyn og vektlegging av tradisjoner og arvegods gjør det likevel til et åpent spørsmål hvilke av våre fornminner vi vil kunne finne representert i naturalismens kunst.

Religionen spiller en viktig rolle i oppbyggingen av en nasjon, sier forfatteren. I samme sekvens sier han likevel: «religion og kirke som identifikasjon i forhold til det nasjonale er ikke så utpreget i den norske nasjonalitetsbyggingen».¹⁵ I litteraturen er religionen lett påviselig – innenfor eksempelvis lyrikk, bondefortellinger og fedrelandssalmer. I første halvdel av 1800-tallet var kristendommen gjenkjennelig også i billedkunsten. For eksempel vises religiøs forkynnelse rent konkret i et verk som Adolph Tidemands *Haugianerne* (1848), der legpredikanten taler til en befolkning på landsbygda. I andre motiver var den religiøse tilstedeværelsen av mer subtil art. De tre grunnpilarene i det idealiserte maleriet – det skjønne, det sanne og det gode – viste alle tilbake til Gud. I tiden lå en nærmest panteistisk holdning til landskapet, Gud er til stede i hele naturen, og denne åndelige dimensjonen skulle gjenfinnes i maleriet. Det oppstår konflikt når naturalistene bryter med denne normen. Når Hodne trekker opp religion som ett av de vesentlige punktene i det som utgjør en kulturell forståelse av en nasjon, så er det basert på den kollektive opplevelsen folket har av å bekjenne seg til den samme overordnede guddom. Den protestantiske tro er fellesnevneren, selv om den innehar ulike fortolkninger og trosretninger. Ved siden av den offisielle statsreligionen står den lokale skikken og trosutøvelsen. I tiden vi her omtaler hadde fremdeles nedarvet folketro klangbunn i folket. I så måte berører punktet religion også «en felles historisk hukommelse».

I det påfølgende punktet, tradisjonelle samhandlingsmønstre, er også religionen vevet inn. «Kirkens fremste bidrag til etableringen av en felles kulturell plattform ligger på feltet sosial samhandling», sier forfatteren om denne posten.¹⁶ Underlagt en statsreligion – som vi i prinsippet har vært siden reformasjonen i 1537, med kongen som øverste myndighet – ville man kanskje forvente at liturgien ved livets store høydepunkter var noenlunde ensartet over

¹⁴ Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 119.

¹⁵ Ibid., 120.

¹⁶ Ibid.

hele landet. En begynnende konvensjon på dette feltet ser likevel ut til å komme først rundt år 1800, og enda frem mot 1950 var det lokale forskjeller. Ved overgangen til pengehusholdning og større mobilitet i sosiale grupper ble grunnstrukturen i lokalsamfunnene endret og de personlige relasjonene forringet.¹⁷ «Den lokale sosiale forankringen ble svekket, og fellesskapet omkring begivenheter som fødsel, dåp, konfirmasjon, ekteskapsinngåelse og død fikk i stigende grad kirken som sentrum», sier Hodne.¹⁸ Kirken får altså en sterkere posisjon etter hvert som tiden går, i rollen for menneskelige samhandlinger. De nedarvede tradisjonene står sterkere i kalendarisk sammenheng, i markeringen av årets merke- og høytidsdager. I feiring av jul, påske og olsok foregår en videreføring «av skikker og folkelige trosforestillinger i en vekselvirkning mellom organisert folkelig aktivitet og kirken».¹⁹ Fellesskapsfølelsen i det å ha samme skikker og riter som den øvrige befolkningen har styrket de nasjonale båndene, selv om vi må formode at tidvis og stedvis i vårt langstrakte land så kan de lokale folkelige tradisjoner ha hatt en noe ulik utforming.

Den del av borgerskap og embetsfolk som foresto innsamling av bondestandens kulturmateriale, har vært selektive i sin utvelgelse. Det de ikke har forstått eller verdsatt har blitt forkastet. På den måten er det det av embetseliten aksepterte og ønskede bildet av bondekulturen som har blitt løftet fram som nasjonalt. Vrakede elementer finner man innenfor trosforestillinger, samværsformer, væremåte og klesdrakt.²⁰ Det var heller ikke interesse for bonden som individ. Synet på bonden som kulturbærer gjelder ikke utelukkende for Norge. Det nasjonalt orienterte Europa, inspirert av napoleonskriger, revolusjoner og frihetstanker, søker også egen identitet gjennom sin folketradisjon. Men til forskjell fra andre europeiske stater inntar den norske bonden en særstilling ved å være jordeier og i juridisk forstand fri. Den norske bonden, odelsbonden, får en sterk posisjon i Norge: «Gjennom en planmessig, men selektiv og ideologisk styrt dokumentasjon av bondebefolkningens livsform ble de kulturelementer brakt fram som kom til å utgjøre hjørnesteinene i det byggverket vi oppfatter som vår nasjonale kultur».²¹ Man anså at bondekulturen hadde eksistert noenlunde uforandret parallelt med dansketiden, og at kulturen på den måten representerte «nordmannen» noenlunde slik han hadde fremstått i middelalderen, den gang Norge hadde vært en selvstendig stat og en kulturell og politisk stormakt. Det nye, positive synet på bondestanden

¹⁷ Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 111.

¹⁸ *Ibid.*, 120.

¹⁹ *Ibid.*, 121.

²⁰ *Ibid.*, 36-39.

²¹ *Ibid.*, 41.

ble langt på vei etablert allerede siste del av 1700-tallet. Derfor utgjorde bøndene en egen fraksjon i Riksforsamlingen på Eidsvoll i 1814, noe som ytterligere befestet bondens status som nasjonalt symbol. «Bøndenes kultur var blitt ensbetydende med nasjonal kultur.»²² Den norske naturen og de gamle tradisjonene hadde formet ham, bonden ble bildet på vår «folkepersonlighet» (Volksgeist). Ut over 1800-tallet er bonden et vanlig motiv i malerkunsten – det være seg i folkelivsskildringer eller som staffasje i det landskapet han levde.

Det syvende og siste punktet på Bjarne Hodnes liste er «symboler». Punktet fanger opp fenomener av mer eller mindre konkret art og mange av de faktorene som er omtalt ovenfor. De tidligere nevnte nasjonalmonumentene har «utvilsomt en betydelig symbolsk funksjon», sammen med «nasjonaldagen 17. mai, det norske flagget og de norske bunadene».²³ Nasjonalsangen, bonden, gravhauger, norsk byggeskikk og den norske naturen faller inn under samme kategori. Forfatteren omtaler også personer som har hatt en fremtredende rolle i nasjonsdannelsen, Henrik Wergeland og Bjørnstjerne Bjørnson, som nasjonale symboler.²⁴ En fellesnevner for de fleste av de elementene som utgjør den norske nasjonalkulturen er at de sorterer under mer enn en kategori på denne listen.

Punktene som Bjarne Hodne oppgir å utgjøre vår nasjonalkultur, refererer til tiden omkring år 1900. Kunsthistorikere har tidligere definert hvilke aspekter nasjonalromantikken vektlegger og anser som typiske for vårt land. I det foregående har vi sett at alle Hodnes punkter lar seg applisere på perioden. Spørsmålet i fortsettelsen blir om de nasjonale markørene var så uforandret gjennom hele 1800-tallet at de uten videre gjelder også for naturalismens kunstnere. Før jeg starter med analyse av utvalgte norske kunstverk, kan det være betimelig å vise til Moltke Moes ord om nasjonalitet og kultur: «Ti ingen kultur er stedegen, bare stedfarvet. Hos alle folk er kulturen et produkt av vekselvirkning med andre kulturer og kulturperioder».²⁵

²² Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 30.

²³ *Ibid.*, 121.

²⁴ *Ibid.*, 13.

²⁵ Moltke Moe, «Nationalitet og kultur» [1909], 5 http://www.sprakrad.no/Politikk-Fakta/Fakta/Faksimilebiblioteket/Moltke_Moe_Nationalitet_og_kultur/. Artikkelen ble utgitt som særtrykk av Samtiden, 1909.

2. Frits Thaulow

Av den norske kunstnerkontingenten som var aktiv sent i 1870-årene blir Frits Thaulow omtalt som den som, ved siden av Christian Krohg, først integrerte prinsippene for det moderne franske friluftsmaleriet. Frits Thaulow (1847–1906) vokste opp i Christiania.²⁶ Han startet sin kunstnerskolering med et kortvarig opphold ved Den kongelige Tegneskole høsten 1862, men utdannet seg til farmasøyt før han igjen søkte opplæring i malerkunsten. I vel to år, fra slutten av 1870, foregikk skolegangen i København. Siktemålet var å bli marinemaler, en plan han fastholdt gjennom resten av 70-tallet. De to påfølgende vintersesongene, 1873-75, var Thaulow elev av Hans Gude i Karlsruhe. Ved akademiet i Karlsruhe maltes det etter tradisjon fra Düsseldorf, hvor de fleste av den norske nasjonalromantikkenes kunstnere hadde fått sin opplæring. Thaulow var en av de første norske kunstnerne som søkte seg til Paris – sitt første opphold hadde han sommeren 1874, og han tilbrakte mesteparten av tiårets siste halvdel i og rundt den franske hovedstaden – og han var den som talte varmest for det «nye» franske friluftsmaleriet, *plein air*. I denne fasen lot han seg inspirere av Barbizon-malerne Daubigny og Corot, Cazin og kanskje i særdeleshet Bastien-Lepage. Thaulow var også blant de som tidligst vendte hjem til Norge igjen. Han kom tilbake til Kristiania i november 1879.

2.1 *Stortingsplass*

Et års tid etter hjemkomsten til Kristiania malte Frits Thaulow *Stortingsplass*. Bildet er i breddeformat og måler 65,5 x 110 cm, det er signert av kunstneren og datert 1881. Oslo Museum eier verket. Motivet er en hverdagslig scene som i grått vintervær utspilles på en av Kristianias mest sentrale plasser. Figurer vises i bildets for- og mellomgrunn, ellers dominerer bygninger og byrom motivet. Horisonten ligger litt over midten av billedflaten, synsvinkelen er skrått ovenfra. Markante diagonaler i husrekke og figurgruppe tar oss langt inn i billedrommet, før bakgrunnen stenges både av dårlig sikt i bygen og av en kraftig avskåret forretningsgård i høyre billedkant. Også figurene er avskåret, vi får inntrykk av et tilfeldig valgt motiv. Paletten er holdt i gråtoner, med innslag av duse jordfarger. Strøkene er korte og relativt fine, kun snøen er gjengitt litt mer pastos.

²⁶ Skrivemåten Christiania refererer til tiden før 1877, da den ble endret til Kristiania.

I dette bildet har Thaulow fulgt naturalismens doktriner nesten til punkt og prikke. Det er en øyeblikksskildring, og vi kommer rett på hendelsen, som ved en titt ut av vinduet. Et takras er i ferd med å nå fortauet i Stortingsgaten. Figurer og lyktestolpe speiles i det vassfylte slapset, og i luften er det store snøfiller. Klima og vær preger bildet, og været er nettopp slik det kan fortone seg på våre kanter vinterstid. Fra bildets resepsjonshistorie vet vi imidlertid at *Stortingsplass* ikke er et rent friluftsmaleri. Bildet er malt fra et vindu i *Pultosten*, hvor Thaulow hadde atelier sammen med blant andre Chr. Krohg.²⁷ Kunstnerens datering av arbeidet tilsier at det er malt i løpet av etterjulsvinteren i 1881, for det ble utstilt i Göteborg på forsommeren samme år.²⁸ Det kunne ellers være fristende å tilskrive det til førjulsvinter, for trærne i Studenterlunden har fortsatt mye tørt løv igjen på grenene, og vær og føre kan være typisk for desembers «kakelinne». Et kornband ved vinduet til B. Thunes Vinforretning forteller uansett om tidsmessig nærhet til julen. Thaulow har fanget inn gjenkjennelige personer som hørte til i det faktiske bybildet – kjøpmann Rosenberg runder gatehjørnet, på trappen til S. Damms skredderforretning er språkforsker Hans Ross i ferd med å slå opp paraplyen, kunstnerens svigerinne, Pylle Thaulow, skjerner seg mot sønnavinden, og i sleden sitter Christian Krohg.²⁹ Fotavtrykk i slapset vitner om at Krohg nettopp har forlatt *Pultosten*. En vognplass er tom, spor etter meiene forteller at hest og slede har nylig kjørt ut. Også bybudet var identifiserbart, det samme gjelder visergutten med en fersk lammestek i kurven, han har nummerskilt rundt halsen som forteller hvem han er og at han har bevilling. Vognmennene har hatt holdeplass på adressen helt frem til våre dager.

Kan man si at det finnes nasjonale markører i *Stortingsplass*, malt vinteren 1881, rent bortsett fra at motivet er hentet fra Norge og hovedstaden? Etter naturalismens sannhetskrav blir de klimatiske forholdene våre korrekt gjengitt, men sur vind og slapseføre er neppe det vi ønsker å løfte frem som et positivt trekk ved landet. Etter min mening er det det at *Stortingsplass* ble malt i en periode da diskusjonen omkring rikets forfatning og Norge som nasjon var på sitt mest høylytte som interesserer og som gjør bildet aktuelt for problemstillingen.

²⁷ Einar Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket* (Oslo: Dreyers forlag, 1951), 41. Østvedt hevder at bildet er malt fra «Pultostens» loftsetasje, det vil si fra atelieret i femte etasje. Det harmonerer dårlig med perspektivet i bildet, Thaulow kan neppe ha fanget motivet fra høyde utover første eller andre etasje. Av Mentz Schulerud får man vite at «Pultosten» var Morgenbladets gård, ferdigstilt ca. 1880, og at Bergsliens malerskole flyttet inn i det nye bygget. Det er ikke kjent hvilken etasje Bergslien leide, men malerskolen kan ha vært stedet der Thaulow var plassert: Mentz Schulerud, *Norsk kunstnerliv* (Oslo: J. W. Cappelens Forlag A/S, 1960), 273.

²⁸ Vidar Poulsson, *Fritz Thaulow i 1880-årene* (Stiftelsen Modums Blaafarveværk, 1979), 70.

²⁹ Vidar Poulsson, *Frits Thaulow. Kristianiamaler i verdensformat* (Oslo: B.A. Mathisen Forlag As, 1997), 15. Pylle (Pauline Elisabeth) Thaulow, f. Gad, var svigerinne til Frits Thaulow i trippel forstand. Identifikasjon av øvrige personer er hentet fra plakett i Oslo Museum, avdeling Bymuseet.

Et kongetro og konservativt embetsverk utgjorde den norske regjeringen, mens opposisjonen og stortingsflertallet besto av en sentrumsfløy og en venstreside som stadig fikk sterkere tilslutning i befolkningen. Et halvår før Thaulow malte *Stortingsplass*, 9. juni 1880, seiret venstresiden i statsrådsaken. Hendelsen var skjellsettende, og ledet til riksrett og til at parlamentarismen ble innført i Norge fire år senere. Statsrådsspørsmålet hadde pågått i ti år, og besto i at venstresiden krevde at statsråder skulle innrømmes adgang til Stortingets forhandlinger. Saken var vedtatt gang på gang i 70-årene, men regjeringen hadde hver gang anbefalt unionskongen å nekte sanksjon av vedtaket. Regjeringens frykt var at den ville bli underlagt stortingsflertallet, og de viste til sist til kongens absolutte veto i grunnlovssaker. Grunnloven var imidlertid taus om kongens veto. Venstresiden reagerte omgående. «Forslaget som ble vedtatt 9. juni 1880 sa at vedtaket om statsrådenes adgang til Stortinget skulle anses som gjeldende grunnlov likevel. Det var en erklæring om at kongen ikke hadde grunnlovsveto.»³⁰ Da forslaget ble vedtatt sent om kvelden 9. juni, strømmet «elleville folkemasser» til Stortinget for å tiljuble Johan Sverdrup, som var arkitekten bak forslaget. Sverdrup hadde da vært venstresidens anfører i nesten 30 år, stortingsrepresentant siden 1851. «Ja, vi elsker» ble avsunget, det var en kveld i nasjonalfølelsens ånd. Etter denne dagen ble det en klarere polarisering mellom høyre- og venstresiden, den nye situasjonen tilsa at de moderate måtte ta stilling. Flertallet var likevel for lite til å felle regjeringen ved riksrett, for høyresiden hadde høyesterett i ryggen. Ved stortingsvalget i 1882 trengte venstresiden 72 mandater for å få riksrettsflertall. De fikk 83, mot høyre 31. Riksrettsdommen falt 27. februar 1884, og 26. juni samme år ble venstre regjeringen utnevnt, med Johan Sverdrup som statsminister.³¹

Over Eidsvolds plass ligger to løver og vokter over land og lovverk og maktens sete. Løven som symbol på makt har eldgammel opprinnelse. I Lilleasia vokter løvebilder oldtidens tempelporter. Senere har dette dyrebildet blitt brukt som tegn for både Kristus, konge og statsmakt. Norge har hatt løven som rikssymbol helt fra vår storhetstid i middelalderen. Løveskulpturene foran stortingsbygningen er et nasjonalt monument i seg selv, og de har referanse i det norske riksvåpenet. Riksvåpenet er ukrenkelig, på samme måte som nasjonalflagget. Skulpturene på Løvebakken er hugget i granitt av straffanger fra Akershus

³⁰ Øystein Sørensen, *1880-årene. Ti år som rystet Norge* (Oslo: Universitetsforlaget, 1984), 14.

³¹ *Ibid.*, 41, 62-67.

festning, etter tegninger av Christopher Borch, og kom på plass umiddelbart etter at stortingsbygningen sto ferdig i 1866.³²

Kun den ene løven er synlig i Thaulows maleri, og den ser ikke videre majestetisk ut. Rikets vokter og symbolet på den norske forfatningen er dekket av kald og våt snø, og den ser ut å være tynget av børen. I tillegg er en snøklatt over løvens høyre øye plassert slik at masken får et trist og stakkarslig uttrykk. Frits Thaulow hadde lite til overs for det som frem til da var prestert i norsk billedhuggerkunst. Som et ledd i nasjonsbyggingen hadde det blitt stilt krav om at kun skulptur laget av norske kunstnere kunne smykke det offentlige rom i Kristiania. «Vi har mere Norskhed end Kunstsans», var Thaulows kommentar til denne proteksjonistiske holdningen.³³ Om løveskulpturene uttalte han:

Saa har vi af offentlig Skulptur blot igjen de to Kalvene, som ligger foran Storthingsbygningen. Og der skal de have Lov til at ligge og indbilde vore stakkels Børn og Børnebørn og Børnebørnsbørn – at saaledes ser den levende Løve, Dyrenes Konge, ud! Og de skal ligge der i hundrede Aar. Thi de er hugget ud af ægte norsk patriotisk Granit, usmeltelige, uforgjængelige, evige! Ak, ligesaa uforgjængelige som det Monstrum af national Arkitektur, som de er sat til at passe paa.³⁴

Er den nedlatende måten løven er gjengitt på bare et uttrykk for Thaulows misbilligelse av skulpturene som kunstverk? Eller tar han bevisst disse virkemidlene i bruk for å markere Norges underdanige stilling i unionen med Sverige? Ikke noe av det sterke dyrets stolte og frie vesen er å gjenfinne i maleriet. Løven ligger kraftløs og får ikke vist sitt potensial, på samme måte som mange mente landet i århundrer hadde vært utbyttet og vingeklippet av både det ene og det annet kongedømme. Vil Thaulow med denne fremstillingen av symbolet for nasjonen vise at han sympatiserer med den store folkemassen som mente at vårt naboland var forfordelt i unionen?

Tradisjonelt har sentrum i et maleri vært meningsbærende. I *Stortingsplass* er det *Eidsvolls plass* som utgjør midtpartiet – med de konnotasjoner til 1814 og Norges grunnlov som er knyttet til navnet. I maleriet er *Eidsvolls plass* et tomt og åpent rom, slik plassen fortoner seg også i det virkelige liv. Men ved å vie det mest sentrale feltet i et maleri til et åpent rom, må man kanskje spørre seg om kunstneren kan ha lagt en mening i det – kanskje ved å vise til «tomhet», det at noe ikke er tilstede. Eller også det motsatte: å la folks bevissthet om hvilken

³² *Store norske leksikon*, Elisabeth Elster (forf.), http://www.snl.no/nbl_biografi/Christopher_Borch/utdypning

³³ Frits Thaulow, *I kamp og i fest. Historier om ham selv og om andre* (Oslo:Thaulowforlaget, 1992), 109.

³⁴ *Ibid.*, 112.

viktig adresse dette stedet har i nasjonsbyggingen være meningsbærer for bildets sentrum. Lengst vest på Eidsvoll's plass står Brynjulf Bergsliens skulptur av selvstendighetsforkjemperen Henrik Wergeland. Den store bronseskulpturens tilblivelse og oppstyret rundt den planlagte avdukingen sammenfaller i tid med Thaulows maleri. Den ble avduket 17. mai 1881 av Bjørnstjerne Bjørnson, med en horde mennesker til stede. Bjørnson holdt en av sine mest berømte taler ved denne avdukingen, men det var ikke gitt at han skulle få oppdraget. Først hadde det rast en langvarig strid om plasseringen av monumentet, dernest ble det «gjort alle slags kabaler for å hindre at han [Bjørnson] fikk vervet» med å avduke det.³⁵ Selve stedet skulpturen er plassert vises ikke i *Stortingsplass*. Det kommer så vidt i skjul av den store bygården i høyre side, og faller – i likhet med Stortinget – ut av maleriet.

Det er utenkelig at manglende historiekunnskap hos Thaulow har medført at han ufrivillig har kommet til å berøre nasjonale markører. Han vokste opp i et svært velstående christianiahjem, der kunst- og kulturinteressen var uttalt. Selv var han utdannet farmasøyt fra 1870, hans far apoteker og professor i farmasi. På farssiden slektet han på eidsvollsmennene Nicolai Wergeland og, dog noe fjernt, W. F. Koren Christie. Sistnevnte var sågar stortingspresident den første tiden etter 1814. Selvstendighetsforkjemperen Henrik Wergeland var farens fetter. Gjennom morfaren, billedkunstneren Jacob Munch, hørte også historikeren P.A. Munch til hans nære familie. I barndomshjemmet vanket kulturpersonligheter

fra alle leire, med en viss overvekt på den radikale side, med Bjørnstjerne Bjørnson i spissen. Som personlighet kom Bjørnson alltid til å øve en viss innflytelse på Thaulow, som ved siden av malerkunsten fant tid til å følge med i det som skjedde innenfor litteratur, teater og musikk.³⁶

Frits Thaulow hadde altså betydelig kulturell og sosial kapital. «*Løven*, det gamle Løveapotek i Storgaden, var et Samlingssted for alt, hvad Kristiania i den Tid havde af Literatur og Kunst», sier Thaulow selv om barndomshjemmet.³⁷ Bjørnstjerne Bjørnson var en svært nær venn av familien Thaulow. Ingen enkeltperson førte en mer energisk og høylytt kamp for et selvstendig Norge enn Bjørnson gjorde, historikere betegner ham som et nasjonalt symbol i seg selv. Unionsspørsmålet var tidens store beveggrunn, og i kampen for et rent norsk flagg ledet Bjørnson an. Da det såkalte «flaggmøtet» ble avholdt 13. mars 1879 – der det ble utarbeidet forslag for Stortinget om å fjerne unionsmerket, «sildesalaten» – ble

³⁵ Schulerud, *Norsk kunstnerliv*, 229.

³⁶ Vidar Poulsson, *Norsk kunstnerleksikon* (Red. Oscar Thue et al.) (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), s.v.

³⁷ Thaulow, Frits, 4:197.

³⁷ Thaulow, *I kamp og i fest*, 73.

Bjørnstjerne Bjørnson feiret i «Løven» neste dag.³⁸ Til stede på festen var markante skikkelser innenfor Norges selvstendighetskamp – blant andre Johan Sverdrup, Amund Helland og brødrene Sars. Frits Thaulow var (i henhold til reiseoversikt) i Paris da flaggmøtefesten ble avholdt, men minner likevel Bjørnson om hendelsen mange år senere. Dette viser at Thaulows familie var deltakere i den radikale og venstreorienterte kretsen som ønsket Norge ut av unionen med Sverige. Det later også til at Frits Thaulow var godt orientert om hva som skjedde i hjembyen, politisk så vel som kulturelt.

Frits Thaulow hevdet mer hardnakket enn noen av sine jevngamle kolleger kunstens absolutte suverenitet, *l'art pour l'art* var hans devise. Han var sterk motstander av alle litterære tendenser i kunsten, og i tillegg kritisk innstilt til hvem som kunne ytre meninger om billedkunst. «Kunst var et gourmanderi for de mest raffinerte» siteres Thaulow på av Christian Krohg i 1886.³⁹ Kunsthistorikere var ikke meningsberettiget, ikke forfattere eller utøvere innen andre kunstgenrer heller. Det var det franskinspirerte friluftsmaleriet som sto høyest i kurs hos Thaulow. I 1883 uttalte han at «ethvert motivvalg som ikke tar hensyn utelukkende til linjer og farger, er ukunstnerisk.»⁴⁰ «Han nektet konsekvent å tas til inntekt for et hvilket som helst nasjonalistisk, det være seg politisk, litterært eller kunstnerisk, program», sier Einar Østvedt i sin biografi om kunstneren. Men han anfører også at Thaulow i sitt hjerte tilhørte opposisjonen.⁴¹ At han ikke næret sympatier for den motsatte leiren, får vi vite av Chr. Krohg: «Han [Thaulow], som verken var Unionsven eller Royalist, han malte Slottet!».⁴² Krohgs postulat om «verken-eller» faller til jorden når det er brakt på det rene at Thaulow ikke bare «i sitt hjerte tilhørte opposisjonen», men sågar sto på Venstres liste ved Stortingsvalget i 1882.⁴³ Det viser at selv hans nærmeste kolleger og venner oppfattet ham som fristilt hva kunstnerisk agenda angår, på grunn av hans egne utsagn om hva som var kunstens oppgave – å kun være kunst. Hans personlige livsanskuelse skulle med andre ord ikke komme til uttrykk i bildene hans. Det er et spørsmål til hvilken grad det lar seg gjøre, selv innenfor illusjonskunst.

³⁸ Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, 10.

³⁹ Christian Krohg, ”Den bildende Kunst som Led i Kulturbevægelsen” i *Kampen for Tilværelsen* (København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1920), 1:10-11. I «Chr. Krohg», samme bind, sier forfatteren at det «hørte desuden til Realisternes Trosbekjendelse, at det kun var Malere, som forstod Kunst», så flere enn Thaulow kan ha hatt samme innstilling (Ibid., 129).

⁴⁰ Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, 59.

⁴¹ Ibid., 151.

⁴² Poulsson, *Fritz Thaulow i 1880-årene*, 14. Sitert Vidar Poulsson, Krohgs ufullendte manuskript fra ca 1907 er ikke publisert på annen måte (Ibid., 5).

⁴³ *Aftenposten* 23.10.1882.

Kan det være slik at Frits Thaulow gjorde sine mange postulater om egen distansering fra alt nasjonalt, sosialt og litterært i kunsten fordi han ville være fristilt som maler – at han ville skaffe seg selv alburom, kanskje nettopp fordi han følte han var stemplet som nasjonal gjennom familiær og sosial tilhørighet? Dette er spørsmål som bare kan forbli spekulasjoner. Men Thaulow var ellers kjent for å ha radikal helning i andre sammenhenger, og stor vilje til å ytre sine meninger. Han var i fortroppen for de radikale kunstnerne, og fremst i den kunstnerstriden som bygde seg opp samtidig med at *Stortingsplass* ble malt. Med kunnskap om at han *personlig* hadde et venstrepolitisk standpunkt, kan det oppfattes som at han ville bestrebe seg på å male bilder uten ikonografisk eller ikonologisk innhold, der i alle fall deler av kunstnerens vesen ikke skulle kunne gjenfinnes. Vidar Poulsson, den kunsthistoriker som vel mest inngående har studert Frits Thaulow og hans verk, sier at han både i Norsk Kunstnerleksikon og andre steder har «forsøkt å påvise at Thaulows åttiårsbilder inneholder symbolske elementer, og at temaene ikke er likegyldige for ham».⁴⁴ Jeg tar Poulssons uttalelse til inntekt for min empiriske lesning av Thaulows arbeider.

2.2 Andre kristianiabilder

Straks etter at Thaulow ankom Norge på tampen av 1879, har han funnet et motiv på Akershus festning. Av tre svært like avbildninger av en av festningsverkets røde kanoner, der alle tre er sett fra samme synsvinkel, er den ene datert 1879. Ved utstilling i Kristiania Kunstforening i januar 1880 bærer det tittelen *Kongen, Motiv fra Akershus*.⁴⁵ Det er et lite bilde i breddeformat, 33x56 cm, i olje på plate. En snødekt bakkekam utgjør bildets nedre halvdel, og en sjøgrønn, overskyet vinterhimmel den øvre. Et tre med nakne grener stikker opp bak forhøyningen, og suppleres av flere lavere trekroner. På bakketoppen, i venstre halvdel av bildet, står en tung, mørk og snøfri kanon, anrettet på en rustød lavett og med løpet pekende innover i billedrommet. Litt over bakkekanten, i høyre del av billedflaten, finnes en flaggstang på en solid, pyramideformet metallsokkel. To gardister er delvis synlig, den ene spankulerer med gevær på skulderen, den andre er i ferd med å heise eller fire flagget. Av flagget er det mest bare den øvre delen med unionsmerket, «sildesalaten», som vises.

⁴⁴ Vidar Poulsson, *Frits Thaulow* (Oslo: B. A. Mathisen, 1992), 12.

⁴⁵ Poulsson, *Fritz Thaulow i 1880-årene*, 60.

Det påfallende her er at kanonløpet peker mot unionsmerket. Ettersom bildet er malt i flaggmøteåret 1879, kan man spørre seg om kunstneren har lagt en politisk annonse i kanonens posisjon og skytsets retning. De to andre maleriene med samme motiv er fra 1880 og er trolig malt samme vinter som det første. Særlig det ene er et trangere utsnitt av kanonen, og helt uten figurer. I det andre, *Rød kanon*, ser man en gardistrygg som fjern staffasje og langt fram i billedplanet fire kråker. Kanonene er nedsnødd og fuglene tripper rundt i bare fred og fordragelighet. Det kan avledes metaforer for det norske forsvaret ut fra denne skildringen. Trekronen er med og ser likedan ut i alle tre avbildningene, men flaggstangen er borte. Stangen og dens gigantiske sokkel ses kun i det bildet som ble malt før jul. Kan det være en ambulerende flaggstang, størrelsen til tross? Eller har Thaulow lagt til eller trukket fra noen elementer fra bilde til bilde, selv om det ville være stikk i strid med naturalismens regelverk, som han jo forfektet?

Av større interesse er det å spørre hvorfor han velger et motiv fra Akershus festning, et av landets mest monumentale og signifikant nasjonale byggverk. Slott og forsvarsverk ble anlagt av kong Håkon 5. Magnusson, og var tatt i bruk ved år 1300.⁴⁶ Anlegget har vært kongelig residens og motstått mange angrep fra fremmede opp gjennom århundrene. Akershus festning er således både et nasjonalt symbol og et viktig historisk minnesmerke over den tid Norgesveldet var på sitt mektigste. Thaulow viser ikke selve borgen. På samme måte som i *Stortingsplass* legger han motivet helt inntil selve den nasjonale markøren, uten at den er synlig, men nær nok til at betrakterens festningsassosiasjoner ligger implisitt.

På senvinteren 1880 gjengir Thaulow selve festningen, i maleriet *Fra Tyveholmen*. Motivet er havnen og den islagte fjorden i Kristiania, sett fra Tjuvholmen. Et grått svaberg kneiser inn fra venstre billedkant og deler billedrommet i for- og bakgrunn. Landskapet i bakgrunnen er fremdeles vinterlig, men nakne knauser stikker gjennom snøen. Forgrunnen domineres av snø og blålig, vasstrukken fjordis. Noen figurer spaserer på isen, på vei ut av byen. Over horisontlinjen og berget troner Akershus festning. På grunn av avstanden er det ikke festningsverket som dominerer bildet, men anlegget har likevel fått fremragende plassering idet det utgjør bildets solbelyste sentrum. Kongeborgen vises i hele sin utstrekning, fra Romeriksfløyen og utover hele Akersneset. Maleriets forgrunn ligger i skygge, men en sprekk

⁴⁶ Arnved Nedkvitne, «Opplandenes hovedstad» i Arnved Nedkvitne og Per G. Norseng, *Middelalderbyen ved Bjørvika. Oslo 1000-1536* (Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s, 2000), 144.

i skylaget får Festningen og Ryenberget til å lyse i hvitt. I horisontlinjen i høyre side ser man Loenga, med det historiske Oslo.

Frits Thaulow valgte seg også Slottet som motiv, både rett etter hjemkomst (vinterbilde) og neste vår. I vårbildet *Slottet*, 1880, er bygningen sett fra Drammensveien, altså ikke fra sin mest prominente side. Likevel er det byggets fasade som danner sentrum på lerretet. Et solstreif treffer slottsbalkongens bjelkelag, mens lett skydekke demper det skarpeste lyset i bildet for øvrig. Fargeholdningen er blond og det er lys og luft i maleriet. De gulhvite bygningene kommer til syne gjennom trærnes maigrønne musører. Et prosaisk gjerde med smijernsport strekker seg over hele billedflatens forgrunn. Figurer i form av staffasje er å se på begge sider av gjerdet. Flagget på taket av Slottet opptrer markant i bildet, idet rødfargen skiller seg ut fra den øvrige paletten. I vind fra øst blafrer det mot en lyseblå himmel. Den svake brisen gjør at flaggets kanton, der unionsmerket hadde sin plass, nesten ikke er synlig. Flagget – med splitt og tunge – fremstår dermed som rent norsk i Thaulows bilde. Det er utelukket at Slottet kan ha hatt et rent norsk flagg i stangen på denne tid, som statsflagg ble dette tatt i bruk først i 1898.⁴⁷ Første gang stortingsbygningen heiste et helnorsk flagg var 15. november 1899. Som residens for vårt svenske statsoverhode under norgesbesøk må man formode at unionsflagget har vært brukt på Slottet helt fram til 1905. ”I opplevelsen av nasjonalitet spiller symbolene en stor rolle. Slike nasjonale markører er for eksempel ... det norske flagget”, sier B. Hodne.⁴⁸ At flagget har vært opplevd som et sterkt identitetsmerke også ved den tid Thaulows landskapsbilde ble malt, forstår man av den ståhei flaggmøtet hadde vakt året før. Flaggsaken forble et hett tema helt frem til den fikk gjennomslag i 1898. Flagget vaier og viser seg ulikt i vinden, kunstneren har likevel valgt å fryse nettopp denne posisjonen. Når man vet at Thaulow sto på Venstres liste to år senere, og det rene, trefargede flagget var en av Venstres kampsaker, så kan det vel knapt være en tilfeldig eller likegyldig holdning til hva han avbildet som gir flagget dets helnorske utseende? Kan hende var det kunstnerens ubemerkede politiske demonstrasjon at han plasserte et norsk royalt splittflagg på rikets kongehus?

Dette første året på hjemlig grunn holder kunstneren seg for det meste i Kristiania, som vi allerede har sett. Apoteker Thaulow hadde i 1866 kjøpt det store sommerstedet Volvat,

⁴⁷ Johannes H. Berg, ”Det norske flagget av 1821”, i *Jakten på det norske* (Red. Sørensen, Øystein) (Oslo: Gyldendal akademisk, 2007), 208.

⁴⁸ Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 121.

ovenfor Majorstuen. Ved den tid var beliggenheten i Aker, i et utpreget jordbruksområde. Volvat blir hjem for maleren en tid fremover. Den geografiske nærheten kan gjerne ha vært en årsak til at Thaulow velger å formidle bondelivet i vestre Aker. I *Frøensjordet* (1880) har han hentet motiv fra naboeiendommen, Lille Frøen. I landskapsformatet utgjør forgrunnen et høstet jorde, der sterkt solskinn gir reflekser som får stubbgresset til å lyse. «Skuraannen er i fuld Gang; Staurene tømnes, og Kornet læsses. Alt ligger i et klart, lindt Sollys, og et Par smaa hvide Skyer seiler i det Blaa. Her er Klarhed!», anfører Andreas Aubert etter at bildet er innkjøpt og utstilt i Kristiania Kunstforening om høsten.⁴⁹ Staffasjefigurer er distribuert innover i billedrommet, mens forgrunnen viser en ung kvinne med en grad av individualisering. I septembervarmen har hun latt blusen falle om livet og rydder staur i bare linnetet. Den franske inspirasjonen er svært tydelig i dette sterkt solbelyste veduttmaleriet, og særlig gjenkjenner man naturalisten Jules Bastien-Lepages skildringer fra bondelivet, slik det også påpekes av blant andre Knut Berg.⁵⁰ Gjengivelsen er detaljert og realistisk, men Vidar Poulsson formidler at kunstneren har fått kritikk for å ha strukket høyden på kornstakkene, der hensikten har vært å oppnå en vertikal kontrast til de horisontale landskapslinjene.⁵¹ Den svartglinsende hesten løfter det ene benet, et tegn på at Thaulow også ville vise øyeblikkets ekthet.

Fem år senere, i 1885, maler Frits Thaulow et lignende motiv, *Septemberdag i vestre Aker*. Denne gang er utsnittet tatt slik at selve bondegården trer tydelig fram, der den ligger hvit og majestetisk på en høyde over jordene. Paletten er rikere i denne utgaven enn i den forrige, men så er heller ikke sollyset like sterkt. Vi ser at høy eller korn av ulike slag opptrer i forskjellige gylne nyanser, med grønne gressbakker og sandgråe åkerlapper innimellom. Åskammen i bakgrunnen er gjengitt i dypgrønt i veksling mellom sol- og skyggepartier, mens skogholtet langs bekken allerede har begynt å anta gulrøde høsttoner. Kunstneren skaper balanse på lerretet ved å repetere det røde fra hustak og fjøs. Innhøsting pågår og to kvinner i forgrunnen venter på at et tospann med hester skal kjøre vognen frem for lasting. Tross tittelen, *Septemberdag i vestre Aker*, ser motivet ut til å være Grini gård i Bærum, den samme gården som Thaulow gjenga i et vinterbilde i 1884, halvannet år tidligere. Jeg er oppmerksom på anmelderen S.S. som i Aftenposten sier at «... det hele Prospekt er jo saa inderlig vel kjendt og kjær for enhver Kristianiamand, som forbi Majorstuen er vandret til

⁴⁹ Andreas Aubert, «Fra Kunstforeningen.» i *Morgenbladet* 31.10.1880, nr. 301A.

⁵⁰ Knut Berg, «Frits Thaulow» i *1880-årene i nordisk maleri* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1885), 257.

⁵¹ Poulsson, *Fritz Thaulow i 1880-årene*, 68.

Frogneræteren. Paa den vide Slette ovenfor Majorstuen, henimod Frøen, holder de paa at kjøre Kornet ind».⁵² Signaturen S.S. innleder beskrivelsen av maleriet med det som kan forstås som en stedsbetegnelse like mye som en tittel: «... fra hjemlig Grund ... og forestiller *En Septemberdag i vestre Aker*».⁵³ Også Andreas Aubert sier at motivet er fra vestre Aker (den enes opplysninger kan muligens være kilde for den ande), Aubert kaller arbeidet kun *Septemberdag*.⁵⁴ Grini var eid av familien Lasson. I 1886 ble Thaulow formelt skilt fra Ingeborg Gad og han giftet seg samme år med Alexandra Lasson. Det nære bekjentskapet med frøken Lasson var ikke av ny dato da giftemålet ble inngått. Allerede i 1882 er hun modell for figuren i Thaulows maleri *Gammelt herresete på Grünerløkken*, og vinteren 1884 malte han som nevnt *Grini gård*.⁵⁵ Så da er det kan hende henholdsvis naboskap og kjærlighet som har ledet Frits Thaulow til å søke motiv i bondekulturen? Bonden var en av de faktorene som var utgangspunkt for nasjonaliseringen på 1800-tallet, han var et nasjonalt symbol. Kunstneren ble aldri figurmaler, så bonden som karakter er ikke blant hans subjekter. Men bondegården og bondelivet maler han igjen og igjen, ikke minst i hans mange vinterbilder, der motivene er hentet både fra Aker og andre steder.

Den norske vinteren var et motiv som Thaulow ble ved å avbilde resten av livet. Flere malerier fra denne årstiden er allerede omtalt, men ut over i 1880-årene kommer snøen mer og mer til å spille hovedrollen innenfor vinterbildene. Et tidlig eksempel er *Smestadbakken*, fra 1881. Med fargeimpulser fra impresjonistene gir han en levende skildring av snølandskapet. Gulskjær i den solbelyste bakken komplementeres av fiolett i skyggepartiene, nyanser av blått i forgrunnen har sin motsats i ferskentoner lengre bak. Hestepærer i veien står ut som kontrast

⁵² Aftenposten 27.10.1885, nr. 252A. Signaturen S.S. fortsetter den geografiske beskrivelsen med: «I Mellemgrunden tilhøire sees det hvide enetages Hus paa Frøen Gaard med sit høie røde Tag, tilvenstre har man Løvskovspartierne langs Frognerelven, og Baggrunden indtages af Voxenaasens og Vettakollens skovbevoxede Aasrygge». Det er vanskelig å konkludere med at bildet *ikke* er fra Frøen, så lenge gården ble sanert flere mannsaldrer tilbake. Våningshuset som kunne ligne det vi ser i maleriet tilhørte *Lille Frøen*, den gården som delvis er synlig i *Frøensjordet*. Frøen/Store Frøen var Frithjof Nansens hjemplass og var bebygd med en sveitservilla, i henhold til fotodokumentasjon i Oslo Museum. I *Septemberdag i vestre Aker* stemmer forholdet mellom bygningene og deres plassering med *Grini gård*, frukthaven foran husene – til og med størrelsen på de enkelte trær – barskogklyngene bak og på begge sidene av gården, det åpne jordet som skråner svakt ned mot bekkedret bak husene, profilen på åsene i bakgrunnen og landskapsformen generelt. Likheter er så stor at det eneste annet alternativ synes å være at *Grini gård* også er et landskapsportrett i fra Frøen, om bare bakgrunnen hadde stemt med virkeligheten. Åskonturene mot horisonten korresponderer ikke med det landskapet man ser i fra Frøen. Vettakollen er i det virkelige liv mer enn 80 høydemeter lavere enn Voksenåsen. I maleriet er proporsjonene omvendt. (I katalogen vil jeg legge ved et foto som er tatt fra Volvat, ved Frøen, i 1940. Fotoet bekrefter at konturen av åsene vises forskjellig i fra maleri til virkelighet.)

⁵³ Aftenposten 27.10.1885.

⁵⁴ Andreas Aubert, «Kunstnerens fjerde høststilling» i *Nyt Tidsskrift* (Red. J. E. Sars og O. Skavlan) (Kristiania: Huseby & Co., Limit., 1885), 574.

⁵⁵ Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, 52.

til det lyse. Hele det snødekte landskapet har preg av aktivitet, med spor fra både meier, fætter og ski. Staffasjen er også til stede i bildet. Et rødt hus med fuglenek i gavlen dominerer i høyre side. Andre gårder ligger tett innover i billedrommet, som avgrenses av mørke åser mot en lyseblå himmel.

Andreas Aubert er begeistret for Thaulows vinterbilder og gir i flere anmeldelser uttrykk for at han ønsker kunstneren skal skille seg ut på utstillinger i utlandet med å vise denne kategorien typisk norske malerier. Ved «Parisersalonen» våren 1883 er Aubert ikke helt fornøyd med de arbeider Thaulow har sendt til utstillingen, han mener de gjør for lite av seg, «Nei, han skulde allerhelst havt en af sine Vinterbilleder, helst det fra Smestadbakken».⁵⁶ Under frilufsmaling ved Akerselva i 1901 ble Thaulow intervjuet av en journalist. Vidar Poulsson siterer kunstnerens uttalelse: «Se disse gamle røde Bygninger med den hvide Sne og det sorte Vand. Ingenting er saa herligt som rødt og hvidt og sort. Om Sommeren vil det røde være mat, og Elven ingen Farve have. Det er den hvide Sneen, som giver den høie Valeur».⁵⁷ Det er disse kontrastfargene vi ser i *Smestadbakken*, den samme treklangen har altså opptatt ham også 20 år tidligere. For Thaulow var det trolig tiltalende å vise sitt mesterskap i å skildre hvitt ved alle sine gjengivelser av snø. Vinteren kan ikke desto mindre ses på som en klimatisk særegenhet ved det norske landskapet.

2.3 Haugsfossen

Frits Thaulow hadde slekt i Modum i Buskerud. Hans onkel, Henrik A. Thaulow, hadde etablert Modum Bad i 1857. Henriks datter var gift med dr. Hans Dedichen, og paret skal ha vært vertskap for maleren under det såkalte *Modumakademiet* høsten 1883. Men med så nære familiebånd til stedet har Thaulow malt i fra området både før og etter akademi-høsten. *Haugsfossen i Modum* ble malt i 1883, i olje på et lerret med målene 152 x 100,5. Arbeidet eies av Nasjonalmuseet.

Ved ankomst Modum i september har Thaulow malt en studie av motivet før han gikk i gang med verket. Han har også utført en pastell av Haugsfossen samme høst. I hovedverket av fossen går han ikke fullt så nær innpå motivet som i studien. Fossen er sett skrått forfra i

⁵⁶ Andreas Aubert, *Aftenposten* 5.6.1883, nr. 128A.

⁵⁷ Poulsson, *Kristianiamaler i verdensformat*, 23.

froskeperspektiv. Kaskader av frådende vann kastes over den grå bergkanten og forstøves i møte med fjellet nedenfor. Oppe på knausen fordeler bygninger seg over hele billedflatens bredde, kanskje bolighus lengst bak og kvernhus eller sagbruk foran. Det later til å ha vært en regnfull høst – trærne er ribbet for løv, elven er farget av utvasket jordsmonn og vannføringen er stor nok til å fløte tømmer, en aktivitet som i regelen hørte vårløsningen til. Vannkraften får stokkene til å danse oppreist forbi blankskurte fjellknauser, som svartglinsende av væte danner stor kontrast til de lyse vannmassene. Himmelen er tung og grå, en farge som også preger de værbitte husene, men bygningsmassen har små friske fargeinnslag innimellom. Fargeholdningen er for øvrig dominert av jord- og gråtoner. Det er stor grad av naturalisme i denne skildringen av mektig norsk natur. Da bildet ble vist på kunstnernes annen mønstring, tett oppunder jul i 1883, kommenterte Werenskiold at «Haugsfossen av Thaulow er simpelthen den bedste foss jeg har set».⁵⁸ Men hvorfor velger Thaulow å male fossen, så nasjonalt befenget som subjettet er? Han var kanskje imponert over denne storslagne naturoppvisningen, som så mange har vært både før og etter ham? Vidar Poulsson uttaler at det er ingen grunn til å tro at «den nasjonale karakter i Modum-landskapet» har hatt betydning for det fine resultatet av oppholdet, at det heller skyldtes at Thaulow ved denne tid var blitt separert fra fruen.⁵⁹ Jeg kan ikke se hvordan separasjonen har betydning for Thaulows valg av nasjonale motiv. Han gir uttrykk for at han trives på Modum, han skriver til Bjørnson 11. desember: «Jeg vil helst være herhjemme i Norge her maler jeg bedst og her faar jeg tenkelig udrettet Noget, jeg bliver sansynlig paa Landet ivinter».⁶⁰ I samme brev har han allerede anført: «Jeg har nu været her i flere Maaneder. Her er saa fredeligt, Naturen saa ægte norsk, Luften saa ren».⁶¹

Allerede hos de gamle hollandske mestre, barokkmalerne Allart van Everdingen og Jacob van Ruisdael, var norske fossefall et populært motiv.⁶² Disse kunstnernes verk er en viktig inspirasjonskilde for Johan Christian Dahl, når han i første kvartal av 1800-tallet begynner å tendere mot norske fjell og fosser i motivene sine. I mellomtiden, fra 1750-årene av, hadde

⁵⁸ Erik Werenskiold, «Den første mønstring» i *Kunst. Kamp. Kultur* (Kristiania: Alb. Cammermeyer 1917), 46.

⁵⁹ Poulsson, *Frits Thaulow*, 14.

⁶⁰ Brev fra Frits Thaulow til Bjørnstjerne Bjørnson, datert Modum 11. 12.1883, Nasjonalbiblioteket, Oslo, brevsamling BB 2.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ingebjørg Ydstie, «Brusende vannfall og mektige kaskader. Fossen fra typologi til topologi» i *Levande vatn. Fossen som natur og symbol* (Baroniet Rosendal, 1999), 28-29. Studiematerialet fra Everdingens reise til det sørøstlige Norge i 1644 var av vesentlig betydning for Ruisdael, den førende hollandske landskapsmaleren i annen halvdel av 1600-tallet.

danske kunstnere som Mathias Blumenthal, Erik Pauelsen og Christian A. Lorentzen reist til Norge for å forevige fallende vann. «Det [var] ikkje minst ville og dramatiske motiv dei såg etter. Dette kjem særleg klårt til syne i bileta av dei største fossane i denne landsdelen: Sarpfossen, Tistedalsfossen, Hønefossen og Haugfossen på Modum», forteller Magne Malmanger.⁶³ Med J. C. Dahls voksende omdømme som landskapsmaler tiltrakk den norske fossen kunstnere også fra andre deler av Europa. Under romantikken inngikk vannets overveldende kraft både i det sublimе billedidealet og i det nasjonale landskapsbildet. Betinget av vår fjellnatur regnet norske nasjonalromantikere fossen som et av landets fremste symboler. Den ble et svært vanlig subjett og inngikk i oevren til nær sagt alle de norske kunstnerne, til og med hos en figurmaler som Adolph Tidemand. Haugfossen har blitt foreviget av mange kunstmalere.

Også Frits Thaulow har en tidligere avbildning av *Haugfossen*, datert 1881 av kunstneren. Her har han vist vannfallet i vinterskrud, etter snøens karakter å dømme på vårparten, anslagsvis mars-april.⁶⁴ Visne gresstuer har begynt å tine frem, men smeltingen kan ikke ha kommet i gang i øvre deler av vassdraget, for vannføringen er fortsatt vinterlig laber. Isklokken som har omgitt fossen har begynt å tæres vekk og vannet er i ferd med å få bukt med råttēn snø. For en betrakter som var tilhenger av selvstendighetspolitikken kan fossen ses på som et bilde av landet – fra å være kuēt under et sterkere grep begynner kraften så smått å få tak igjen. Avbildningen av fossen og landskapet i bildets nedre halvdel ser ut til å være naturalistisk korrekt. Men det er interessant å se ulikheter i gjengivelse av bebyggelsen mellom dette og det to år senere verket. Synsvinkelen i 1881 er fra et noe høyere ståsted enn de senere arbeidene. Han ser også fossen mer fra høyre side, gavlvegger på husene blir synlig og bildeutsnittet vridd svakt mot venstre. Bygningen lengst til venstre ser i 1881 ut til å være et moderne bolighus, mens i 1883 har huset fått karakter av å være gammelt, enetasjes og lavt raftet. Kun en av gjengivelsene kan være *sann*, så her må vel naturalisten ha tatt seg en kunstnerisk frihet? I 1883 vises gavlen av et slags driftsbygg rett over fossen. Det kan være oppført i mellomtiden, selv om det har et gammelt preg. Men den øvrige bygningsmassen har annen karakter, idet de bakenforliggende beboelseshusene er røstet motsatt vei i forhold til i vinterbildet. Det mest påfallende er imidlertid at i maleriet fra 1881 finner vi en høy åskam

⁶³ Magne Malmanger, «Levande vatn» i *Levande vatn. Fossen som natur og symbol* (Red M. Malmanger et al.) (Baroniet Rosendal, 1999), 14.

⁶⁴ Poulsson, *Frits Thaulow*, 14. Poulsson nevner her at det finnes et utkast av fossemotivet også fra 1880. Kronologien i samme verk sier for 1880: «... Besøk på Modum i mars, trolig også årsskiftet 1880-81» (Ibid., 168). Det er ikke redegjort for disse utfluktene til Modum i Norsk Kunstnerleksikon.

bak husene, som er borte i 1883. Det kan se ut til at Thaulow har hentet frem en konvensjon som hørte düsseldorferne til, og som han ellers talte foraktelig om, med idealisering av naturen. Han siteres av Einar Østvedt allerede i 1879 på at «Kunsten måtte ... aldri la seg programbinde: den skulle hverken være sosial eller nasjonal, men *sann*».⁶⁵ Biografen formidler videre: «mens kravet hittil hadde vært skjønnhet, krevde en nå fremfor alt sannhet. ... Sto en stolpe eller en gasslykt på et uheldig sted, ble det ansett for en forbrytelse å sløyfe eller flytte den.»⁶⁶ Med mine betraktninger antyder jeg i denne sammenheng en inkonsekvens hos kunstneren, og man kan undres på om hans ord og handlinger kan divergere også på andre felt.

Man kan spørre i hvilken grad det var tilfeldigheter eller Thaulows intensjon at nasjonale markører opptrer i bildene hans. Har han ønsket å snerte det nasjonale, på en måte der symbolene ikke blir fremtredende? Med det ville han kunne unnslippe en beskyldning om at han maler nasjonalt, for da er det betrakteren som tillegges å ha nasjonale assosiasjoner. I andre arbeider er han enda tydeligere og gjør nasjonale symboler til et hovedmotiv, som for eksempel fossen og bondelivet. De hjemvendte kunstnerne, som alle bekjente seg til naturalismen som kunstretning, måtte nødvendigvis ta sine motiv fra norsk grunn. Det er ikke dermed sagt at det kan knyttes nasjonale markører til ethvert bilde. Men Frits Thaulow, den som verbalt tok sterkest avstand fra alt som kunne tolkes nasjonalt, er den som mer enn noen andre tangerer de mest markante nasjonale markører. Akershus med festningsanlegget er et nasjonalt minnesmerke, flagget et av nasjonens fremste symbol, bonden har også status som symbol for nasjonen på denne tid, i tillegg kommer fossen og naturen generelt. I *Stortingsplass* berøres flere av våre nasjonale monumenter. Bildeutsnittene kan fremstå som en demonstrativ negasjon av det nasjonale, markørene er tildekket eller blir avskåret av bilderammen – men betrakteren er innforstått med deres tilstedeværelse.

⁶⁵ Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, 28.

⁶⁶ *Ibid.*, 35.

3. Erik Werenskiold

Erik Werenskiold (1855–1938) ble født i Vinger, og vokste opp ved Kongsvinger festning, der faren var kommandant. Werenskiold kom til Christiania 14 år gammel, og avla i de påfølgende årene en fremragende examen artium, og deretter anneneksamen. Han fikk kveldsundervisning ved Den kongelige Tegneskole 1873-75, og i en kort periode malerskolering i atelieret til Axel Ender.⁶⁷ Etter at Adolph Tidemand hadde bekreftet talentet, reiste han sent i 1875 til München – 1870-årenes kunstmetropol – og fikk innpass på akademiet i april året etter.⁶⁸ Werenskiold avanserte hurtig, fra den obligatoriske tegneundervisningen til malerklassen, og han nådde mesterklassen etter halvannet år ved akademiet.⁶⁹ Av flere årsaker, blant andre svært arbeidskrevende eventyrillustrasjoner, ble han værende i München lengre enn de fleste av sine kullinger, til tross for at han lenge hadde vært tiltalt av det franske friluftsmaleriet. Mange norske malerkolleger hadde allerede vært i Paris i to-tre år, når Werenskiold ankommer i februar 1881. I de nærmeste par årene tilbringer han store deler av tiden i Frankrike, men han har også lange opphold både i Telemark og Kristiania hvert år. Fra 1883 er han bofast i Norge, men gjør kortere turer til Paris både i 1884 og -85. I likhet med flere andre av de mest prominente naturalistene – som de selv betegnet seg som – var han en ivrig skribent, og har etterlatt seg en stor mengde artikler og debattinnlegg, i tillegg til utstrakt korrespondanse. Erik Werenskiold er den av våre billedkunstnere som gjerne blir omtalt som den mest nasjonale, både i og utenfor sin samtid. Stort ry som tegner og et omfattende volum illustrasjoner av «nasjonale» bokverk har bidratt sterkt til denne betegnelsen, men karakteristikken gjelder også for oljemaleren. Hva består så dette nasjonale i? Hva er det ved hans arbeider som anses å være spesielt styrkende for fedrelandsfølelsen?

3.1 *En bondebegravelse*

Som Erik Werenskiolds hovedverk regnes *En bondebegravelse*. Bildet ble vist på høstutstillingen i 1885 og innkjøpt av Nasjonalgalleriet samme år. Museet søkte

⁶⁷ Leif Østby, *Norsk kunstnerleksikon* (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), s.v. ”Werenskiold, Erik”, 4:457.

⁶⁸ Leif Østby, *Maleren og tegneren Erik Werenskiold 1855-1938* (Stiftelsen Modums Blaafarveværk, 1985), 8.

⁶⁹ Marit Werenskiold, *Store norske leksikon*, http://snl.no/.nbl_biografi/Erik_Werenskiold/utdypning, oppsøkt mai 2011.

Kulturdepartementet om midler for å sikre seg verket. Det anses dessuten som et av de mest prominente maleriene innen norsk gullalderkunst. Gitt bildets sentrale plassering i norsk kunsthistorie, har det ofte blitt omtalt i litteraturen. Om kritikkene har vært tallrike, har de likevel i hovedsak vært kortfattede. Av den årsak ønsker jeg her å gi en utfyllende analyse av Werenskiolds verk. Ut i fra generell kunsthistorisk interesse vil jeg vurdere maleriet opp mot dets tegnede forarbeider.

En bondebegravelse er en folkelivsskildring med figurer i landskap, utført i breddeformat i olje på lerret, med målene 102,5 x 150,5 cm. Motivet viser en nylig påkastet grav lengst frem i billedplanet, der sju mannspersoner og en kvinne deltar i et begravelsesrite. De er stilt i en slakk sigdformasjon omkring graven. Omgivelsene er en kirkegård, som mer enn to tredeler opp i billedflaten avgrenses med et steingjerde mot landskapet i bakgrunnen. Jorder, åser og fjell utgjør den mer fjerntliggende bakgrunnen. Scenen er vist rett forfra i sterkt sollys. Horisonten treffes høyt, omlag fem seksdeler opp i billedflaten. Strøkene er stort sett korte og litt flossete. Enkelte deler av klesdraktene er ganske utpenslet, mens andre gjengis i lengre og noe friere strøk. I forgrunnen er penselføringen kvikk og bred. Koloristisk dominerer det friskt grønne, harmonisert av blåtoner i fjernet, sammen med hvitt og mørkt gråbrunt i tekstiler.

3.1.1 Sujettet

I likhet med andre av Werenskiolds arbeider, er dette et motiv som han har dvelt ved i flere år før bildet tok form. De første skissene til *En bondebegravelse* dateres tilbake til 1878. Dette året har han fått i oppdrag av Peter Chr. Asbjørnsen å bidra med illustrasjoner til *Norske folke- og huldreeventyr*. Werenskiold reiser til Vågå i Gudbrandsdalen i jakten på arketyper av den norske bonden, og andre karakterer, som han vil ha som grunnlag for sine tegninger til eventyrboken. Han, i lag med kultur-Norge for øvrig, mente at man måtte til de mest bortgjemte og utilgjengelige stedene i landet for å finne den mest opprinnelige norske folkesjelen. På det sentrale Østlandet og langs kysten hadde fremmed påvirkning hatt for stor innflytelse over tid, anså man. I Vågå fant han sitt begravelsessujett. Som tilreisende, uten tilknytning til stedet eller menneskene der, kan man forestille seg at han ganske tilfeldig har blitt vitne til denne landsens begravelse. Tanken støttes av at det er kjent at skisseboken inneholder en utførlig tegning av Vågå kirke, samt at han påbegynte et maleri av byggverket

under besøket. Maleriet ble ferdigstilt, men har senere gått tapt.⁷⁰ Under arbeid med motivet av kirken har han kan hende blitt vitne til begravelsen.

Det finnes tre penneskisser/-tegninger av begravelsesmotivene fra 1878. En av dem har særlig preg av å være en skisse, hastig utført foran scenen (Fig. 1). I det som antas å være neste bearbeidelse av motivet (Fig. 2) ser vi kirken fra samme vinkel som i førstnevnte, litt skråstilt i forhold til betrakter. Takkonstruksjonen går lengre ned mot bakken i den mer bearbejdede tegningen, men utførelsen av byggverket – som danner bakgrunn for figurgruppen – er heller ikke her vektlagt. Figurene er derimot mer detaljert tegnet, og det er gjort endringer i oppstillingen av dem. Kvinnen er trukket lengre mot venstre billedkant, slik at hun ikke lengre overlapper figuren som holder boken, og hun har fått et sidere sjal. Mannen som i den første skissen sto lengst til høyre og separert fra de andre, har i neste tegning blitt plassert bak øvrige figurer i høyre side, og er på det nærmeste skjult av disse. Tegningen er signert. Den mest utførlige tegningen av motivet er signert og datert 1878 (Fig. 3). Her er bakgrunnen tegnet, ikke skissert, som tidligere. Men kirken ses nå fra en annen vinkel, veggen løper parallelt med billedplanet. En portalformet dør treffer symbolsk direkte over graven. Kvinnen har fått tilbake det kortere sjålet, og den yngste av mannfigurene er gjengitt en anelse yngre enn tilfellet var i forrige tegning. Et stakittgjerde – som det hang et klesplagg over og hvilte spader mot i den første skissen, men som ikke var med i forrige tegning – er nå på plass igjen, og mannen som tidligere har blitt flyttet på er her plassert bak gjerdet. Tegningen ble publisert i det danske tidsskriftet *Ude og Hjemme* året etter.⁷¹ I alle de tre tegningene faller lyset inn fra høyre, skrått forfra. Antallet personer opprettholdes også hele veien.

3.1.2 Scenen

Fem år senere tas motivet frem igjen. Erik Werenskiold har nå stiftet familie. Kunstneren har sitt første sommeropphold på Gvarv i 1883. Konens onkel er sorenskriver på stedet, det er kanskje grunnen til det geografiske valget. Denne sommeren påbegynnes flere av de maleriene som skal komme til å danne kjernen i Werenskiolds kunstnerskap, der telemarknaturen er prominent. Han begynner på maleriet *En bondebegravelse*, et arbeid som kom til å strekke seg over tre påfølgende somre. Vi ser allerede under utarbeidelse av skissene

⁷⁰ Leif Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller* (Oslo: Dreyer, 1977), 33-34.

⁷¹ *Ibid.*, 14.

at figurgruppen har fått prioritet over bakgrunnen. I møte med naturen på Gvarv går han altså bort fra kirkebygningen som bakgrunn. En mulig medvirkende årsak er at den ønskede kirkearkitekturen ikke finnes på Gvarv. Den eldste delen av Nes kirke – som ligger ved Gvarv, på en odde som stikker ut i Norsjø – er blant landets eldste. Men det er ingen stavkirke, slik tilfellet var i Vågå. Den er en steinkirke i romansk stil, bygget omkring 1150 (med et nyere tilbygg i tømmer). Kirkens høye alder knytter an til norsk middelalderhistorie, men arkitekturen er ikke av norsk opprinnelse. Eksteriøret er hvitkalket og mangler helt det dekorative spill og den ornamentale utsmykningen som man finner i en stavkirke. På et tidspunkt skal Werenskiold ha hatt planer om å benytte Heddal stavkirke som bakgrunn for figurgruppen. Heddal stavkirke finner man i overkommelig avstand fra Gvarv, men det endelige valget falt som kjent på landskap. Som miljø for selve begravelsesseremonien har imidlertid Werenskiold benyttet kirkegården som omgir Nes kirke. Kirkegården avgrenses fremdeles av steingjerdet vi ser i maleriet.

Den naturen Werenskiold maler inn som bakgrunn for seansen ved Nes kirke, er det landskapet som man ser i fra «Skrivargarden» på Gvarv. Bildet viser skogkledte åser rundt dalbunnen, der man også kan ane at elven slynger seg mellom lysegrønne åkerlapper. Oppe i lien i bildets venstre side kan man se en hel bondegård, med dyrket mark omkring. I tråd med tradisjonen på landsbygda, slik den enda den gang var levende, består gården av mange mindre hus som omkranser et tun. Vi kan telle et titall bygninger i maleriet. Våningshuset er hvitmalt, noen av uthusene malt eller mønjet røde, andre igjen er av ubehandlet trevirke. Lengst bak i billedrommet ligger Lifjell, fremdeles med flekker av snø. Den blålige fjellformasjonen stenger for enda videre utsyn, og holder på den måten betrakteren inne i dette østnorske landskapet. Etter sigende skal Werenskiold ha stått i hagen på Sorenskrivergården og malt bakgrunnen i bildet. Det harmonerer godt med de faktiske forhold. Ved selvsyn er det konstatert at landskapsformasjonene da viser seg identiske med maleriet. Gården Håtveit ligger fremdeles på samme sted, med færre og nyere bygninger. Egentlig kan heller ikke motivet i *En bondebegravelse* sies å være tatt fra to forskjellige hold. Utsikten i fra gravplassen ved Nes kirke er omtrent den samme som det man ser i fra Sorenskrivergården, men landskapet kommer nærmere når det ses fra Sorenskrivergården, og kunstneren har fått mer uhindret tilgang til det.

3.1.3 Figur og drakt

Personene som Werenskiold har brukt som modeller i maleriet har vært identifisert fra bildets tilblivelse. Alle tilhører samfunnet på eller nær Gvarv.⁷² Han har holdt fast ved den innbyrdes fordelingen helt siden den første skissen, med en kvinne og syv menn i forskjellig alder. I maleriet er de distribuert etter noenlunde samme størrelsesforhold og plassering som i tegningene. Det er knyttet mange «gåter» til *En bondebegravelse*, en av dem er hvorfor det bare er én kvinne i motivet. Kanskje er det slik at Werenskiold i naturalistisk troskap til den scenen han selv var vitne til, ikke tilføyer flere enn den opprinnelige ene? En mulig årsak til underrepresentasjonen av kvinner er endringer i bosetningsmønsteret, som i sin tur var et resultat av blant annet økt mekanisering i landbruket og befolkningsvekst i rurale områder. Utover siste halvdel av 1800-taller flyttet ungdom, og særlig jenter, i større og større grad til byer og tettsteder for å ta lønnet arbeid i de stadig nye etableringene innen industrien. Mulige søstre eller døtre i «vår bondefamilie» kan ha forlatt hjemstedet i en slik sammenheng. En annen presumptiv forklaring kan vi finne hos informantene til Aagot Noss, en av våre fremste draktforskere, som opplyser om sedvane ved (foreløpig) begravelse i bygdene, skikker som enkelte steder ble praktisert frem til midt på 1900-tallet: «Då likferdsfolket kom att frå kyrkja, vart dei tekne imot med øl, og fekk deretter mat. Det var ikkje alle som følgde med til kyrkjegarden, kvinner og gamle folk var gjerne att, og dei hadde då fått mat i mellomtida.»⁷³ Den ene kvinnen som finnes i bildet er plassert til venstre for graven, på samme side som representanten fra offentligheten står. Alle øvrige menn er på gravens høyre side. At kvinner og menn hadde sine respektive sider å forholde seg til, i kirken så vel som på kirkegården, var en skikk som enkelte steder ble holdt i hevd enda etter siste verdenskrig. Kvinnens side var den nordre. I maleriet opprettholder Werenskiold aldersfordelingen i fra (det jeg anser for å være) den første skissen. Den yngste av mennene gjengis nå som svært ung, og mer i tråd med utgangspunktet fra (Fig. 1). Modellen, Hans Gunheim, var 14 år i 1883. Ved dette større spennet i alder, får kunstneren lagt inn en tydeligere markering av livsløpet – fra gutten i konfirmasjonsalderen til oldingen som støtter seg på spaden – en tolkning som har relevans når den ses i sammenheng med årsaken til at de er samlet.

⁷² Kari Carlsen og Ingeborg Jorid Vale, *Erik Werenskiold på Gvarv. Utstillingar på Kunstnerhuset og Evjutunet Sauherad, sommaren 2000*, (Red. Kari Carlsen), 14. Modellene, fra venstre: Ragnhild Moen, f. 1848, Christoffer Gunheim, f. 1854, Hans Ibsen Moen, f. 1826, Hans Gunheim, f. 1869, Anund Lindheim, f. 1820, Knut Lindheimsmoen, f. 1814, Kristoffer Notevarp, f. 1857, Gunleik Kaasa, f. 1821. Werenskiold oppgir til dels selv hvem han benyttet som modeller i brev (av 1938) til Jon Hvitsand, gjengitt i samme katalog, s 11.

⁷³ Aagot Noss, «Høgtider i livet», i *Folk og klede – skikk og bruk. Festskrift til Aagot Noss* (Oslo: Norsk Folkemuseum, 1994), 43.

Figuren som i siste tegning hadde havnet utenfor gjerdet, er å finne på samme sted i maleriet. Et hvitmalt stakittgjerde skiller ham fra de øvrige. Hvorfor lar Werenskiold denne skikkelsen opptre avsondret fra de andre? Tanken om at han kan ha hatt rollen som kirketjener svekkes av at han er å finne blant begravelsesfølget i de to første skissene. Det er heller ingen grunn til å anta at mannen er en ansatt graver, for spader på innsiden av gjerdet vitner om at det er familien selv som har gravd graven. Kanskje hører han heller ikke til i kretsen av familie, kan hende passer han nå hesten etter å ha kjørt frem båren? Det må være et bevisst grep fra kunstneren at han velger å isolere denne figuren. Kan Werenskiold ha ønsket å la gjerdet markere den grensen den døde har gått over – skillet mellom dette livet og det hinsidige, så å si – slik at figuren blir et bilde på et liv i en annen dimensjon? Han er kledd på samme måte som mennene fra bondefamilien, men viser en avstand til disse – ikke bare ved å være utenfor gjerdet, men også i sin attityde. Han forekommer meg mer likegyldig til seansen enn det de øvrige gjør, og opptre like mye som en betrakter av gruppen som en deltaker i den.

Mannen med boken er den figuren som divergerer mest i framstillingsmåte fra tegninger til maleri. I de tre pennearbeidene vises han som en korpulent, noe «bondsk» og lutrygget skikkelse, iført en folkelig klesdrakt som bærer preg av å være velbrukt. I den publiserte tegningen har han også skjegg. Denne figuren er ingen prest, ettersom begravelsen er et foreløpig ritual. Stokken som er satt i graven, og som rekker helt ned til kisten, vitner om at jordpåkastelsen gjenstår. Jordpåkastelse er en kirkelig handling som må utføres av en presteordinert. Den døde måtte gravlegges innen rimelig tid, men prestene hadde store sogn og kunne ikke forrette ved enhver begravelse. Presten kommer først til neste høymesse ved kirken. Da vil stokken bli trukket opp, og de tre skuffer med vigslet jord vil nå frem til kisten gjennom sporet den dannet. Da først er begravelsen fullbyrdet.⁷⁴ Ulike kilder kaller denne figuren vekselvis klokker og seminarist, eller kombinasjon av disse. «Seminarister» var nyutdannede lærere som gjerne ble tilsatt på landsbygda, og det var vanlig at disse boklærde unge mennene også ble engasjert som klokker i sognet de kom til. Det var også tilfelle med mannen i maleriet. Modellen, Christoffer Gunheim, var lærer i hjembygda og klokker i Nes. Werenskiold benevner modellen kun som klokker: «... klokkeren het Kristoffer Gonem».⁷⁵

⁷⁴ Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*, 14-15. Denne gravskikken blir også beskrevet i bildets samtid. I kritikk av høstutstillingen 1885 skriver den ukjente anmelderen *Spectator*: «Nu er graven klappet og fin, Pinden staar i til Kistelaaget, saa han [sic!] kan faa viet Jord paa sig, naar Præsten faar Tid.»: *Dagbladet*, 15.11.1885.

⁷⁵ Carlsen og Vale, «Werenskiolds brev til Jon Hvitsand», i *Erik Werenskiold på Gvarv*, 11.

Er det naturalismens krav til sannhet som gjør at Werenskiold velger den til modell som i det faktiske liv har rollen, eller er det tilfeldig at mannen med den ønskede apparisjon også var klokker? Staturen til klokkeren i Gvarv er i alle fall vesentlig forskjellig fra den i Vågå. Figuren i maleriet er glattbarbert, slank og rakrygget. Han er velkledd, i sin mellomgrå embetsmannsdrakt, og inngir større autoritet enn tilfellet er for Vågå-klokkeren. Hans moderne og bymessige utseende, sett i forhold til gravfølget for øvrig, kan også stå som et uttrykk for at det er en ny tid i emning, bondesamfunnet i sin gamle form er på vei ut. Det har også vært pekt på at Werenskiold kan ha valgt å gi klokkeren denne bymessige embetsmannskarakteren for å skille ham ut fra det landsens folk som ellers opptrer i bildet – nettopp for å synliggjøre «en allianse mellom et etablert sjikt av selveiende bønder på landsbygda, og en ny, urban middelklasse dominert av velutdannede menn».⁷⁶ Trass en heroisering av bonden alt fra 1770-årene av, en posisjon som ble ytterligere styrket av at en betydelig andel bønder utgjorde riksforsamlingen på Eidsvoll i 1814 (av 112 representanter var 37 bønder), spilte bonden en underordnet rolle i forhold til et elitesjikt innen embetsmannskretsen, referert til som *Intelligensen*. Intelligenskretsen hadde politisk og kulturelt hegemoni fra rundt 1840 og til uti 1860-årene, og iverksatte et samfunnsmessig moderniseringsprosjekt som i hovedtrekk gikk ut på å forbedre kommunikasjoner i landet og å høyne folkets bevissthet om nasjonale verdier, blant annet gjennom utbygging av en enhetlig og oppdatert grunnskole. Det var aldri Intelligensens tanke at deres danskpregede og kosmopolitiske elitekultur skulle erstattes av norsk bondekultur. Men fra 1850-årene av ble det etablert en betydelig venstrenasjonalistisk bevissthet gjennom foreningsvirksomhet i skolelærernes regi, og venstresiden fikk stadig større oppslutning i tiårene frem mot embetsveldets fall i 1884. «Hele veien er det tale om et bredt, opposisjonelt elitesjikt på regional og lokal basis. Stort sett er det særlig lærere og bønder det dreier seg om: lokale organisatorer og politiske aktivister.»⁷⁷ Denne venstreorienterte forbrødringen mellom by og land er det rimelig å tro at Werenskiold kan ha ønsket å betone, og derfor avbilder en lærer eller klokker som i fremtoning skiller seg fra bondebefolkningen. Kunstnerne på denne tid var en del av det politiske liv, enkelte var direkte aktører i politikken, og sympatien lå hos venstresiden. *En bondebegravelse* blir til nettopp i den tiden forfatningsspørsmålet skal avgjøres. At Werenskiold var den som tok initiativ til kunstnerstreiken i 1881, som ledet til at

⁷⁶ Øystein Ustvedt, «Om «det nasjonale» og Werenskiolds maleriske friluftrealisme» i *Erik Werenskiold 1855–1938* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2011), 51.

⁷⁷ Sørensen, «Hegemonikamp om det norske. Elitenes nasjonsbyggingsprosjekter 1770-1945 », i *Jakten på det norske*, 23-31.

kunstnerne arrangerte sine egne utstillinger, og videre at han søkte venstrelederen Johan Sverdrup om statsstøtte for det samme, forteller noe om denne malerens kunstpolitiske engasjement. Statsminister Sverdrup innvilget statsstøtte, og med det ble som kjent «Høstutstillingen» etablert i 1884.

Draktene til de øvrige figurene i maleriet er i hovedtrekk de samme som personene i Vågå har hatt på: mennene har lange, mørke bukser og mørk vest over hvit skjorte, mens kvinnen har lang stakk, sjal over skuldrene og et blomstret tørkle på hodet. Går man klesdraktene nærmere etter i sømmene, ser man imidlertid de lokale forskjellene mellom Gudbrandsdalen og Telemark. I Vågå hadde mennene v-skårne, enkeltknappede vester, mens vestene på Gvarv går høyere opp i brystet og er dobbeltspente, til dels med sølvknapper. På den eldste mannens hvite skjorte vises den oppstående kraven med flerfarget broderi, såkalt skjortekvarde eller halskvale. De andre voksne mennene har fargerike silkeskerf i halsen. Aagot Noss opplyser at draktdetaljene i maleriet hører til «sylvknappede», også kalt «rundtrøyeklede», den vanlige mansdrakten i Øst-Telemark siste del av 1800-tallet.⁷⁸ Den unge mannen i høyre side ser ut til å ha skjorte med snipp. Variasjonene i hvilke draktelementer som brukes av de eldre og av ungdommene, viser til en oppløsning av drakttradisjonen ved denne tid. Folkedrakten var på vei til å bli avløst av en mer kontinental kleskode. Lange bukser, som alle mennene i bildet har tatt i bruk, mot de vanlige knebuksene noen år tidligere, er et ledd i den samme oppløsningstendensen. Det samme gjelder kvinnens bekledding. Hun har tatt det skritt å fullt ut kle seg i «kjøpeklede», både i Vågå og på Gvarv, kanskje med unntak av kastet eller sjalet hun har over skuldrene. Et skjørt av blåtøy må også ha vært langt svalere å bære i stekende solskinn enn den tradisjonelle beltestakken i ull eller vadmél.

«Det var ikke vanlig å vise seg i bare skjorten», sier Kari-Anne Pedersen, om en pike uten «utapåtrøye», i sin magisteravhandling på beltestakken.⁷⁹ Andre har også reagert på det noe respektløse ved at mennene vises i bare skjorteermene i maleriet, og antyder at Werenskiold her må ha tatt seg friheter i forhold til hva som var skikk og bruk ved en begravelse.⁸⁰ Min påstand er at Werenskiold her forholder seg dogmatisk til det han selv har sett og opplevd. I

⁷⁸ Aagot Noss (f. 1924) er tidligere førstekonservator ved Norsk Folkemuseum, Oslo. Noss regnes som landets fremste draktforsker, dekorert med bl.a. Kongens fortjenestemedalje i gull og ridder av 1. klasse av St.Olavs-ordenen. I et privat møte med draktforskeren, på Nobelinstituttet 16.8.2011, la jeg frem gode gjengivelser av de av Erik Werenskiolds malerier som innehar draktdetaljer jeg vil omtale i denne oppgaven. Mine argumenter er basert på Aagot Noss' redegjørelser.

⁷⁹ Kari-Anne Pedersen, *Bunad og folkedrakt. Beltestakk før og nå* (Oslo: Teknologisk forlag, 1998), 38.

⁸⁰ Ustvedt, *Erik Werenskiold 1855–1938*, 49.

den scenen han ble vitne til i Vågå i 1878 er det også bare hvite skjorteermer å spore. Kun klokkeren har jakke på, i maleriet så vel som i tegninger. Etter all sannsynlighet har hendelsen inntruffet en svært varm sommerdag, der man av bekvemmelighet har kastet jakkene. Klesplagg ses hengende over gjerdet i tegningene, og på bakken i maleriet. Figuren som etter hvert havnet utenfor gjerdet tørker svette av pannen allerede i den første skissen. Realismen i bildet er etter min mening fullendt ved at mennene også har gravd – eller i det minste kastet på – graven i den stekende varmen. Aagot Noss har samlet informasjon om de gamle skikkene: «Før det var tilsett fast gravar, måtte kvar og ein syte for å grave grav til sine. Dei grov grava dagen før.»⁸¹ Det som kunne vært respektløst formildes av at det er bare den avdødes nærmeste familie som er tilstede. Ved et foreløpig ritual, slik dette er, var det heller ikke skikk å kle seg i kirkeklær. Forsamlingen er iført sitt nest beste tøy, helgeklær. Det er ikke en kirkelig handling som gjengis i *En bondebegravelse*, verken den døde eller de pårørende har vært inne i kirken denne dagen. Det forklarer også den beskjedne oppslutningen rundt seremonien. Det hellige aspektet rundt begravelsen inntreffer først når det er «kirkehelg» i sognet og presten foretar jordpåkastelsen. Da vil også hele menigheten være tilstede og vise sin deltakelse. «Presten var ikkje til stades i likferda. Var det berr mark, kasta han jord på ein messedag etter. Var det vinteren, kasta han jord på når våren kom.»⁸²

3.1.4 Komposisjon

Det horisontale inntrykket dominerer i *En Bondebegravelse*. I tillegg til maleriets breddeformat aksentuerer steingjerdet og den dypgrønne, slake landskapsformasjonen denne oppfatningen, sammen med figurenes spredning over hele lerretet. Det horisontale preget oppveies i noen grad av de enkeltstående figurenes vertikale virkning og den perpendikulære effekten som gis av det repeterte svarte og hvite i mennenes klesdrakt. Det er lite bevegelse å spore, alvoret i situasjonen krever ro. Stillheten råder. Kun klokkerens stemme høres, sammen med sommerdagens fuglesang. Det er ingen interaksjon. De fleste figurene står med senket hode. Øynene er rettet mot graven, men blikket følger ikke med, de stirrer tomt fremfor seg. Med rak rygg og hevet hode leser klokkeren fra boken. I bildets høyre side finner vi hans pendant i den jevngamle, spenstige mannen som retter blikket direkte mot klokkeren. Et spenningsfelt oppstår, gruppen bindes mer sammen av dennes blikkretning. Figuren utenfor

⁸¹ Noss, *Folk og klede – skikk og bruk*, 43.

⁸² Ibid.

gjerdet ser direkte mot publikum. Det bidrar til å trekke betrakter inn i bildet, samtidig som skikkelsen fremstår som mindre ærbødig for situasjonen.

Ett av de åpne spørsmål som reises ved analyse av *En bondebegravelse* er hvem som ligger i graven. Hvem er den døde? Werenskiold gir, så langt jeg er kjent med, ikke noen forklaring på denne nøtten. En av vår samtids kunsthistorikere har spurt seg om den døde er en forbryter eller selvmorder, som blir begravet utenfor kirkegården.⁸³ Denne tanken har trolig oppstått på grunn av at forsamlingen rundt graven er så liten, samt at det hvite stakittgjerdet danner en fysisk grense. Igjen er det å konkludere med at Werenskiold ser ut til å ha vært svært trofast mot det selvsette. Det konkrete stedet maleriets grav er lagt til er påviselig ennå i dag. Kirkegården avgrenses fremdeles av et tregjerde, der en vei leder opp mot kirkens østvegg. Det er sannsynlig at dagens gjerde erstatter det hvite stakittet i bildet.

Jeg mener imidlertid Werenskiold ved tradisjonelle kompositoriske virkemidler gir en pekepinn på hvem det er som her stedes til hvile. Mennene i familien gjengis i alle aldre, som tidligere nevnt. De gjengis og så i fra ulike vinkler – i fra kvart profil, via profil, til profil perdu. Kun én figur avbildes frontalt, det er den mannen som vises i bildets sentrum, og det er også ham som står nærmest graven. Av det kan man slutte at han er av betydning. I sin frontalitet har han også funksjon av å åpne bildet, samt at den vertikale formen han danner leder betrakterens blick mot landskapet i bakgrunnen. Den eldste mannen støtter seg, med bøyd nakke, til en spade. Man kan ut i fra dette attributtet anta at han har et særlig nært forhold til den døde, at han har gravd som en gest til en nærskyldt. Kanskje er det hans likeså tilårskomne kone som har gått bort? Igjen blir graden av kvinnerepresentasjon i maleriet et tema – med så mange menn i bildet er det vel sannsynlig at den døde er en av familiens kvinner? Min teori er at det er konen til mannen i bildets midte som er lagt i jorden, og at den gamle mannen er hennes far. «Bare en ung gutt legger noen følelse for dagen», skriver Leif Østby.⁸⁴ Så kanskje var den avdøde også mor? Om Werenskiold har valgt sine modeller ut i fra apparisjon og familielikhet – hvilket er sannsynlig – kan bildet fremstå med et troverdig familieforhold. Modellen for den høyeste mannen er Anund Lindheim, Werenskiolds husvert den første sommeren på Gvarv. Han har likhet med den gamle mannen, som Knut

⁸³ Jan Kokkin, «Erik Werenskiold – en høvding i norsk kunst», i *Kunst* 3/2010, http://fineart.no/doc/kunst_2010/2010_werenskiold, oppsøkt september 2011.

⁸⁴ Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*, 14.

Lindheimsmoen låner trekk til. Ut i fra denne tanken skal kanskje den høyeste figuren i bildet fremstå som den dødes bror. Kvinnen i bildet kan være hans kone. Mannen i bildets midte skiller seg ut ved å være av mørkere karnasjon enn de øvrige. Foruten den unge sønnen ved sin side kan han være omgitt av svigerfamilie. Det er rimelig å tro at Werenskiold har vært selektiv i sitt valg av modeller og at de ble valgt ut for å imitere faktiske relasjoner mellom deltakerne i den intime familiesekvensen han engang overvar i Vågå.

Diagonalen nevnes ofte som et fremtredende trekk ved Werenskiolds bilder fra 1880-årene. I *En bondebegravelse* er diagonalene subtile, men de er til stede. Kunstneren arrangerer den todimensjonale flaten slik at han skaper både dybde, bevegelse, spenning og harmoni i billedrommet – i andre sammenhenger kan de imaginære linjene være meningsbærere. Én slik kompositorisk linje har utgangspunkt i den eldste mannens tåspiss, og går via spadespissen og gruppens slagskygge gjennom en mørkere grønn gresstue og klokkerens albu før den ender på kvinnens isse. Jeg har tidligere nevnt at lengden på kvinnens sjal har variert fra tegning til tegning. I maleriet er det aller lengst. Med utgangspunkt i snippen på sjalet kan man følge en linje langs frynsene, som videre tangerer klokkerens underarm og den frontale figurens skulder, før den ender i sistnevntes panne. Vi kan ane en pyramidal oppbygning der nevnte linje utgjør den ene siden. Den andre går fra den gamle mannens hel og tangerer den høyeste figurens hånd før den tar slutt i enkekannens panne (Fig.4). Innskrevet i denne pyramidale konstruksjonen finner vi en mindre trekantform. Fra kvinnens skjørtkant via klokkerens frakkefald, og likedan fra den gamle mannens tåspiss og framom guttens hånd møtes linjer i brystet på ham som vi nå må gå ut fra er enkekannen. Mannen blir enda mer sentral for betrakters oppmerksomhet på grunn av disse kompositoriske grepene. Videreføres stakittgjerdedets øvre kant vil linjen gå gjennom brystet på alle familiens menn og tangere boken før den stopper i kvinnens isse, mens en linje fra gjerdedets nedre kant ender i boken. Boken, det være seg det er Bibelen eller en annen kristen skriftsamling klokkeren leser bønner i fra, er ved siden av to gravkors de eneste religiøse symbolene som vi finner i maleriet. Ikonografiens symbolbruk kan strekkes ytterligere ved å peke på at de to korsene omgir kvinnen i bildet.

Ettersom det er en ufravikelig regel i en kristen begravelse at den dødes hode skal vende mot vest, kan man av solvinkelen avlese i hvilken ende av graven den dødes hode ligger. En blomsterpryd bidrar også til å fastslå at hodeenden er lengst inn i billedrommet. Etter

skyggene å dømme står solen i sørøst og begravelsen finner dermed sted på formiddagen. Slagskyggene er relativt korte, så etter norske forhold må solen ha kommet ganske høyt på himmelen. Om man trekker en imaginær vertikal linje, litt ute av lodd, fra gravens hodeende, vil linjen gå gjennom «det kristne ordet» og ende i bondegården. Bondegården blir med det en referanse på hvem seremonien i bildet gjelder, og boken blir et skjæringspunkt for en tredje komposisjonslinje. Kransen – evighetssymbolet – av røsslyng kan fortelle når på sommeren dette foregår, idet røsslyng først begynner blomstringen i slutten av juli. Så til og med i tid på året holder Werenskiold fast ved den scenen han først møtte i Vågå. Leif Østby gjengir turen til Gudbrandsdalen i 1878: «I begynnelsen av august, i stekende sommervarme, kom han fram til Sve i Vågå, som var skystasjon og gjestgiveri, og der slo han seg ned og fant seg vel til rette. ... Det ser forresten ut som det var den eldgamle, vakre Vågåkirken som først fengslet ham.»⁸⁵ Det er interessant å merke seg at den enslige kvinnen er plassert på motsatt side av graven i forhold til mennene, men i maleriet blir det på «feil» side. Kjønnene skulle byttet plass. I tegningene faller solen inn fra en annen vinkel, det er ikke mulig å se hva som er lengderetning på graven og seremonien kan ha funnet sted senere på dagen enn den gjør i maleriet. Det er derfor fullt mulig at kvinnen og mennene står på sine respektive korrekte plasser i tegningene, altså at kvinnen står på gravens nordside. Dermed ser det ut til at Werenskiold har blitt nødt til å kompromisse i maleriet, for å beholde den opprinnelige strukturen i figurgruppen. En annen mulighet er at reglene ikke var like restriktive ved en slik foreløpig begravelse.

3.1.5 Farge og karakterer

Hva er det ved landskapet i *En bondebegravelse* som gjør at vi kan si bildet er typisk norsk? Den norske naturen er regnet som en av de viktigste nasjonale markørene allerede hos tidligromantikkenes kunstnere, og som betydeligste billedkategori er landskapsmaleriet gjenstand for et stort antall avbildninger utover i århundret. Torsten Gunnarsson understreker den viktige rollen landskapsavbildningen hadde i norsk nasjonsbygging: «From its beginnings among Norwegian artists in German exile, landscape painting reached a peak in the 1880s and 1890s when it assumed the same role as in Finland, namely as one of the most important vehicles for defining a national identity».⁸⁶ Landskapsmaleriet er den mest foretrukne genre

⁸⁵ Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*, 33.

⁸⁶ Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, 2.

også etter at kunstnerne vender hjem i 1880-årene, nær sagt alle malerne beflitter seg med det – med eller uten figurer eller staffasje i motivet. Erik Werenskiold lar landskapet få forrang over særnorsk arkitektur, idet han velger bort stavkirken som bakgrunn for figurgruppen. Selve landskapet er topografisk korrekt gjengitt og kan med det gjenfinnes, men det må vel være andre fenomener som gjør at vi kan peke det ut som nasjonalt?

Grønnfargen ble tidlig et kjennetegn ved Werenskiolds landskaper. Han skriver selv om *Solskinn, Pipping*, malt i München i 1879, at det er det første grønne bilde malt i Norge (i betydningen utført av en norsk kunstner). I 1882 uttrykker han seg negativt om Münchenkoloritten og den gjengse tyske fargedoktrine i artikkelen *Impressionistene*: «... den tyske kunst ... står så uhyre langt tilbake i kolorit; paa såre faa undtagelser nær ... kaver de alle om i denne brune smørede tone, hvormed de vil forskjønne naturen».⁸⁷ Et varmt, brunlig og dempet fargevalg hadde vært rådende også for de norske malerne frem til denne tid. I München, der Werenskiold var skolert, skulle fargen legges tykt i en svært mørk grundering. Den franske Barbizon-skolens landskaper og de senere *plein air* malerier, som nå ble inspirator for de norske kunstnerne, hadde en langt lysere og friskere palett, en mer realistisk og «sann» gjengivelse av både farger og motiv. Impresjonistene innførte det klare solskinn, med reflekslys og dekomponerte farger. Men ingen malte gresset så saftig grønt som Erik Werenskiold. Den sterke, mettede grønnfargen vakte da også oppsikt i utlandet og protester her hjemme. «Werenskiolds grønne gressfarge virket i samtiden svært provoserende, da publikum var vant til ”brone og behagelige” landskapsbilder etter mønster av de gamle hollandske mestre», skriver Marit Werenskiold om farfarens kanskje grønneste bilde, *Hesten skal vannes* (1881-82).⁸⁸ Leif Østby gjengir kunstnerens uttalelse fra egen korrespondanse med ham:

I et brev til forfatteren av denne katalog (19. febr. 1935) forteller Werenskiold selv hvordan dette lille bildet [*Grønne enger*, 1881] ble til; det er tydelig at han regnet det som en slags programerklæring. «Da jeg begynte», skriver han, «var grønt forbutt farve. Det kaltes «spinat». Grønt og blått måtte ikke sammenstilles. Det grønne inførte jeg altså - -».⁸⁹

Er da ikke nettopp det spinatgrønne gresset, og klare farger i naturen generelt, et særmerke for vårt land? Barbizon-malernes landskapsbilder er neddempet i fargen i forhold til de norske, de

⁸⁷ Erik Werenskiold, ”Impressionistene”, *Kunst. Kamp. Kultur* (Kristiania: Alb. Cammermeyer 1917), 67.

⁸⁸ Marit Werenskiold, «Erik Werenskiold» i *Malerier Lillehammer Kunstmuseum* (Red. Svein Olav Hoff) (Lillehammer Kunstmuseum, 2002), 46.

⁸⁹ Østby, *Maleren og tegneren Erik Werenskiold 1855–1938*, 24.

preges av en sølvtone over det grønne. Deres arbeider er malt i Frankrike, i et flatt landskap som har større avdamping og høyere luftfuktighet, grunnet en generelt høyere temperatur. Høy temperatur kan som kjent holde større luftfuktighet enn lav. Så selv på en stekende varm sommerdag, som tilfellet er i *En bondebegravelse*, er den norske innlandsluften relativt klarere enn det sikten ville være på en tilsvarende dag i Frankrike. *En bondebegravelse* er likevel ikke blant de av Werenskiolds bilder som har den mest intense grønne farge, men på grunn av landskapskulissen blir det grønne dominerende. Kirkegården og de dyrkede jordene er gitt en gul dominans i det grønne, mens skogen og de fjernere åsene har fått en dypere grønn farge i en mer blålig tone. Det sterke solskinnet har svekket de skarpeste fargene. «Farvens avtoning er fortrinlig gjennomført med vidunderlig hel og klar virkning, fordi den er iaktatt gjennem luftens medium. Det publikum, som var vant til de «brune og behagelige» farver, skar det friske og sande lys i øinene», sier Carl W. Schnitler i sin omtale av dette Werenskiold-maleriet i 1907.⁹⁰ Luftperspektivet og hildringen i sommervarmen duser ned fargen i fjernet. Fjellene (Lifjell) vises likevel i klare blåtoner, noe man må kunne si er en nordisk karakter. I et område med høyere humiditet ville luften vært mer grå og fargen ville ha tapt enda mer styrke på tilsvarende avstand. Erik Werenskiold evner å male den norske luften, og luften og lyset forener figurene med landskapet.

På samme måte som lys og farge gir naturen en nordisk karakter, bruker Werenskiold drakt, statur og karnasjon til å identifisere menneskene i bildet. Personene hører hjemme i det landskapet de avbildes i. Vi ser en nordisk bondefamilie, lys i hår og hud, der de eldste er litt værbitte og preget av utendørs arbeid. Traust, men med verdighet i holdningen. De forholder seg til sorgen på en sindig og behersket måte. Dødeligheten (utover den aldersbetingede) ved denne tid var stor og rammet de fleste familier, og folket måtte forholde seg til dette aspektet av virkeligheten oftere enn vi behøver i dag. Folk på bygdene, som levde i og med naturen og dens skiftninger, har trolig hatt et mer pragmatisk og realistisk forhold til døden enn tilfellet har vært andre steder. I maleriet takler de situasjonen med fatning og alvor. Kuede nakker og avmaktstunge lemmer, men ingen store fakter. Situasjonen virker troverdig. Werenskiold maler den norske «folkesjelen», det som Bjørnson kalte «folkepersonligheten» og som på originalspråket ble betegnet som «Volksgeist». Begrepet «Volksgeist» kommer fra den tyske historikeren og filosofen Johann Gottfried von Herder (1744-1803). Han la til grunn at det var

⁹⁰ Carl W. Schnitler, *Kunsten og den gode form. Artikler og avhandlinger 1902-1926* (Utgivelse ved Henrik Grevenor) (Gyldendal Norsk Forlag, 1927), 71:
<http://www.nb.no/utlevering/nb/c1322889ece75b28bf5c24fa497c59e9nr.&struct=DIVP5>, oppsøkt mars 2012.

bondebefolkningen som var bærere av en nasjons kulturelle røtter, og det var de samme som utgjorde nasjonens «folk».⁹¹ Uavhengig av nasjonalitet hadde ethvert folk sin distinkte historiske hukommelse og sitt nasjonale preg. Han hevdet videre at folket tok farge av det landskapet de levde i. «Den norske nasjonalkarakteren ble også forbundet med den norske naturen. Barsk, hard og karrig natur satte sitt stempel på nordmennene», sier Øystein Sørensen om von Herders filosofi.⁹² Herders tankegods vant stor oppslutning i romantikkens Europa, og fra 1840-årene av også i Norge.

Etter min oppfatning har Erik Werenskiold bevisst gitt figurene i *En bondebegravelse* en nasjonal, for ikke å si lokal, karakter. Som tidligere nevnt er det sannsynlig at han har valgt sine modeller med omhu, nettopp for å få frem realisme og sannhet i den historien han forteller på lerretet. Han var kjent for å gjøre nitide studier av sine objekter, og ikke å overlate detaljer til tilfeldighetene. Han leter etter den perfekte modellen for de forskjellige figurer i sine illustrasjonsoppgaver, og for å kunne gi en fullstendig troverdig fremstilling lar han ved flere tilfeller tidstypiske kjoler sys til sine modeller.⁹³ På den annen side påpeker Leif Østby kunstnerens «fabelaktige evne til å tegne ut av hodet», at han må ta fantasien til hjelp for å oppnå ønsket resultat.⁹⁴ Arbeidsmåten gir den eksakte gjengivelse av det Werenskiold ønsker å vise, men det betyr også at scenene er arrangert og ikke naturalistisk umiddelbart formidlet.

Ved siden av maleriene fra denne perioden er det illustrasjonskunsten Werenskiold er aller mest kjent for. Hans tegninger til de norske folkeeventyrene har helt siden utgivelsen – totalt fire illustrerte bind utkom i årene 1879-87 – høstet berømmelse nettopp fordi han evnet å skildre det som oppfattes som den norske folkesjelen. Folkekarakteren, gjennom både storbonde og bygdeoriginaler, er tatt på kornet. Werenskiold sier allerede i 1876, noen måneder etter at han kom til München, i brev hjem til foreldrene at «jeg begynner naa mer og mer at tro, at for at gjøre noget mere karakteristisk fra vort liv – enten nu eller i fortiden, – maa figurerne stilles sammen med tilsvarende stemning i naturen.»⁹⁵ Fra denne erklæringen utleder Østby videre: «Vi skimter her det første omriss av et nasjonalt program – han synes å

⁹¹ Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 16.

⁹² Sørensen, *Jakten på det norske*, 24.

⁹³ Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*, 76, 115-117, 120, 123.

⁹⁴ *Ibid.*, 10, 117.

⁹⁵ Brev fra Erik Werenskiold til foreldrene, udatert - antas å være fra slutten av mai 1876 (i henhold til påskrift), Nasjonalbiblioteket, Oslo, brevsamling 98.

tenke på både folkelivsskildring og historiemaleri». ⁹⁶ Senere i karrieren, når han arbeider med illustrasjonene til kongesagaene, påpeker han viktigheten av å kjenne – eller implisitt ha et personlig (kjærlighets-)forhold til – det landskapet kunstneren skal gjengi. Han inviterer vennen Bernt Grønvold (1859-1923), født og oppvokst i Bergen, til å delta: «Havde du lyst til at tegne noget til dette? Du måtte da komme hjem og tage noget vestlandsk; vi andre er nemlig alle østlændinger, hvilket kanskje er lidt slemt». ⁹⁷ Fra en utredning om Snorre-tegningene i brev til Andreas Aubert, sier han i 1904: «Jeg vilde tegne norske mennesker i norsk natur, så hver mand i landet skulde føle at dette var foregået hos os, – ja på det og det bestemte sted.» ⁹⁸ Disse siste ytringene faller et tiår og to etter at Gvarv-bildene ble malt, og i en annen sammenheng, men jeg mener de viser den grunnholdningen Erik Werenskiold har hatt i sitt kunstnerskap gjennom hele 1800-tallet – helt fra skissene ble tegnet i Vågå i 1978.

3.2 Telemarksjentene

Samme sommer som *En bondebegravelse* ble påbegynt malte Erik Werenskiold tre lignende utgaver av unge piker i landskap, der henholdsvis en, to og tre jenter utgjør figurene. Motivene er så ensartet at det faller naturlig å omtale dem samlet. Sommeren 1883 losjerte Werenskiolds hos Anund Lindheim og motivene er sett fra dennes gård, Lindheim på Gvarv. Synsvinkelen og landskapet i maleriene med en jente, *En telemarksjente*, og med to jenter, *September*, er det samme. Ungpikene lener seg mot et gjerde. Foran dem, lenger inn i billedrommet, ligger gården Bergan (Nistugu Bergan). Begge disse maleriene ble ferdigstilt i 1883. I det tredje motivet, *Aften på Lindem*, har Werenskiold dreid staffeliet slakt mot venstre. Tre jenter sitter på gressvollen, med gården Gunheim i bakgrunnen. Et hjørne av gjerdet vises i høyre billedkant. Også dette ble skildret i 1883, men ferdigstilt først året etter. ⁹⁹

Av motivet med bare en pike finnes en temmelig identisk replikk fra samme år. Det ene arbeidet er i privat eie, omtales som *En telemarksjente* og har målene 80 x 99 cm. Det andre kalles *På sletten*, måler 81 x 101 cm og tilhører Göteborgs Konstmuseum. ¹⁰⁰ Motivet er også

⁹⁶ Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*, 11.

⁹⁷ Brev fra Erik Werenskiold til Bernt Grønvold, datert Sandviken 27.3.1896, Nasjonalbiblioteket, Oslo, brevsamling 98.

⁹⁸ Brev fra Erik Werenskiold til Andreas Aubert, 25.5.1904, Nasjonalbiblioteket, Oslo, brevsamling 32.

⁹⁹ Østby, *Maleren og tegneren Erik Werenskiold 1855–1938*, 34.

¹⁰⁰ Jeg har kun sett den utgaven av maleriet som er i privat eie, *En telemarksjente*, og forholder meg til den. *På sletten* kan ha mer intense farger, hvis gjengivelsen som vises i Universitetets billeddatabase (KUB) er korrekt.

gjengitt i en liten lavering i 1885, det kalles da *I tåke*, etter værlaget som preger bildene med en figur. Maleriet med to jenter, *September*, har målene 80 x 98 cm. Det ble vist på høstutstillingen i 1883 og innkjøpt av Nasjonalgalleriet året etter. Tittelen ble da endret til *Fra Telemark*. Nasjonalmuseet er fremdeles eier og tittelen er tilbakeført til den opprinnelige. *Aften på Lindem* er i formatet 83 x 98 cm og eies privat. Alle utførelsene er i olje på lerret.

Vi ser den samme østnorske innlandsbygden som i *En bondebegravelse*, men i disse tre variasjonene over samme motiv er bondegården mer sentral. Store gressvoller dominerer, mens skogteiger får vokse i hellingene. Det er sensommer (september), jorden er for lengst høstet og har fått en liten tilvekst etter den tid. Bygningsmassen forteller at dette er ikke storgårder. Små, laftede tømmerstuer viser den nøysomme jordbrukerens hjem, i en byggeskikk som har vært lokal tradisjon i århundrer. Fargeholdningen er også i tråd med det som tidligere er anført for Werenskiold, bildene er friskt og nordisk grønne – og grønnere enn i *En bondebegravelse*. Det er senere på året, solen er fortrent av en grå himmel med skarpere luft, og det tilvokste gresset er friskere enn det sommersolen hadde stekt på. Intensiteten i fargene kommer klarere frem. Tonen og valøren i grønnfargen beskriver topografien i landskapet. Skogklyngene står mørkere mot gressbakken, og åsene i bakgrunnen har fått sitt blålige, fjernere preg. Figurene er integrert i dette landskapet, den nordiske luften omgir dem. En uttalelse fra Christian Krohg i omtale av Werenskiolds bidrag til kunstutstillingen det foregående år, kan være aktuell også i denne sammenheng: «Luft ikke alene i Himlen og i Baggrunden, men helt frem i Billedet, og en masse Luft foran dette ogsaa ... det er ligesom man kan puste bedre i dem, de virker mindre *oliemalet* enn de andre.»¹⁰¹ Stemningen i bildene er lun og avslappet, slik det meste av Werenskiolds kunst er. «Ja du ved jo at jeg ikke sværmer for bråkendes kunst – —», skal han ha forklart for Jonas Lie i 1888.¹⁰² Det hviler en atmosfære av ro over både figurer og landskap, som en søndagsstillhet. Og søndag er kanskje den ukedagen motivet er fanget.

Figurene utgjøres av jenter på anslagsvis 12-13 år. I *Aften på Lindem* er differansen i alder størst – den yngste er kanskje rundt 10-12, mens den eldste kan være i 16-årsalderen. Werenskiold har benyttet lokale modeller, uten at det er kjent hvem de er. Barn og barn i lek har vært et mye anvendt sugett for Werenskiold. Ungdom derimot, slik vi ser i disse bildene,

¹⁰¹ Krohg, «Kunstutstillingen 1882», *Kampen for Tilværelsen*, 1:47. Krohgs anmeldelse av utstillingen ble først publisert i *Ude og hjemme*, København, 10.12.1882.

¹⁰² Leif Østby, *Erik Werenskiold og dikterne* (Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1985), 65.

inngår sjeldnere i hans figurkomposisjoner. Er det en bakenforliggende årsak til at kunstneren velger ungdom, og utelukkende jenter, i disse tre motivene? Kvinnens posisjon har vært et sentralt tema i 1880-årene. Øystein Ustvedt tar opp poenget med usikkerhet knyttet til kvinnens fremtidige samfunnsrolle og posisjon i katalogen for Nasjonalmuseets Werenskiold-utstilling, og peker på at problematikken opptar tidens forfattere.¹⁰³ Allerede i 1879 hadde Henrik Ibsen gitt ut dramaet *Et dukkehjem*, der han retter fokus mot de tradisjonelle rollene i ekteskapet. Hovedfiguren Nora forlater mann og barn. I 1883 utgir Bjørnson skuespillet *En hanske* og Jonas Lie presenterer *Familien på Gilje*, begge orientert omkring unge kvinners liv. *En hanske* angriper dobbeltmoralen som forbyr kvinner seksualliv før og utenfor ekteskap, men som ser gjennom fingrene med at menn utfolder seg. I Lies roman blir leseren kjent med familiens unge døtre og de kvinneundertrykkende mekanismer de utsettes for. *Familien på Gilje* var Werenskiold godt kjent med – han uttrykte umiddelbart at den ville han med tiden illustrere, og det skulle han «kunne gjøre med klem».¹⁰⁴ Han hadde også vært «konsulent» for Lie angående kapteinfiguren og -miljøet i boken, kapteinsønn som han selv var.¹⁰⁵ I 1882 hadde Cecilie Thoresen som første kvinne fått anledning til å avlegge examen artium. Straks etter ble kvinner også innrømmet mulighet for universitetsutdannelse (men rett til ansettelse i de embeter de utdannet seg til kom først i 1912, og da med unntak).¹⁰⁶ Erik Werenskiold hadde førstehånds kunnskap omkring de mange utfordringer kvinner ble møtt med. Kunstneren og hans kone, maleren Sofie (f. Thomesen), hadde møttes under studietiden i München. Der var elever av hunkjønn utestengt fra akademiet og måtte skaffe privat opplæring. For de aller fleste kvinnelige kunstnere var karriere og familieliv uforenlig – så også for Sofie – og kunsten ble den tapende part. I 1883 ble også *Skuld* dannet, en forløper for *Norsk Kvindesagsforening* som oppsto året etter. Frem til 1888 var gifte kvinner umyndige, «de stod under sin ektefelles vergemål, sa loven».¹⁰⁷

1880-årene blir generelt omtalt som «et tiår som rystet Norge», med mange kulturelle og politiske feider og samfunnsmessige endringer. Kanskje særlig for unge, landsens kvinner kan voksenlivet og fremtiden ha fortonet seg uviss. På landsbygda hadde kvinnene tradisjonelt levd og virket på familiegården, også om de forble ugifte. Siste halvdel av 1800-tallet førte

¹⁰³ Ustvedt, *Erik Werenskiold 1855–1938*, 46-47.

¹⁰⁴ Østby, *Erik Werenskiold og dikterne*, 63.

¹⁰⁵ Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*, 107.

¹⁰⁶ Ida Blom, «Kvinnen – et likeverdig menneske?» i *Norges kulturhistorie* (Oslo: H. Aschehoug & Co.(W. Nygaard), 1980), 5:58.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 53.

teknologiske gjennombrudd og omlegging i jordbruksmønsteret til overflødige hender på bygda. Ungdom måtte søke arbeid i byene, i stadig nye etableringer innen industri, som tjenestefolk eller i annen virksomhet. Kristianias befolkning ble fordoblet i perioden 1865-85, samtidig som det foregår masseutvandring til Amerika. Denne oppløsningsprosessen av det eldgamle mønsteret for bosetning, familiære og sosiale bånd har skapt uro og utrygghet.¹⁰⁸ Kan hende har tittelen *I tåke* en dobbelthet i seg – at den ikke viser bare til meteorologiske forhold, men også til en uklar fremtid for figuren.

Det er nærliggende å tenke at Werenskiold kan ha vært motivert av de forhold som er nevnt ovenfor i prosessen med å skape sine bilder av telemarksjentene. Klesdrakten til jentene forteller både at de tilhører en bondefamilie og at de ivaretar en svært gammel tradisjon. Vi ser ingen spor av påvirkning fra bysamfunnet eller det moderne liv hos disse pikene. De blir stående som symboler for bonden og den nedarvede levemåte. Både i *En telemarksjente* og *September*, der omgivelsene for figurene er den samme, er horisontlinjen uthevet som en base som bondegården hviler på. Gressbakken de står på skråner lett og gir en diagonal i motivet. Den mest markante diagonalen finner vi likevel i gjerdet, *råtegarden*, som i et nesten manieristisk perspektiv kommer inn fra venstre billedkant. Et gjerde er et stengsel, et hinder. Der piken er alene, i *En telemarksjente*, er sågar grinden lukket. Gjerdet kan stå som en metafor på skillet mellom den gamle og den nye tid, eller som et bilde på de vanskeligheter ungjentene vil møte i livet som venter dem. I tillegg til de sosiale og kulturpolitiske utfordringene som hører tiden til, går pikene også i møte med endringer som er knyttet til individet, den overgangsfase som ethvert menneske gjennomgår. De er ungdom i puberteten, en brytningstid der gamle mønstre må frafalles og en ny æra både lokker og skremmer. I *Aften på Lindem* er ikke skigarden et dominerende element. Det store, grønne landskapsrommet er dominert av to kjegleformede deler, den ene lys og gulgrønn, den andre, med skog og åser, har en mørkere grønn farge. Billedrommet er dypere enn i de foregående motivene. De tre jentene sitter på gressbakken, langt fram i billedrommet. En av dem vises i profil, de øvrige er vendt bort fra oss. I de andre bildene er den figuren som opptrer i begge versjonene vist i tapt profil, blikket hviler et sted langt foran henne. Den andre ungdommen i *September* ses i trekvart profil, hennes oppmerksomhet er rettet mot piken nærmest oss. En stille, drømmende stemning hviler over telemarksjentene i alle maleriene.

¹⁰⁸ Sigmund Moren, «By og land, hand i hand?» i *Norges Kulturhistorie* (Oslo: H. Aschehoug & Co.(W. Nygaard), 1980), 6:74.

I omtale av Werenskiolds telemarksjenter blir det ofte hevdet at pikene er kledd i den type hverdagsklær som var vanlig i Øst-Telemark i 1880-årene. Marit Werenskiold sier «... to pratende ungjenter i hverdagsbunad og tresko» om *September*.¹⁰⁹ Denne draktforståelsen divergerer med forskeren Aagot Noss' syn på gjeldende bekledding. Oppfatningen om hverdagstøy kan ha spredd seg ut i fra en publisert uttalelse kunstneren har gjort i brev til sin kone. I katalogen *Erik Werenskiold på Gvarv* omtales brevet:

I brevet sitt til Sofie fem år seinare, skriv han om denne gleda som og lyser av bileta frå tidlegare: «De halvvoxsne jentungerne er nydelige, hverdagsdragten er brilliant – den kan ikke tænkes mer malerisk, og når jentungerne driver sammen i flokker er det moro at se på.»¹¹⁰

Etter min mening er det ingen grunn til å applisere dette utsagnet på de aktuelle maleriene. Werenskiold kommer med denne ytringen syv år etter at hans telemarksjenter ble malt – når han i juli 1890 besøker Gvarv igjen, etter ikke å ha vært i Telemark siden 1885. I utsagnet refererer han heller ikke til maleriene eller sine tidligere modeller. Han har, så vidt kjent, heller ikke malt jentunger som «driver sammen i flokker». Det er tvert imot det stille og kontemplative som dominerer hans bilder fra indre del av Telemark. Ved forevisning av fotografier av Werenskiolds bilder til Aagot Noss (et materiale hun er godt kjent med fra før), er hun utvetydig i sin dom: «Jentene er helgekledt, det er sikkert!»¹¹¹ Hun begrunner sin erklæring med at kvaliteten på klærne er alt for god til at de kan ha blitt brukt til hverdags. «Stakk og liv var ihopsydd av einsfarga svart ullty eller òg av bomullsty i ulike fargar (kvardagsbruk)», skriver Noss.¹¹² Kulørte skjorter ble også brukt til helg. Hunkjønn i alle aldre, fra småbarn til gammel, har brukt drakt av samme snitt, i disse tilfellene beltestakk. Det hadde sin klare økonomiske fordel, spesielt hva angår barn i vekst, ettersom snittet passet enhver fasong og ikke var underlagt skiftende motetendenser. Det var klare skiller mellom kirkeklær, helgeklær og hverdagsklær – men klærne, det vil si stakk og liv, ble sydd etter samme mønster enten de skulle brukes til kirke eller virke. «Kyrkjekleda kunne berre brukas ved kyrkja, og aldri elles. ... Ikkje-kyrkjekleda vart berre brukt utanom kyrkja. Det var mange

¹⁰⁹ Werenskiold, *Malerier. Lillehammer Kunstmuseum*, 23. Øystein Ustvedt viser til «den litt opphøyde, landlige hverdagspoesien» i: Ustvedt, *Erik Werenskiold 1855–1938*, 45.

¹¹⁰ Carlsen og Vale, *Erik Werenskiold på Gvarv*, 9.

¹¹¹ Personlig møte med Aagot Noss, Nobelinstituttet, 16.8.2011.

¹¹² Aagot Noss, *Draktskikk i Aust-Telemark. Mangfald og endring* (Oslo: Norsk Folkemuseum, 2010), 164. Litteratur rundt temaet draktskikk og folkedrakt er sentrert rundt stasplaggene, kirke- og helgeklær. Det var stasplaggene som dannet utgangspunkt for de senere bunader, det var disse kvalitetsplaggene som kunne gå i arv til neste generasjon, og det var helgeklærne folk iførte seg når de skulle fotograferes. Skriftlig og/eller fotografisk dokumentasjon omkring hverdagsklær og arbeidstøy finnes i liten grad i praktverkene som omhandler norske folkedrakter og bunader.

fine nyansar. Dei skilde mellom det å vera *syknekledd*, *halvhelga* og *helga*.»¹¹³ Vi ser at det er ulike varianter av «helgeklær». Utover det finnes altså hverdagsdrakten, den som ble brukt de fleste dagene. Tresko var vanlig fottøy i dette området, men ikke til kirkebruk.

I følge Østby var Werenskiold muligens på Gvarv i 1890 for å finne modeller til julekort.¹¹⁴ Werenskiold skriver til sin kone en tirsdag i juli: «Naturligvis vilde her være adskilligt at male, småjentene i bondedragt, de er bra – ja de store og; de bruger såmeget blomstrede ærmer af forskjelligt farvet tøj, og det liver op dragten. Men gråtrøien blir mer og mer borte». ¹¹⁵ Fredag samme uke skriver han det brevet til Sofie som enkelte feilaktig benytter som kilde for maleriene syv år tidligere. Et større utsnitt av brevet skulle vise at det er knyttet til et nytt og annet prosjekt:

Her skulde ikke være afveien at ligge og male. Oppe på en af Lindemsgårdene er der nemlig en masse unger i alle aldre – 9 stykker på en gård – ja nogle af dem er voksne. ligevel – på nabogårdene er der og endel, og de halv voksne jentungerne er nydelige, hverdagsdrakten er brilliant – den kan ikke tænkes mer malerisk, og når jentungerne driver sammen i flokker er det moro at se på.¹¹⁶

Min påstand blir derfor at alle jentene i *En telemarksjente*, *September* og *Aften på Lindem* er fanget til lerretet på en helligdag. I tillegg til Aagot Noss' uttalelse legger jeg Jens Thiis' oppfatning fra 1907 til grunn, han omtaler jentene i «søndagspus og søndagslune». ¹¹⁷ At draktskikkene har vært vanskelig å dechiffrere, kan ha bidratt til å gjøre hverdagsjenter ut av de søndagskledte. Siden Werenskiold var en av de ivrigste blant sin kunstnergenerasjon til å forsvare naturalismen på bekostning av düsseldorfernes idealiserte «søndagsmaleri», vil man vel finne det mest tilforlatelig at kunstneren har malt en hverdagsscene. ¹¹⁸ Adolph Tidemand er nasjonalromantikkenes mest kjente figurmaler og folkelivsskildrer, særlig var det hans «søndagsbønder» naturalistene kritiserte. Noss poengterer for øvrig at modellene i Tidemands avbildninger ikke er søndagskledt, men gjengis i sine enda mer høytidelige kirkeklær. ¹¹⁹

¹¹³ Noss, Folk og klede – skikk og bruk, 47.

¹¹⁴ Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*, 105.

¹¹⁵ Brev fra Erik Werenskiold til Sofie Werenskiold, datert Tirsdag [påført: juli 1890], Nasjonalbiblioteket, Oslo, brevsamling 98.

¹¹⁶ Brev fra Erik Werenskiold til Sofie Werenskiold, datert Gvarv, Fredag – juli 1890, Nasjonalbiblioteket, Oslo, brevsamling 98.

¹¹⁷ Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere* (Bergen: John Griegs forlag, 1907), 2:214.

¹¹⁸ Erik Werenskiold, «Brytningstiden. Et overblik» i *Kunst. Kamp. Kultur*, 24. Werenskiold forklarer her at det er samtidsrealisten Henrik Ibsen som er opphav til begrepet «søndagsmaleri»: «Søndagsmaleriet (som Ibsen trøffende har døpt det) har maattet vike for hverdagsligheten.»

¹¹⁹ Aagot Noss, «Norske folkedrakter sett med kunstnarauge. Ei kjeldekritisk studie» i *Kunst og Kultur*, årg. 85 (Oslo: Universitetsforlaget, 2002), 23.

Uavhengig av anledningens kleskode kan man konkludere med at Werenskiold vektlegger bondestanden og det rurale landskapet i disse bildene, sammen med det ettertenksomme moment hos de unge jentene. Når han selv litt senere poengterer, med adresse til düsseldorferne, at søndagsmaleriet har måttet vike for hverdagsligheten, så gjelder det i større grad at «virkeligheten har avløst drømmen», som han sier, enn at hviledagen er utelukket som motiv i naturalistenes kunstnerskap.¹²⁰

3.3 *Stabbur i Telemark*

I det foregående er Werenskiolds mest kjente verk omtalt, de som også blir referert til som de mest nasjonale i hele hans oeuvre. Det er imidlertid et par andre malerier fra perioden som kan belyses under samme paragraf. Det ene er *Stabbur i Telemark*, et annet er hans første portrett av *Bjørstjerne Bjørnson*.

Stabbur i Telemark ble malt i 1884 i olje på lerret. Det måler 53 x 70 cm og er i privat eie. Grønne gressvoller avgrenset av et skogbelte og med blånende fjell i bakgrunnen er omgivelsene for stabburet, som har en prominent plassering i bildet. Rett bak stabburet går et gjerde tvers over billedflaten og deler denne omtrent i to. Noen frittgående høner og en hane som plukker føde i gresset er de eneste figurene i maleriet, bortsett fra at man kan skimte beitende kyr på markene i bakgrunnen. Det er en høstlig atmosfære over landskapet, selv om vegetasjonen fremdeles er sommerlig grønn. Et lavt skydekke gir jevnt lys i bildet og vitner om en lett byge som kommer eller går. Fra stabburet og ut av høyre billedkant er det spent en klessnor der hvitvasken henger til tørk. Landskapet er Gvarv, og scenen er sett fra gården Lindheim.¹²¹

I dette bildet er det arkitekturen som er av interesse. Kunstnerens intensjon har trolig vært å vise telemarkslandskapet med et element av gammel, lokal bygningskunst. Stabburet utgjør om lag en femdel av billedflaten, og hjørnet mellom front og langsida vender mot betrakter. Nærmeste nedre hjørne av gavlbordet, det punktet på bygningen som ved illusjon kommer lengst frem mot beskuer, står i det gylne snitt, både i bredde- og høyderetningen. Så her griper Werenskiold tilbake til et komposisjonsprinsipp naturalistene hadde gått bort ifra – for ved det

¹²⁰ Werenskiold, «Brytningstiden. Et overblik» i *Kunst. Kamp. Kultur*, 24, 28. Artikkelen ble skrevet i 1888.

¹²¹ Carlsen og Vale, *Erik Werenskiold på Gvarv*, 29.

både å skape harmoni på lerretet og for å gi større verdighet til bygget. Til tross for en ganske detaljert fremstilling, tar malemåten og særlig den prosaiske klessnoren maleriet inn i den naturalistiske sfæren.

Som arkitektonisk innslag i landskapet har stabburet, eller *buret*, svært gammel opprinnelse. Det kan tilbakeføres til førhistorisk tid og nevnes i Gulatingsloven som en av de tre viktigste bygningene på en gård.¹²² Det antas at betegnelsen *stabbur* skriver seg fra at burene i de senere århundrer har blitt satt på stabber.¹²³ Bygningsteknisk er en forening av laft og stav det vanligste, der sistnevnte er det konstruksjonsprinsippet vi kjenner fra stavkirkene. «En kombinasjon av laftverk og stavverk finnes i mange loftsbygninger som er bevart fra denne tiden [middelalderen]», sier kunsthistorikeren Peter Anker, og forteller samtidig at lafteteknikk var vanligste byggemåte i all norsk profan middelalderarkitektur.¹²⁴ Lafteteknikken antas å komme østfra, men har vært kjent i Norge fra 800-tallet.¹²⁵ Buret er altså opprinnelsen til det vi i dag kaller stabbur, og kunne være en bygning på bare en flate. I tidlig middelalder har det blitt vanlig å bygge i to etasjer. Arkitekter og kulturhistorikere setter klart skille mellom bur og loft, selv om de av utseende kan være lette å forveksle. Stabburet ble alltid satt på stolper (stabber) og stigen som forbant høydene var plassert inne i rommet. Det ble brukt til lagring av mat – gjerne kjøttbød nede og korn- og melvarer oppe – derfor hadde stolpene en viktig funksjon, de gjorde at luft fikk sirkulere fritt under buret, og de hindret mus og andre smådyr adgang til matforrådet. Utspringet i andre etasje hadde også som funksjon å avverge at dyr tok seg frem til kornbingen. Stabburet var en av de få bygningene på en gård som hadde låst dør, og nøkkelen tilhørte husfruen. Loftet på sin side er yngre enn buret, men også det nevnes i sagalitteraturen. Loftet ble brukt til oppbevaring av tekstiler og til overnatting. Det ble alltid bygd i (minimum) to høyder, derav navnet, og hadde svalgang øverst. Av praktiske grunner ble også loftet satt på stolper i fra 1600-tallet, sjelden tidligere.¹²⁶ Loftet hadde ikke samme krav til verdisikring som buret, adkomsten til loftsetasjen var derfor utvendig. Det er vanligvis loftene som er gitt den vakreste og mest påkostede utførelsen.

¹²² Halvor Vreim, «Norsk byggekunst i middelalderen» i *Nordisk kultur. Byggeskikk* (Oslo: H. Aschehoug & Co.s forlag (W. Nygaard), 1953), 348, 361.

¹²³ Peter Anker, *Folkekunst i Norge. Kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet* (Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s., 1998), 74.

¹²⁴ Peter Anker, *Stavkirkene. Deres egenart og historie* (Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s., 1997), 18.

¹²⁵ Anker, *Folkekunst i Norge*, 69.

¹²⁶ Vreim, *Nordisk kultur. Byggeskikk*, 361.

Forvekslingen skjer når funksjonene blandes. Hos tidligere amanuensis ved Norsk Folkemuseum, telemarkingen Halvor Vreim, kan man lese at det ved siden av loftet gjerne sto et lite bur for mat, men «også her kunne være klær og senger» og «det må være *matburet* og *sengeburet* loftet som regel er sammensatt av», skriver han.¹²⁷ Av en annen kilde får man vite at «det var loftet som i sin tid fortrenget stabburet, men det kunne ikke alltid erstatte det helt».¹²⁸ Er det da et loft og ikke et stabbur vi ser i Erik Werenskiolds maleri?¹²⁹ Den staselige bygningen vi ser i *Stabbur i Telemark* er i alle fall satt opp etter en gammel tradisjon. Stabbene er satt i en syllstokk som har klaring fra bakken og i første etasje er veggene laftet. Tømmerets horisontale retning gir et vekselspill med det vertikale panelet rundt loftsvalen. Den andre høyden kan være stavbygd, men teknikken skjules av den stående kledningen. En utvendig trapp vitner om at andre etasje har sval (lukket), kanskje bare i frontgavlen, og at dette planet neppe har vært brukt til oppbevaring av mat. Matlagring ser derimot ut til å ha vært formålet for den nederste etasjen. Avstand og klaring mellom stabbustrapp og plattung har også som hensikt å holde smågnagere unna. Man ser også hvordan humoristen Werenskiold har latt en av bildets høner ta seg inn gjennom den åpne burdøren, på jakt etter noen gjenglemte korn. En lysstripe som faller inn over gulvet tilsier at veggen har en glugge der lemmen er slått fra. Stabburet har flistak med dragehoder i mønet. Gjerdet som går bak stabburet gir også et friskt innslag, i det det opptrer i tre varianter. Hoveddelen utgjøres av tynne, unge trestammer (lokalt kalt *raier*) som danner en *råtegard*. På høyre side av stabburet ser vi en tradisjonell skigard, og mot billedkanten en stakittbygd signalrød port eller grind. Grinden tar opp rødfargen i hanekam og barkflisene på taket og danner kontrast til grønnsværet i bildet.

Er det et spesielt norsk bygg Werenskiold her har gjengitt? Faglitteraturen formidler at stolpeboder har vært vanlig over store deler av verden i mangfoldige århundrer. I Norden for øvrig har de sågar hatt en utforming som ligner våre bur og loft. Skikken med svalgang har glidd nordover i fra sydligere strøk, hvor behovet for et luftig og skyggefullt sted er større enn hos oss. Likevel står stabburet frem i billedkunsten som noe rotekke norsk allerede i nasjonalromantikken. Hos I. C. Dahl, Adolph Tidemand, Hans Gude og etter hvert Olaf Isaachsen er dette et hyppig gjengitt arkitekturinnslag. Utover i 1860- og 70-årene blir det

¹²⁷ Vreim, *Nordisk kultur. Byggeskikk*, 360-361.

¹²⁸ Kristofer Visted og Hilmar Stigum, *Vår gamle bondekultur* (Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s., 1971), 1:123.

¹²⁹ Litteraturen viser fotografier av flere liknende bygninger fra samme distrikt – bl.a. *Søre Tveito*, Hovin, som nå befinner seg på Norsk Folkemuseum – de er betegnet som loft.

mindre vanlig, før Werenskiold igjen tar opp sjettet i 1884. Stabburene har blitt oppfattet som like særnorske som stavkirkene, og kan hende er det på grunn av konstruksjon og utførelse. Halvor Vreim siterer Sigurd Erixon på hva som har medvirket til at byggene fremstår som spesielle for det norske landskapet: «Det er ikke minst gjennom vekselvirkning mellom stavverk og laftverk og en høytstående tømmermannskunst at den norske trearkitekturen har vunnet sitt særpreg og overlegenhet.»¹³⁰ Erik Werenskiold viser interesse for gammel norsk byggeskikk både før og etter 1884. Hans interesse for stavkirkene i Vågå og Heddal er allerede nevnt. I eventyrtegningene inngår mange elementer i fra middelalderens eksteriører, blant andre kirkeportalen fra Fåberg.¹³¹ Senere finner vi lignende innslag i illustrasjonene til *Familien på Gilje*.

3.4 Portrett av *Bjørnstjerne Bjørnson*

Werenskiold ble kjent med Bjørnstjerne Bjørnson da de begge oppholdt seg i Paris høsten 1882. Den norske kunstnerkolonien hadde særlig den nylig tilflyttede Jonas Lies hjem som møteplass, der ble det knyttet bånd mellom ulike kunstgenrer og generasjoner. Bjørnson og frue må ha hatt viten om Werenskiolds kunstnerskap fra før den tid de møttes, eventuelt også til hans politiske holdning eller polemiske natur (vennskapet oppstår mens «kunstnerstreiken» pågår), for allerede et par måneder senere skriver Werenskiold hjem og forteller – ikke bare at han skal male Bjørnson – men at dikterens kone har utsett *ham* til å gjøre det: «Fru B. har sparet *ham op* til mig; flere har villet male ham naturligvis; men da han ikke er meget tålmodig, så mente hun at de skulde vente til der kom en, som de troede på.»¹³²

Arbeidet kom i gang i 1884 og ble ferdigstilt året etter.¹³³ Det ferdige portrettet måler 146,5 x 114 cm, er utført i olje på lerret og eies av Nasjonalmuseet, Oslo. På dette knestykket i høydeformat ses Bjørnson sittende. Kroppen vises i halvprofil mens hodet er dreid nesten en face. Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) er et så beskrevet blad i både norsk kulturliv og landets politiske historie at jeg her vil begrense meg til å gi ham en kortfattet presentasjon. Han var forfatter av historiske og senere realistiske skuespill, lyrikk, fedrelandssangen, den

¹³⁰ Vreim, *Nordisk kultur. Byggeskikk*, 368. Originalkilde har ikke vært tilgjengelig.

¹³¹ Jan Kokkin, «Modellene til Erik Werenskiolds eventyrfigurer» i *Kunst og Kultur*, årg. 82 (Oslo: Universitetsforlaget, 1999), 190.

¹³² Brev fra Erik Werenskiold til foreldrene, datert Paris 7.3.1883, Nasjonalbiblioteket, Oslo, brevsamling 98.

¹³³ Østby, *Erik Werenskiold og dikterne*, 46-47.

norske nasjonalsangen og ikke minst hans mange bonderomaner og -fortellinger. I løpet av en håndfull år fra sent i 1850-årene hadde han fått posisjon som Norges store, nye nasjonale dikter.¹³⁴ Politisk var Bjørnson alt fra midten av 1860-årene sterkt engasjert i det ytterliggående venstre. Høydepunktet i hans radikale fremmarsj kom i 1879 med hans fremtredende rolle i kampen for det rene norske flagg. Han var kontroversiell og dermed både elsket og hatet. Særlig fra midten av 1870-årene var han stadig på kant med mange av landets andre markante skikkelser. Bjørnson hadde frihetstanker for mer enn nasjonen, han viste en moderne tenkemåte og storsinn også i samfunnsspørsmål, eksempelvis hva angikk fattigdom, dobbeltmoral og stemmerett. Med sitt liberale kvinnesyn fikk han støtte av kvinnebevegelsen. Han omtales som «den store forkjemper for harmoni, fred og rettferd og moralske normer».¹³⁵ Bjørnstjerne Bjørnson gjorde seg bemerket gjennom taler og artikler, i tillegg til hans litterære verk, som en ruvende personlighet i samtidslandskapet, der han gjennom et halvt århundre sto som det åndelige sentrum i den nasjonale selvstendighetskampen.

Werenskiold har vist åndshøvdingen sittende sterk og myndig på sin røde fløyelstrone. Den røde fargen gir assosiasjoner til både dens iboende kraft og til det opphøyde kongelige. Det er da heller ikke dikteren, men den samfunnsengasjerte politikeren og debattanten Werenskiold har gjengitt i portrettet. Bjørnson ble omtalt som venstres «*enfant terrible* fra Gausdal».¹³⁶ Med hvast blick og sammenbitte kjever utfordrer han betrakteren, mens han trommer utålmodig med brevkniven mot håndflaten. Brevkniven er i seg selv skarp – den er spiss og med egg i begge kanter – og kan stå som et symbol på hvordan Bjørnstjerne Bjørnson ble oppfattet av deler av eliten ved denne tid, perioden for riksrett og embetsmannsveldets fall. Brevkniven kan også tjene som pekestokk. Øystein Sørensen konstaterer at «Bjørnson hadde ikke akkurat beskjedne forestillinger om sin egen betydning i kampen mot embetsmannsregimet», og han viderefremidler Bjørnsons uttalelse i brev til en venn: «Jeg har nu givet, jeg kunne næsten sige ordre, men jeg skal være beskjeden og sige signal til storm over hele den liberale presse.»¹³⁷ Denne ildfulle stridskarakteren er det Werenskiold gir oss bilde av. I portrettet ser vi Bjørnson nærmest sitrende av vilje og trang til å gripe inn i de rådende forhold. «Tiden» ligger på vent, i form av uret som er skjult i hans venstre

¹³⁴ Morten Moi og Edvard Beyer, *Store Norske Leksikon*, http://snl.no/Bj%C3%B8rnstjerne_Bj%C3%B8rnson, s.v. «Bjørnstjerne Bjørnson», oppsøkt 10.4.2012.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Sørensen, *1880-årene. Ti år som rystet Norge*, 21.

¹³⁷ Ibid., 20.

vestelomme. Lommeuret er festet til et gullkjede som spenner over brystet og kan vise til edle intensjoner og lyse utsikter.

Werenskiold hadde lenge vært en «ivrig *bjørnsonianer*», fastslår Nils Messel.¹³⁸ Portrettørens begeistring for Bjørnson var neppe rettet alene mot litteraten, for «de gikk jo også godt sammen i politikken», som Østby formidler.¹³⁹ I brev til foreldrene skriver Werenskiold 5. mai 1885 at «Bjørnsons portræt er ferdigt», men han vil «idag bede ham sitte en gang til, da jeg kan gjøre hovedet lidt finere, ser jeg, og rette etpar småfeil». ¹⁴⁰ Ni dager senere sender han et nytt brev hjem. Der virker Werenskiold relativt fornøyd med resultatet: «Hovedet på Bjørnsons portrait er – på en ubetydelighed nær – ferdig; hvorvidt det er aldeles vellykket eller ikke, kan jeg ikke nu dømme om; men at det er mange gange bedre, større og mægtigere end da det var påbegyndt ifjor, er utvivlsomt». ¹⁴¹ «Bjørnstjerne Bjørnsons Portræt har optat ham som faa af hans Opgaver. Vi føler, det har vært hans Hensigt at skabe et monumentalt Værk», sier Andreas Aubert i sin lange og rosende anmeldelse av portrettet på høstutstillingen i 1887. ¹⁴² Han utdyper også hvordan personligheten svarer til avbildningen:

Det er denne Personlighedens selvbevidste Magt, som først og fremst slaar os i Werenskiolds Portræt ... Hans egen [Bjørnsons] Fremstilling faar ikke sjelden noget logisk demonstrerende, og han stiller sig *en garde* overfor den skarpe og klare Logik, saar for enhver Modsigelse. Netop slig sidder han her – i spændt Samtale med en, hvis Forstand han agter. ¹⁴³

Aubert har likevel innvendinger, for han fortsetter med at «Havde han faat gjort, som han mente, vilde det uden Tvil blit endnu bedre», og han påpeker at huden kunne vært mindre «sygelig blussende», håret mindre ullent, de skarpeste trekkene mildnet og ansiktet modellert enklere og roligere. ¹⁴⁴ Aubert foreslår med andre ord langt på vei en idealisering av Bjørnson. Det kan også være at han videreformidler Werenskiolds egne synspunkter, idet svakheter kan ha blitt synlig for ham i løpet av de to årene som har gått siden maleriet var ferdig. «Men selv som Portrættet nu er, er det noget af det ypperste, som nogen norsk Kunstner har malt», konkluderer likevel Aubert.

¹³⁸ Nils Messel, *Norske forfatterportretter* (red. Nils Messel) (Oslo: Nasjonalgalleriet i samarbeid med H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) og Gyldendal Norsk Forlag, 1993), 22.

¹³⁹ Østby, *Erik Werenskiold og dikterne*, 47.

¹⁴⁰ Brev fra Erik Werenskiold til foreldrene, datert 55 Avenue des Ternes, Paris 8.5.1885, Nasjonalbiblioteket, Oslo, brevsamling 98.

¹⁴¹ Brev fra Erik Werenskiold til foreldrene, datert 55 Avenue des Ternes, Paris 14.5.1885, Nasjonalbiblioteket, Oslo, brevsamling 98.

¹⁴² Andreas Aubert, «Kunstutstillingen. V.» i *Dagbladet* 23.10.1887, nr. 352.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

4. Andreas Auberts kunstkritikk

I innledningen av denne oppgaven lot jeg Gotfred Christensen stille et spørsmål som han ønsket fyllestgjørende besvart, «Spørsgmaalet om, hvori det nationale i Kunsten egentlig bestaar».¹⁴⁵ Den danske landskapsmalerens artikkel i *Kunstbladet*, der spørsmålet inngår, er i hovedsak en kommentar til utstilte arbeider på Parisersalonen, og i den forbindelse stagnasjon og middelmådighet i dansk kunst, etter hans oppfatning. Han antyder at en «forskrift» om å male nasjonalt er det som har hemmet utviklingen for danskene – for det er ikke nasjonale spørsmål som har gjort fransk kunst god og trygg på seg selv – samt at så lenge malemåten er «fransk» kan heller ikke arbeidene kalles «ægte dansk Kunst».¹⁴⁶ Kjensgjerningen om at det er fransk kunst som forløser den norske naturalismen har vært emne for debatt også her i landet. Svar på spørsmålet sitt får Christensen fra Andreas Aubert, vår iherdige forsvarer av en hjemlig, norsk kunst. «Netop det vil vi lære af de danske at finde os selv i vort eget. *Eget Bo er bedst*, det har Den [danske utvikling] lært os», repliserer Aubert.¹⁴⁷

... mener ikke ogsaa De at det gjælder ligemeget for et helt Folks Kunst som for den enkeltes, at Folket har Tyngdepunktet i sig selv, at det aandelig *eier* sin *egen* Kunst, saaledes at det gir sig selv og sin Natur Udtryk i den, kjender sig selv igjen i den? Og er ikke dette Kjernepunktet i det nationale?¹⁴⁸

Aubert er indignert over Christensens spørsmål, «denne fordring finner jeg baade uklar og ubillig», sier han og fortsetter:

... De hævder selv uden Tvil det *personlige* som det første i Kunsten. Men er De istand til fyldestgjørende at forklare, hvori egentlig det personlige i Kunsten bestaar? Er ikke det nationale i en vis Forstand en udvidet Form af det personlige – et helt Folks Personlighed, om De vil?¹⁴⁹

I Auberts tilsvaret siteres også Julius Lange, som allerede i 1872 hadde påpekt at for å danne en nasjonal skole så måtte det være en felles vilje fra mange kunstnere «til at fordybe sig i dem [tingene] med udelt Hengivenhed og ubeskaaren Kjærlighed. *Deraf er Kunstens nationale*

¹⁴⁵ Christensen, *Kunstbladet. Nordisk tidsskrift. 1888*, 64.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 64-65.

¹⁴⁷ Andreas Aubert, «Nationalitet?» i *Kunstbladet. Nordisk Tidsskrift. 1888*, 1. årg., Nr. 16, 3. September 1888 (Red. Karl Madsen) (Kjøbenhavn: Viggo Winkel & Comp.'s Forlag), 197.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 198.

¹⁴⁹ *Ibid.*

Karakter fremgaaet som en Selvfølge». ¹⁵⁰ Aubert kommenterer sitatet med å si: «Her er netop det nationale bestemt som noget umiddelbart givet, noget frit virkende i likhet med det personlige». ¹⁵¹

Aubert må med det tolkes dithen at han mener det nasjonale i eller ved et bilde oppstår som en følge av kunstnerens kjærlighet til det han maler, at det er kunstnerens *temperament* som avgjør. Det at kunstnerens «sjel» eller hans høyt kvalifiserte estetiske sans skal gjenspeiles i hans verk, er gjerne hva alle kunstnere etterstreber. Kriteriet som Aubert her anfører ville umuliggjøre en utvelgelse av hva som er nasjonalt og ikke. Om man skal koble Aubert opp mot ideer fra Hippolyte Taine og Émile Zola, eller man skal legge tysk tankegods om forbindelser mellom folkeånd og nasjonalitet til grunn, vil føre for langt å komme inn på i denne sammenheng, men som Nils Messel anfører i sin artikkel om kunstkritikeren, ser man at naturalismens estetikk lett kunne kobles med nasjonale ideer. ¹⁵² Erik Werenskiold uttrykker de samme personlige bånd til motivet som en nødvendig forutsetning i et avisinnlegg i 1886: «Vi forstod ... at skulde vi holde os til naturen, maatte vi holde os til *vor* natur, som vi kjendte og som vi holdt av; og saa reiste vi hjem ... ti det fremmede kan de [kunstnerne] umulig forstaa og følgelig ikke i den grad holde av som sit eget». ¹⁵³ Werenskiolds betraktning om hva som ligger til grunn for naturalismen, er at et kunstverk blir bedre om det males direkte foran motivet, enn om kunstneren skal male «ut av hodet» eller etter en liten studie av naturen. «*Selvfølgelig* forutsat at han sitter likeoverfor noget i naturen som han *holder av*, som har grepet ham, som han synes er vakkert; *ti endnu har aldrig nogen skapt et kunstverk uten at han har holdt av sit emne*», konkluderer Werenskiold. ¹⁵⁴ Ved samme anledning formidler også kunstneren hva som

Hvordan lar Andreas Aubert det han tolker som nasjonalt komme til uttrykk i sine anmeldelser? Frits Thaulow er blant de første kunstnerne som vender hjem, og han har stor produksjon helt fra starten. Han får mye oppmerksomhet fra Aubert de første par årene etterpå, et par lange artikler er i sin helhet viet Thaulow. I den første av dem, publisert 31.

¹⁵⁰ Aubert, *Kunstbladet. Nordisk Tidsskrift*, 198. Hans sitat av Julius Lange skal være hentet fra Lübkes kunsthistorie, 1872. I denne sammenheng anser jeg det ikke nødvendig å gjenfinne primærkilden, det som er av interesse er hvordan Lange gjengis av Aubert.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Nils Messel, «Andreas Aubert om kunst, natur og nasjonalitet» i *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994), 62-63.

¹⁵³ Werenskiold, «Stop litt igjen!» i *Kunst. Kamp. Kultur*, 52. Artikkelen ble publisert i Aftenposten 8.11.1886.

¹⁵⁴ Ibid.

oktober 1880, gir han friluftsmaleren rosende omtale: «han har malet sine Billeder færdige derude, derfor har han kunnet give os saameget af dens Frihed og Friskhed, saameget af dens Klarhed og Lys.¹⁵⁵ Uken før, 22. oktober, ble Thaulow brukt som forbilde i en omtale av Ulfstens verk – «Det er ligesom saa tørt paa Ulfstens Billeder. Naar f.Ex. Fritz Thaulow maler lignende Sujetter, føles Havet nærmere, Luften synes fuktigere og mere let at aande».¹⁵⁶ Aubert ser fremskritt hos Thaulow, men holder ikke tilbake at han fremdeles har en vei å gå – særlig at hånden er tung og tegningen fremdeles svak. Det gjennomgående ved Auberts artikler og anmeldelser fra første halvdel av 80-årene er at han engstes for at kunstforholdene hjemme skal være en større utfordring enn malerne kan takle, at de blir forvist utenlands igjen. Det er lite i artikkelen om Thaulow som kan tas direkte til inntekt for det nasjonale, men mellom linjene gir Aubert uttrykk for at dette er et begynnende spor for norsk kunst. «Glæden ved disse Billeder, og ved Fremskridtet i dem, har en Side, som gjør den saameget større: denne Udvikling er foregaaet herhjemme.»¹⁵⁷ Kritikerens anfører at ateliermalerne har uttrykt at det var umulig å male godt her i landet, men han ser større muligheter ved naturalismen, og sier at i alle fall har Thaulow vist at det var mulig for ham. «Det er ikke mindst dette Synspunkt, der har øget Lysten til at dvæle saa længe ved Thaulows fire Billeder.»¹⁵⁸ Våren 1882 forteller Aubert at det er flere og flere kunstnere han skulle omtalt, men tiden har ikke strukket til. Likevel vier han en lang artikkel til Thaulow, «Selvfølgelig fordi disse Arbeider, efter min Mening, tillige netop særlig anbefaler sig til en større Opmærksomhed».¹⁵⁹ Han nevner mange av Thaulows arbeider og høyest setter han *Gate i Kragerø*, 1882. Om *Stortingsplass* sier han at den «stormfudle Sluddags dæmpede Farver havde en koloristisk Totalvirkning, der kanske indtil den Dag var det fineste, vi havde seet, fra Thaulows Haand».¹⁶⁰ Til sammenligning kritiserer han Adelsteen Normann for et av hans «sædvanlige Lofotbilleder», en så lysløs himmel mener han aldri før å ha sett.¹⁶¹ Det er til naturalistene Aubert setter sin lit. Motivet i seg selv kan ikke være det essensielle for ham, det er oppfattelsen og gjengivelsen av det som kan bidra til en nasjonal kunst. «Norge maa males i Norge», slår Aubert fast, men «i vor Tids Aand».¹⁶² «... i Kraft af det individuelle, i Kraft

¹⁵⁵ Aubert, *Morgenbladet* 31.10.1880.

¹⁵⁶ Andreas Aubert, «Fra Kunstforeningen.» i *Morgenbladet* 22.10.1880, nr. 292A.

¹⁵⁷ Aubert, *Morgenbladet* 31.10.1880.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Andreas Aubert, «Fra vor Kunst.» i *Aftenposten* 29.4.1882, nr. 99A.

¹⁶⁰ Ibid. *Stortingsplass* omtales som *Egertorvet*.

¹⁶¹ Andreas Aubert, «Breve fra Parisersalonen. (Fra Aftenpostens specielle Korrespondent for Kunst). I.» i *Aftenposten* 30.4.1884, nr. 100A.

¹⁶² Andreas Aubert, «Fra vor Kunst. II.» i *Aftenposten* 18.1.1884, nr. 15A.

paa den anden Side just af Realismens Indtrængen, der hvor den slaar sig ned, gjælder dog altid det nationale», konkluderer han i 1883.¹⁶³ Etter at en journalist har harselert over verkene som ble frembrakt av Modumakademiet, rykker Aubert inn sitt forsvar for Thaulow: «... jeg saa Billeder af Thaulow, der maa kaldes de fineste og eiendommeligste Greb ind i vor Vinternatur Skjønhed, som endnu vor Kunst har at opvise».¹⁶⁴ Om man ikke får fravristet Aubert noen spesielle elementer i et motiv som gjør det nasjonalt, så har Thaulow høstet mange superlativer fra kritikeren ved å male norske landskaper hjemme..

Det er en kjent sak at det er Erik Werenskiold som best svarer til Andreas Auberts forhåpninger om en nasjonal kunst. Kunstanmelderen er positiv til så vel eventyrillustrasjoner som malerier fra Tåtøy/Kragerø og fra Gvarv. Han tillater seg «et spark» som vel må være adressert til Thaulow, i omtale av Werenskiold: «... der viser os, at han aldrig kan hylde som sin Theori, at det er likegyldigt, hvad man maler. En Kunstner er ikke likegyldig i sit Valg».¹⁶⁵ Bemerkningen viser trolig til den thaulowske «teori» som har blitt gjenfortalt på mange forskjellige måter i årenes løp. «En Brosten i Lakkegaten, godt malt, er interessantere end Napoleon paa St. Helena, daarlig malt», beskriver Østvedt en opprinnelse å være.¹⁶⁶ Det er uklart for meg hva årsaken kan være til at Thaulow ser ut til å ha falt i unåde hos flere kunsthistorikere både i samtid og senere. Av malerkolleger blir han omtalt som folkelig, elskverdig og vennsæl.¹⁶⁷ Aubert fortsetter å anmelde arbeidene hans utover i 1880-årene, men på mindre og mindre spalteplass. Kan hende har Thaulows noe distanserte vennskap med bohemkretsen virket inn på sympatien fra Aubert? Aubert var avvisende til Hans Jæger og bohembevegelsen, han mente det skadet kunstens skjøre vekst og anseelse, opplyser Messel.¹⁶⁸ Det at maleren forlot Norge i 1892 har ikke virket styrkende på hans omdømme som en av våre fremste gullalderkunstnere. Vidar Poulsson påpeker den negative fremstillingen som Jens Thiis gir av kunstneren i tobindsverket fra 1907, noe som skulle være

¹⁶³ Aubert, *Aftenposten* 5.6.1883.

¹⁶⁴ Andreas Aubert, «Fra Kunstnerens Udstilling. En Reklame og et Tilbageblik.» i *Aftenposten* 17.10.1884, nr. 244A. Med «Greb ind i vor Vinternatur» antas Aubert å sikte til *Vinter ved Simoa*, eventuelt også *Haugsfossen*. *Haugsfossen* (1883) er malt senhøstes, men har ikke snø i motivet.

¹⁶⁵ Andreas Aubert, «Breve fra Parisersalonen. II.» i *Aftenposten* 7.5.1884, nr. 106A. Halvannet år senere, ved høstutstillingen 1885, tilbakeviser Aubert at hans utsagn kan ha vært myntet på Thaulow (nå har en skribent anklaget Werenskiold for å ha samme teori) – «Og Thaulow f. eks. – har han engang hat den, saa har hans kunst allerede forlængst i det væsentlige arbeidet sig ud af den»: Aubert, *Nyt Tidsskrift*, 525.

¹⁶⁶ Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, 36. Thaulow uttrykker denne satsen på en annen måte: «vi svor paa, at en skidden Onsdags Eftermiddag i Lakkegata var malerisk seet mere poetisk end Bruddefærd i Hardanger»: Thaulow, *I kamp og i fest*, 146.

¹⁶⁷ Krohg, «Frits Thaulow» i *Kampen for Tilværelsen*, 1:121-122. Artikkelen er skrevet i 1909.

¹⁶⁸ Messel, «Andreas Aubert» i *Store Norske Leksikon*.

forårsaket av en nylig avsluttet avisdebatt mellom de to, og likeledes at Leif Østby har videreført Thiis' omtale av kunstneren.¹⁶⁹ Virkningen av det trykte ord har sannsynligvis hatt lang levetid, for i *Norsk kunsthistorie* av 2001 er Thaulow knapt nevnt, utover å si at han var aldri politisk engasjert (sic).¹⁷⁰

Andreas Aubert oppholder seg i Paris fra høsten 1882 til sommeren 1884, og ser dermed ikke kunstneres to egne høstutstillinger hjemme i Norge. Thaulows *Haugsfossen* og Werenskiolds *En telemarksjente* og *September* hadde blitt stilt ut i 1883, der både *Haugsfossen* og *September* ble innkjøpt av Nasjonalgalleriet. Våren 1884 stilles *September* ut i Paris. Aubert ivrer etter å vise nordisk friskhet for det franske publikum. I anmeldelsen han sender til *Aftenposten* ser det kanskje ut som han synes bildet skulle vært hvassere i grønnfargen: «Hvad jeg først og fremst er slaaet ved, det er at saa mange Billeder tager sig mattere ud, end da jeg tidligere saa dem på Ateliererne. F. Ex. Endog Werenskiolds vakre fine Telemarksbillede med Jenten ved Hæsjen».¹⁷¹ Aubert må trolig ha vært i hjemlandet om sommeren, og tatt en avstikker til Gvarv. At han har sett maleriet i et atelier behøver ikke å bety at arbeidet ikke er et friluftsmaleri. Werenskiold er tilfreds med bildets plassering på «salonen» og skriver hjem at «Thelemarksjenten er jeg fornøiet med, det er (fint?) og friskt».¹⁷² Når Statens første kunstutstilling avholdes høsten 1884, forteller Aubert hvem som bør regnes i første rekke.

Werenskiold, det siger sig selv, er her blandt de første. Baade i Regnstemningen *Stabur i Thelemarken* med sin eiendommelig naive Følelse, og ikke mindre i hans *Aftenstemning* [*Aften på Lindem*], hvor han tillige i de tre unge Kvinder, som sidder paa Græsvolden, viser sin sædvanlige Evne til at gribe Livet levende og lade os føle dets Skjønhed alene ved dets ukunstlede Natur.¹⁷³

Han kommer tilbake til de samme to maleriene også en uke senere, med lengre beskrivelser. Der berømmer han Werenskiold for å klare og «frembringe en slaaende Virkning af fri bevægelig Atmosfære og af Lys og Rum», og han formidler sitt håp om at Werenskiold skal fortsette å utvikle en løsning på «de særegne Opgaver, som vor Natur stiller» – for at «vor

¹⁶⁹ Poulsson, *Frits Thaulow*, 16.

¹⁷⁰ Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag* (Oslo: Det Norske Samlaget, 2001), 210.

¹⁷¹ Aubert, *Aftenposten* 30.4.1884. Aubert nevner bildet som «Jenten [i entall] ved Hæsjen», men i en artikkel der arbeidene ennå ikke er avsendt fra Norge skriver han at Werenskiold er ventet om noen dager og han håper han bringer med seg «sit Thelemarksbillede fra Nationalgalleriet». Nasjonal galleriet er eier av *September*, med to piker: Andreas Aubert, «Brev fra Paris» i *Aftenposten* 7.3.1884, nr. 57A.

¹⁷² Brev fra Erik Werenskiold til foreldrene, datert 30.4.[1884], Nasjonalbiblioteket, Oslo, brevsamling 98.

¹⁷³ Andreas Aubert, «Fra Kunstnerens Udstilling. En Redegjørelse og et Synspunkt.» i *Aftenposten* 18.10.1884, nr. 245A.

Kunst ... gjennom disse eiendommelige Opgaver, stillet af vor nordiske Natur og dennes særegne Klimatforhold, skulde kunde vinne et Fællespræg endog i sælve Udtrykssættet mer og mer synligt i Forhold til andres». ¹⁷⁴ Han avslutter sekvensen om Werenskiolds arbeider med å si at dette ikke hindrer at andre kan presentere en likeså personlig kunst, men «nogen norskere vil vi i ethvert Fald forgjæves søge. Det er hans Sandhedskjærligheds Energi og hans realistiske Principers strenge Gjennemførelse, der lar vor Natur og vort Folkeliv møde os saa hjemligt, saa slaaende fortroligt i hans Værker». ¹⁷⁵

Når *En bondebegravelse* ble vist på høstutstillingen i 1885, utløste det en ren apoteose hos Andreas Aubert, som Einar Østvedt uttrykker det. ¹⁷⁶ Teologen i Aubert kommer frem når verket skal beskrives – ved den lille forsamlingen som uten prest legger den døde i jorden «blir det enkle optrin et saa meget kraftigere udtryk for vort folks religiøsitet» – og betrakteren kan la blikket gli utover bygden og «hæve tanken til verdens og livets ophav», forkynner han. ¹⁷⁷ Kunstkritikeren påpeker også «den kunstneriske opfatning af vort folks eiendommelighed ... der har sit udspring fra en kraftig personligheds energiske kjærlighed til sit folk og til sit fædrelands natur». ¹⁷⁸ Blant de mange kjente malerier som vises på utstillingen, er ikke Aubert i tvil: «Werenskiolds bondebegravelse er det verk, som vil staa som denne høstudstillings egentlige begivenhet ... Det er Werenskiolds hovedverk indtil denne dag. Ikke hans alene; ogsaa den nyere norske malerkunsts, der endnu aldrig har traadt mere nationalt frem». ¹⁷⁹ Aubert hevder videre at «alt det grønne» ikke er så dominerende dette året og at folks reaksjoner på det etter hvert har dempet seg, men påpeker nødvendigheten av å innrømme «det grønne et videre felt. Thi det grønne spiller unegtelig en vis fremtrædende rolle i naturen». ¹⁸⁰ Aubert gir positiv omtale også av Thaulows *Septemberdag*, særlig for lyset og, som så ofte, fargen. Kanskje synes han ikke kunstneren får frem de spesielle egenskapene i det nordlige luftperspektivet, for han bemerker at «Thaulow væsentlig er forgrundsmaler, thi fjernet er svagt». ¹⁸¹

¹⁷⁴ Andreas Aubert, «Fra Kunstnernes Udstilling. II.» i *Aftenposten* 25.10.1884, nr. 251A.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, 76.

¹⁷⁷ Aubert, *Nyt Tidsskrift*, 592.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid., 591.

¹⁸⁰ Ibid., 590-591.

¹⁸¹ Ibid., 574-575.

Har disse spredte klipp fra Auberts store volum av anmeldelser ført oss nærmere hva han mener er nasjonalt i kunsten? Han peker ikke ut bestemte faktorer i motivene som gjør at de får den karakteristikken. Likevel kan vi se av disse bruddstykkene at det norske landskapet generelt gir et «norsk maleri» etter Auberts ideal. På samme måte trekker han frem våre klimatiske forhold, som gir en klarere luft og ved det også sterkere landskapsfarger. Det grønne inngår i denne kvaliteten. Han berømmer også når vårt hjemlige folkeliv og folkets eiendommelighet vises i billedmediet, det være seg han legger karakter og utseende eller bondetradisjoner i betydningen. Uten at Aubert er spesifikk på hva det er han tiljubler som nasjonalt i det nye norske maleriet, så finner vi igjen elementer som kan appliseres på Bjarne Hodnes liste i anmeldelsene hans. Fremfor alt gjelder det kvaliteter knyttet til naturen – vinterbilder, landskapets topografi, den klarere luft med lysforhold som i sol og gråvær skiller seg fra en sydligere egn.

5. Flere kunstnere, flere synspunkter

For å ha et bredere grunnlag for hva samtiden kan ha oppfattet som nasjonalt maleri i 1880-årene, vil jeg la andre renommerte malere og kunstnernes egne synspunkter komme frem i dette kapitlet. I det følgende vil jeg derfor gi en summarisk presentasjon av hva andre norske naturalister festet til sine lerreter, fremdeles i en seleksjon som kan vise nasjonale trekk ved verkene. I samme forbindelse vil også flere kunsthistorikere kaste lys over verk og periode. I underkapittel 5.2 vil noen av de mest anerkjente kunstnernavnene slippe til med sin forståelse av hva det var som gjorde kunsten nasjonal, samtidig som jeg vil vise hvilken retning Frits Thaulows maleri tar mot utgangen av tiåret.

5.1 Andre kunstnere

I Kristiania flokket de øvrige malere seg om tre lederfigurer som hadde et noe ulikt syn på kunstens funksjon.¹⁸² Det var Werenskiold som ønsket å skape kunst i nasjonens tjeneste, Thaulow som ville skape kunst for kunstens egen skyld og den tredje var Christian Krohg (1852–1925), i 1880-årene bekjente han seg til læresetningen om at kunstens oppgave var å sette problemene under debatt. Krohg blir omtalt som europeer, det nasjonale i kunsten interesserte ham ikke. Likevel finner man arbeider av Krohg som har en nasjonal profil – som man gjerne gjør hos de fleste kunstnere – hans portrett av *Johan Sverdrup* er kanskje et av de tydeligste i så måte. Høydeformatet viser den portretterte en face i helfigur. Chr. Krohg malte venstrelederen Sverdrup høsten 1882, den høsten selve riksrettsvalget ble avholdt.¹⁸³ I følge Oscar Thue hadde bildet blitt malt på svært kort tid, og ble utstilt på Kunstnernes første høstutstilling i midten av november.¹⁸⁴ Det er derfor sannsynlig at valget var avholdt før portrettet ble malt, slik at det er seierherren Johan Sverdrup vi ser i maleriet. Sverdrup utmerket seg først og fremst ved den årelange motvekt han var til embetsveldet og unionen, han var opposisjonens leder og eminent taler, og som tidligere anført venstresidens frontfigur og hovedarkitekt for at embetsveldet etter hvert ble faset ut. Han ble statsminister da parlamentarismen fikk gjennombrudd i Norge i 1884, og fra den stund var hans popularitet

¹⁸² Danbolt, *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 204-205.

¹⁸³ Oscar Thue, *Christian Krohg* (Red. Knut Berg) (Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1997), 118.

¹⁸⁴ Ibid.

dalende. Sverdrup var syk og svekket allerede før han inntok statsministerembetet.¹⁸⁵ Han gikk av i 1889 og døde i 1892 – ensom og nærmest forlatt av alle.¹⁸⁶ Da Chr. Krohg malte portrettet *Johan Sverdrup* var imidlertid stortingspresidenten 66 år, eldre og svekket, men på toppen av sin popularitetskurve.

Christian Krohg var på sin side kanskje den mest radikale av sin generasjon kunstnere, der alle var «venstrefolk», i alle fall i kunstspørsmål. Krohg var radikal både politisk og som maler. Han hadde hatt sitt første opphold i Paris like før portrettet ble malt, og enkelte franske kunstnere må ha gjort særlig inntrykk på nordmannen. Krohg ble mer impresjonistisk i sin malemåte enn noen av hans norske kolleger. En naturalistisk billedoppfatning hadde Krohg tilegnet seg allerede i Berlin og på Skagen. I portrettet viser den mørkkledte figuren mot gråsort bakgrunn, og generelt bruken av svart, at Krohg særlig har latt seg inspirere av Edouard Manet. Flere kunsthistorikere har i analyse av *Johan Sverdrup* poengtert at den lille mannen (han skal ha vært liten av vekst) i det store, mørke rommet understreker den ensomme Sverdrup, at gjengivelsen setter fokus på hans «aura av ensomhet».¹⁸⁷ Kan det være slik at portrettomtalen er farget av det omdømme den senere *statsminister* Sverdrup fikk? Vår første fulltidspolitiker, som hadde vært stortingsmann i over 30 år, hadde kan hende en noe reservert privat side. Min tanke er likevel at Krohg ikke har forsøkt å nedvurdere Sverdrups posisjon og aktelse. Sverdrup må ha vært den av samtidens norske politikere som best har svart til Krohgs synspunkter. Etter min fortolkning av portrettet prøver Krohg ut noen virkemidler han nylig har sett i museene og på impresjonistutstillingen i Paris, som snarere setter fokus på kraften og intensiteten hos politikeren enn det viser ham som en ensom figur.

At politikeren omgis av et stort, tomt og mørkt rom, mener jeg ikke nødvendigvis er gjort for å understreke ensomhet eller at han var liten og spinkel, slik Oscar Thue formidler.¹⁸⁸ Det tomme rommet kan også ha en funksjon av å gi den portrettede rom, gi politikeren spillerom. Sverdrup er rykket inn i billedrommet, han får på den måten luft og rom foran seg – tross i at det hadde blitt karakteristisk for Krohg at figurer er trukket «helt frem i forgrunnen og fyller

¹⁸⁵ Sørensen, *1880-årene. Ti år som rystet Norge*, 17.

¹⁸⁶ Stortinget, *Johan Sverdrup – «parlamentarismens far»*, <http://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Historikk/Historiske-biografier/Johan-Sverdrup/> (Red. Eli Pauline Fiskvik), oppsøkt 15.4.2012.

¹⁸⁷ Leif Østby, *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1951), 1:276; Thue, *Christian Krohg*, 120; Sissi Solem Winge, «Embetsstanden i norsk portrettkunst. Fra Jacob Munch til Håkon Gullvåg» i *Portrett i Norge* (Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004), 160 og Ingeborg Wikborg, *Christian Krohg* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987), 157.

¹⁸⁸ Thue, *Christian Krohg*, 120.

billedflaten».¹⁸⁹ Etter min mening er det ikke tomrommet som viser at mannen er fysisk liten. Proporsjonene mellom kropp og hode synliggjør derimot at mannen er småvokst, hodet er stort i forhold til en spinkel kropp. At rommet er tomt og uten referanser kan nettopp være et trekk for å mitigere at skikkelsen kroppslig gjør lite av seg. I svarte klær mot gråsort bakgrunn, lar Krohg Sverdrups hode og hender tre frem i en kraftig valørkontrast – for så vidt et klassisk portrettprinsipp. Det «lyse» hodet fremheves ytterligere av en hvit skjortesnipp. Blikket er fast og hvast, høyre hånd gestikulerer understrekende, det lyser energi og sterk vilje av den portretterte. Krohg beskriver i ettertid selv hvordan modellen talte uavlatelig og hvordan hans rastløse hode beveget seg hit og dit som en fugl – en beskrivelse som gjerne kan være farget av de kontroverser som oppsto mellom Sverdrup og Krohg etter Hans Jægers publiseringer og Krohgs egen *Albertine* hadde gjort furor.¹⁹⁰ Det er kun hånden med lorgnetten som viser engasjement. Sverdrups venstre hånd, og kanskje er det et poeng at det er den venstre, hviler under hjertet, i frakkens knappestolpe. Det er et stillingsmotiv som har vært en keiser til del, og som det er sannsynlig at Krohg kan ha sett under sitt opphold i Paris. Keiser Napoleon Bonaparte er gjengitt i samme positur av både Jean-A.-D. Ingres, J. L. David og R. Lafevre. Manet har for øvrig vist denne håndstillingen i sitt portrett av kunstneren Zacharie Astruc (1866). En engasjert taler, som det tyder på har vært konnotasjonen til Johan Sverdrup, har gjerne begge armene fri. Kanskje ville Krohg med denne gestus gi «keiserlig» verdighet til denne stridige politiker som venstresiden satte sitt håp til? I kamptiden sto kunstnerne i forbund med Sverdrup og hans politikk.¹⁹¹ Under selvstendighetskampen og opptakten til embetsveldets fall kan Johan Sverdrup ses på som et nasjonalt symbol.

Enkelte av Chr. Krohgs figurmalerier kan også trekkes frem i sammenheng med et nasjonalt motiv. Et slikt eksempel er *Hardt le*, 1882. Det er ett av Krohgs mange malerier fra marint miljø, en motivkrets han innledet i Skagen tre år tidligere med *Babord litt*. Innenfor de marine bildene utgjorde skildringer av losen en egen gruppe hos Krohg. Det er mange likhetstrekk mellom *Babord litt* og *Hardt le*, blant annet er begge kraftig avskåret. *Hardt le* ble til straks etter den første paristuren, under et opphold på Hvasser. En lokal losgutt ble benyttet som

¹⁸⁹ Oscar Thue, *Norsk kunstnerleksikon* (Red. Oscar Thue et al.) (Oslo: Universitetsforlaget, 1983), s.v. «Krohg, Christian», 2:629.

¹⁹⁰ Christian Krohg, «En impression nede fra stiftsgaarden» i *Impressionisten*. No. 3. Januar 1887 (Kristiania, 1887), 2.

¹⁹¹ Andreas Aubert, «Norsk malerkunst – kaar og kamp» i *Norsk kultur og norsk kunst* (Kristiania: Steenske Forlag, 1917), 120. Artikkelen ble først publisert i *Samtiden* i 1908, under tittelen «Efter den norske kunstutstilling i Kjøbenhavn høsten 1906» .

modell.¹⁹² «... her fremstilles den staute, uforferdede sjømann som med sitt mannsnot mestrer havets luner», skriver Thue i biografien om Krohg.¹⁹³ Thue beskriver også den skiftende rytmiske bevegelse man finner i bildet – fra hånden i forgrunnen som strammer skjøtet, gjennom kroppen og ut i den andre hånden, før bevegelsen fortsetter ut i roret og ender i den høye horisontlinjen.¹⁹⁴ Skuten krenger og gir illusjon av sjøgang, men balanse gjenopprettes ved losens blikkretning, som går motsatt av de strake armene. Synlige fuger mellom dekkbordene øker dybdefølelsen. Fargeholdningen er dus. Brutte primærfarger danner treklang og treverkets jordfarge roer ytterligere ned. Opprørt hav og sjøsprøyt over det glinsende dekket og losens rygg forteller at det råder værforhold som det kreves sjømannskap å mestre.

Etter min mening er *Hardt le* et typisk norsk motiv. Norge har vært en sjøfartsnasjon i ett årtusen og mer, og barske vilkår har vært nødvendig å beherske, både hva vær og vind og farvann angår, selv i vår indre skjærgård. Med en svært lang kystlinje – mer enn 25.000 km bare for fastlandet, ti ganger lengre enn riksgrensen i øst – så utmerker kysten og kystkulturen seg som et særmerke for landet.¹⁹⁵ Havets ressurser har til alle tider vært en svært viktig levevei for store deler av folket, i 1880-årene var sjøen fremdeles den viktigste transport- og trafikkåren. Kystbonden, fiskerbonden, hentet sitt utkomme både fra jorda og sjøen, men med en smal stripe land mellom hav og fjell ble ikke hans åkrer like store som hos bøndene inne i landet. Det marine landskapet var et mye anvendt sugett i nasjonalromantikken, både som rene sjøstykker og med motiv fra kyst-Norge, *Brudeferden i Hardanger* er et kroneksempel. Krohg er blant de kunstnerne som fortsetter i en billedgenre knyttet til sjømannen i 1880-årene. Kystmotivene utgjør en stor andel av naturalistenes billedproduksjon.

Flere kunstnernavn som var kjente i samtiden har fått mindre oppmerksomhet i våre dager, enkelte av dem hadde særlig tilknytning til kysten. Fredrik Kolstø var født i Haugesund, og etter læreår i utlandet hadde han tilhold både hjemme på Vestlandet og i Kristiania.¹⁹⁶ Motivkretsen hans er for en stor del orientert til kysten, med fiskeren eller fiskerbonden som figur i folkelivsskildringer. Andre arbeider er rene portretter av kystlandskapet. Den

¹⁹² Thue, *Christian Krohg*, 124.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Statistisk sentralbyrå, http://www.ssb.no/minifakta/main_02.html, oppsøkt 2.5.2012.

¹⁹⁶ Gerd Woll, *Norsk kunstnerleksikon* (Red. Oscar Thue et al.) (Oslo: Universitetsforlaget, 1983), s.v. «Kolstø, Fredrik», 2:572.

bergensfødte kunstneren Nicolai Ulfsten var også regnet blant de sentrale naturalistene da han døde i 1885, bare 31 år gammel. I henhold til Jens Thiis var det Ulfsten som oppdaget Jæren, det hyppig gjengitte kystmotivet – «Jæderfiskeren i sjøstøvler og sydvest ... i båd og på land».¹⁹⁷ Kristianiagutten Edvard Diriks oppdaget kystperlen Drøbak tidlig i 80-årene, og har malt utallige motiver fra sjøkanten ved det lille tettstedet, selv før han bosatte seg der i 1892. Diriks hadde for øvrig store deler av Oslofjorden i sin motivkrets, og han ga også sitt prospekt av Jæren.¹⁹⁸ Hans Heyerdal og Eilif Peterssen er to kjente navn fra gullaldergenerasjonen, begge blir omtalt som «europeere» og ikke opptatt av et nasjonalt maleri. Ikke desto mindre har de begge skildret den norske fiskeren og kysten vår, både ved Oslofjorden og på Vestlandet. Kunstnerkontingenten var omfattende i 1880-årene, og ikke alle klarte å løsrive seg like godt fra den oppfatning av motivet som de var skolert i på de forskjellige tyske akademiene. Flere av de som hadde startet i et eldre billedskjema – Amaldus Nielsen, Otto Sinding, Adelsteen Normann – driver likevel opp lysstyrken i så stor grad at enkelte av deres arbeider fra 80-årene må kalles naturalistiske.¹⁹⁹ De har ellers det til felles at de var i Lofoten og foreviget fiskeriet og kystkulturen fra det nordlige Norge.

Stavangerkvinnen Kitty Kielland (1843–1914) malte jærlandskapet allerede i 1876.²⁰⁰ Jæren var et av hennes kjæreste motiv, og i tillegg til de kjente avbildninger av torvmyren har hun mange motiv fra sjøkanten, der staffasjen er i aktivitet med tarekjøring og andre beskjeftigelser som hørte til kystbondens virke. Kitty Kielland gir uttrykk for at Jæren ikke er regnet til «det norske»: «Ja, hvad jeg skulde ønske at kunne sige om mig selv som maler, det var, at jeg havde lært andre mennesker at forstaa, hvad Jæderen er ... faat dem til at føle, at ogsaa denne egn af Norge har sin del i folkekarakteren ... dette var *min* natur».²⁰¹

Når så mange høyt ansette kunstnere gir sitt besyv til den norske kystens natur og kultur, så skulle man vel forvente at bildene ble betegnet som erkenasjonale, ettersom det nasjonale var tidens store løsen. Men med Bjarne Holdne som kilde kan jeg ikke finne belegg for at kysten

¹⁹⁷ Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 2:309-310.

¹⁹⁸ Leif Østby, *Norsk kunstnerleksikon* (Red. Oscar Thue et al.) (Oslo: Universitetsforlaget, 1982), s.v. «Diriks, Edvard», 1:488.

¹⁹⁹ Det er uklart hvorvidt enkelte av deres arbeider er plein air, men det er kjent at også de anerkjente friluftsmalerne hadde atelier. Lofotmaleren Gunnar Berg (1863-93) fikk korrektur av Otto Sinding. Berg har beskrevet at idealet var å male utendørs foran selve motivet, men at det bød på utfordringer med sjøsprøyt og kalde vintervinder: Knut Ljøgodt, «Gunnar Berg» i *Sparebank 1 Nord-Norges kunststiftelse. Utvalgte verker fra samlingen* (Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum og Sparebank 1 Nord-Norges kunststiftelse, 2011), 26.

²⁰⁰ Anne Wichstrøm, *Kvinneliv. Kunstnerliv. Kvinnelige malere i Norge før 1900* (Oslo: Gyldendal, 1997), 149.

²⁰¹ Christian Krohg, *Kunstnere. 1. serie* (Christiania, H. Abel's Kunstforlag [1891-92]), 43.

eller kystkulturen inngår som nasjonal markør i 1880-årene. Dens storhetstid i det nasjonale maleriet ser ut til å ha ebbet ut med de sene romantikerne. Hodne uttrykker derimot det paradokset det er at

det settet med kulturelementer norsk identitet er bygget opp rundt, var et utvalg fra en folkekultur innenfor et svært begrenset geografisk område. Det var først og fremst i selveierstrøkene i Aust-Agder, Telemark og Buskerud innsamlingen av folketradisjon fant sted. Disse fylkene hadde i ... 1875 ... 5,6 prosent av Norges befolkning.²⁰²

Det er påfallende at idealene har endret seg så radikalt innenfor et tidsrom på bare cirka 20 år. En årsak antas å være at innsamlet tradisjonsmateriale har hatt tid til å virke i kulturelitens bevissthet. For den enkelte kunstner var det trolig egen hjemstavn som best svarte til hans forestilling om hva som var ekte norsk, enten stedet utgjorde en del av folkekarakteren eller ikke. En oppfatning om at bondekulturen hadde høy anseelse i tidens bedømming av norskhet må kunstnerne likevel ha hatt, idet det er en seirende motivkrets. Etter at Werenskiold hadde malt sitt *Stabbur i Telemark* i 1884, blir det et ettertraktet motiv for mange kunstnere i årene som følger, kanskje med høydepunkt i 90-årene. Gerhard Munthe omtaler i 1892 sitt ene stabbursbilde malt i Eggedal fire år tidligere, og sier at han var den første som malte røde stabbur, «som nu males af alle her».²⁰³ Kystmotivene har blitt regnet inn blant den totale nasjonalkunsten, i kraft av dens kvalitative styrke og det faktum at bildene er malt på hjemlig grunn, men i nasjonal rangordning når ikke fiskeren eller kystbonden opp til østlandsbondens nivå. Bjarne Hodne opplyser også at det var uenighet om hva som var det *egentlig* norske, diskusjonen pågikk fremdeles i 1890-årene.²⁰⁴

Hvis ikke kystbefolkningen ble regnet som bærere av påaktede nasjonale kulturtradisjoner, hva da med minoritetene i landet? Det er i alle fall få verkstitler å finne, som kunne indikere at andre folkeslag har utgjort en betydelig motivgruppe for kunstnerne. Høstutstillingen i 1884 kan skilte med to, *Tatere* av Eyolf Soot, som Aubert omtaler som et sjeldent talentfullt arbeide, og *Sognebud hos en fjellfinn* av Wilhelm Peters. Om sistnevnte sier Aubert kun at han viser mer utpreget finnmarkskarakter i dette bildet.²⁰⁵ Det kan vel konkluderes med at minoritetsfolk var et ikke-tema under nasjonsbyggingen. I den grad de blir skildret så er det som kuriositeter. Historikeren Rudolf Keyser hadde forlenget stemplet samene som et

²⁰² Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 91.

²⁰³ Vidar Poulsson, *Malerier. Lillehammer Kunstmuseum* (Lillehammer Kunstmuseum, 2002), 74.

²⁰⁴ Hodne, *Norsk nasjonalkultur*, 112.

²⁰⁵ Andreas Aubert, *Aftenposten* 1.11.1884, nr. 257A.

nomadefolk uten kultur, og jøder fikk adgang til landet først i 1851.²⁰⁶ Aubert omtaler fargerike sameluer, som skal ha blitt mote rundt 1896, som et lån fra «et av Europas barnligste folk».²⁰⁷ Det er uklart hva Aubert har lagt i «barnligste» – kanskje betyr det leken, kanskje primitiv – det gir uansett ikke assosiasjoner til noe høyverdig.

I likhet med at det finnes senromantiske billedutsnitt i ellers overveiende naturalistiske gjengivelser, så finner man også det som karakteriseres som nyromantiske tendenser i kjerneperioden for det naturalistiske maleriet. At et maleri er naturalistisk, behøver ikke bety at det er uten stemning. Med stemningslandskapet kan de nasjonale følelsene også komme til uttrykk, i langt sterkere grad enn i det naturalistiske illusjonsmaleriet. Andreas Aubert var tilhenger av stemningsmaleriet. Det anses å avløse naturalismen, men Aubert bruker likevel former av begrepene *stemning* og *poesi* i nær sagt enhver kunstanmeldelse også fra de tidlige 1880-årene. Overgangene er flytende og flere impulser kan forefinnes i ett og samme verk. Påfallende mange naturalister har landskaper med den lyriske tittelen *September* (Thaulow, Werenskiold, Skredsvig, A. Singdahlsen), mens andre måneder knapt nevnes. Kitty Kielland viser den stemningsfulle siden ved den norske sommerkvelden i sitt maleri *Etter solnedgang* fra 1885. Her er det ikke fokus på dagslysrealismen, som ellers er det gjennomgående for naturalistene. Den nordiske og nasjonale verdien ved det duse kvelds- og nattelys må likevel nevnes i denne sammenhengen, som en klart nasjonal markør, en spesiell kvalitet ved naturen vår. Det første «blåmaleriet» finner vi hos Christian Skredsvig året før, med hans *Sommernatt. Måneskinn i Nordmarka*, der fargen brukes både illusjonistisk og emosjonelt. Det er ikke månen som er lyskilde i bildet, den er stemningsskaper og en komposisjonell og koloristisk medspiller. Lyset kommer fra junidagen som aldri blir helt natt. Aubert priser bildet for styrke i «... Stemningens inderlighed og i den lyriske Dybde».²⁰⁸

Chr. Skredsvig (1854–1924) var nær sagt den eneste av hele kunstnergenerasjonen som ikke var embetsmannssønn. Han vokste opp i Modum, der faren var møller. Bondegårder og krøtterhold var en del av miljøet i oppveksten, det kom til å prege motivkretsen til kunstneren. I 1870-årene malte Skredsvig romantiske bondescener der kyr ofte inngikk i motivet. Man kunne kanskje forvente at Skredsvig skulle bli den mest nasjonale av naturalistene, med sin

²⁰⁶ Anne-Lise Seip, «Nasjonsbygging – folkestyre – idékamp. Utviklingslinjer på 1800-tallet» i *Norsk tro og tanke* (Red. Jan-Erik Ebbestad Hansen) (Oslo: Tano Aschehoug, 1999), 334.

²⁰⁷ Aubert, *Norsk kultur og norsk kunst*, 28. Artikkelen ble først publisert i *Nordisk Tidsskrift* i 1896 under tittelen «Den dekorative farve. Et norsk farve-instinkt».

²⁰⁸ Aubert, *Aftenposten* 25.10.1884.

bakgrunn fra landsbygda og sin kjærlighet til husdyrene. Han holder fast ved motivgruppen, men blir mer «franskmand» enn noen andre norske, både i teknikk og motiv, skriver Jens Thiis.²⁰⁹ Stemning og romantisk preg finnes på nær sagt alle Skredsvigs lerreter, så også i *Sommormorgen*.²¹⁰ Kyrne dovner seg etter melkingen, mens en lav morgensol spiller sine klare stråler over et friluftsgroent landskap og lar dyrene danne lange slagskygger. En gjeterjente går og strikker, tiden skulle nyttes til fulle.

Gerhard Munthe (1849–1929) er blant det fåtall kunstnere som betrakter seg selv som nasjonal maler. Knut Berg sier om Munthe at han hadde en like bevisst holdning til det nasjonale i sin kunst, som tilfellet var for Werenskiold.²¹¹ Mest nasjonal blir han regnet for å være i forbindelse med fargeeteorier, dekorative verk og illustrasjoner fra 1890-årene av, men naturalisten Munthe opptrer under samme betegnelse. Legesønnen fra Elverum ble fremfor noen Østlandets maler. Munthes kunstnerutdannelse skiller seg noe fra resten av kullet. Han innledet sine utenlandsopphold i Düsseldorf, og kom først til München i desember 1877, ved den tid de andre begynte å forlate den bayerske hovedstaden.²¹² Begge steder arbeidet han uten å være tilknyttet akademiet. Munthe flyttet hjem i 1882. Til Paris kom han først i 1885, da kun på en kort visitt. Den tyske, mørkstemte tonen hang lenge igjen hos ham, men ved hjemkomsten har han begynt å stå ute og male, selv om han ikke så norsk natur «med franske øyne», slik Hilmar Bakken uttrykker det.²¹³ Likevel er det Munthe som er først ute med det sterkt solbelyste landskapet da han i 1884 presenterer *Høyonn i Stange*, en hverdagslig scene i et format som hadde vært forbeholdt historiemaleriet, 147 x 266 cm. En liten familie har en rast i skyggen bak hesjen. Oppmerksomheten deres rettes mot en jente, som ser ut til å komme med en beskjed eller et spørsmål. Peter Anker kaller jenten «bykledd», men hun har forkle på og må vel høre til gårdens tjenestefolk.²¹⁴ Om slåttefolkene som spiser fra sine matspann videreformidler Bakken Munthes beskrivelse: «Her ser en sligt ofte, da Folkene arbeider paa egen Kost».²¹⁵ En vik av Mjøsa speiler landskapet, og dype spor etter kjerrehjul forteller at her inne rundt bukten er jorden våt. Blått dominerer øvre halvdel av bildet, sommerhimmelen

²⁰⁹ Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 2: 288.

²¹⁰ Ingrid Reed Thomsen, *Chr. Skredsvig* (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1995), 77. Bildet er ikke datert, men forfatteren antar at det ble malt under kunstnerens sommeropphold i Bærum i 1884. Påskrift på blindrammen forteller at det er et «Motiv fra Stabæk». Skredsvig bosatte seg i Norge først i 1885.

²¹¹ Knut Berg, «Maleriet 1870-1914» i *Norges Kunsthistorie* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981), 5:197.

²¹² Vidar Poulsson, *Norsk kunstnerleksikon* (Red. Oscar Thue et al.) (Oslo: Universitetsforlaget, 1983), s.v. "Munthe, Gerhard", 2:1007.

²¹³ Hilmar Bakken, *Gerhard Munthe. En biografisk studie* (Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1952), 96-97.

²¹⁴ Peter Anker, *Gerhard Munthe, 1849-1929* (Stiftelsen Modums Blaafarveværk, 1979), 12.

²¹⁵ Bakken, *Gerhard Munthe. En biografisk studie*, 101-102.

med lette skydotter avgrenses av fjernt blånende åser før de grønne jordvollene i mellom- og forgrunn tar over. Det grønne dominerer bildet, men solen har bakt saftigheten ut av gresset og lysrefleksene stjeler resten av lokalfargen.

Det meste av Gerhard Munthes naturalistiske malerier viser det våknende livet om våren eller landskap i høsttoner. I 1880-årene maler han også en mengde motiv fra sommeren, men knapt noen med samme sterke lyssetting som *Høyonn*, hans gjennombruddsbilde. Året etterpå maler han igjen på Hedemarken. *I haven* (1885) viser langt friskere grønnfarger, for solen når ikke frem til haven. Den skinner derimot på den mosegrønne granåsen i bakgrunnen, og et jorde ved åsfoten som gir et kvikt glimt av gulgrønt i solskinnet. De forskjellige grønnntonene står vakkert mot husveggen, der den grå og værslitte kledningen har innslag av blått, som igjen komplementeres av oransje liljer ved muren. Lokalfargene er i enda større grad mettet når han i 1889 maler fra samme sted, der også stemningen er sterkere til stede. I *Bondehagen, Ulvin* er gresset friskt grønt og stemt mot den grå husveggen og en fargesterk himmel i ultramarin.

Harriet Backer (1845–1932) er et svært sentralt navn i perioden. Hun blir regnet som en av tidens største kolorister, og det er gjerne fargenes opptreden i ulike lysvirkninger, samt perspektiviske utfordringer som har ledet henne til mange motivvalg. Interiører utgjør en vesentlig del av hennes produksjon, og hun har forevige bondeinteriører fra forskjellige deler av landet ved sine årlige sommeropphold i Norge. Backer er blant de siste norske kunstnerne som bryter opp fra Paris, høsten 1888 ser hun seg økonomisk forpliktet til å forlate metropolen.²¹⁶ Fra midten av 80-årene begynte hun også å gjengi det norske landskapet. Sommeren 1885 maler hun *Landskap med rødt hus*. Motivet er tatt fra Bossvig (ved Risør) og gjengis i en blond skjærgårdsluft, der vekslende grønne toner møter grå berg og knauser. En impresjonistisk teknikk formidler en nordisk luftighet i det jevnt belyste bildet, samtidig som fargene dempes av en grålig sølvtone. I 1888 har Backer opphold i Eggedal, sammen med Skredsvig og Munthe. Alle tre gjengir stedets gamle norske bondekultur og byggeskikk, der også stabburene inngår. Den påfølgende sommer maler Backer også sammen med Munthe, når de foreviger landskap og bebyggelse ved Ulvin i Hedmark. I *Landskap fra Ulvin* (1889) gjengis mjøsbygden i en fargesterk og «norsk» koloritt. Små bygninger av underordnet karakter lyser med sine skifertekte tak spredt i det skrånende landskapet, som domineres av saftig grønt i et vell av toner og valører.

²¹⁶ Marit Lange, *Harriet Backer* (Oslo: Gyldendal [2003]), 151.

I 1882 hadde kong Oscar II og hans dronning Sophie sølvbryllup. I den anledning ble det utlyst en konkurranse blant norske kunstnere om en gave til majestetene. Det opplyses om kriteriene at «gaven skulle speile bredden i uttrykksformer blant norske kunstnere, og gi inntrykk av det særegne i norsk lynne og norsk natur. Behovet for å markere norsk nasjonalitet og særpreg var sterkt tilstede», formidles det videre.²¹⁷ Etter intensjonene for konkurransen å dømme, kunne man forvente å finne kjernearbeider hva angår nasjonale markører blant deltakernes innsats. Til sammen 55 malerier deltok i konkurransen, av dem ble 17 valgt ut til å inngå i gaven da bidragene forelå i april året etter.²¹⁸ Mange av den unge generasjonen, naturalistene, var blant de utvalgte, men vinnerbidragene ble i hovedsak utgjort av kunstnere av düsseldorfskolen. Selv blant de yngre malerne hadde flere sendt inn verk som var malt i tysk ateliertradisjon eller hadde utenlandske motiv. Kun tre malerier markerer seg som klart naturalistiske arbeider: Nikolai Ulfstens *Mortefiskere fra Stavangerkanten* (1883), Frits Thaulows *Høstdag ved Akerselven* (1882) og Christian Krohgs *Hardt le* (1882). Alle er i hovedsak nasjonale i kraft av å ha norske motiv. Erik Werenskiolds bidrag, *Lekekamerater*, ble ikke innkjøpt.²¹⁹ Harriet Backer nådde heller ikke opp med sitt franske *Interiør med figurer, Bretagne* (1882). Munthe deltok med *Oktoberaften* fra 1881. Det mørkstemte maleriet ble innkjøpt utenom konkurransen. Resultatet av konkurransen viser vel flere ting; det naturalistiske maleriet hadde hittil ikke oppnådd full aksept hos juryen (Gustav Wentzel ble refusert med *Frokost* – kan hende hadde juryen fremdeles motforestillinger etter at Wentzels *Snekkerverksted* (1881) var den direkte foranledningen til kunstnerstreiken), og kunstnerne var kanskje heller ikke innstilt på at unionskongen skulle ha deres mest nasjonale motiv. Knut Ljøgdott antyder at det må ha blitt utlyst en tilleggskonkurranse som har etterspurt skildringer fra norsk historie. Både Otto Sinding, Knut Bergslien og Eilif Peterssen skal der ha bidratt med sine fremstillinger av *Slaget ved Svolder*. Slaget ved Svolder resulterte i at den norske kongen Olav Trygvason falt for svensk og dansk overmakt. Det er et betenkelig tema man har ønsket foreviget som gave til den svenske unionskongen. Initiativet til sølvbryllupsgaven kom fra den konservative kretsen i Norge.²²⁰ Etter unionsoppløsningen i 1905 ble de norske verkene overdratt den norske stat.

²¹⁷ Karin Wik, *H.M. Kong Oscar II – H.M. Dronning Sophie. Sølvbryllupsgaven 1882* (Oslo: Grev Wedels Plass Auksjoner, 1994), 2. Karin Wik er intendant ved Det Kongelige Slott, Oslo.

²¹⁸ Knut Ljøgdott, «Sølvbryllupsgaven til kong Oscar II og dronning Sophie 1882» i *Arv og tradisjon. De kongelige samlinger* (Red. Anniken Thue) (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2012), 212.

²¹⁹ *Ibid.*, 215.

²²⁰ Ljøgdott, *Arv og tradisjon. De kongelige samlinger*, 211.

5.2 Hva er nasjonalt maleri?

Etter å ha sett litt av hva flere sentrale kunstnernavn har valgt å gjengi på lerret – hvilke kunstnere kan man kalle nasjonale, og hvem er det ikke? Svaret kommer kanskje an på hvem man lar definere hva som er nasjonalt maleri. Andreas Aubert utpekte seg som den i særklasse mest påaktede kunstanmelder av malerne selv. Det var særlig i 1880-årene han var aktiv som kritiker. Det at han hadde så høy anseelse, senere også som kunsthistoriker, kan man vel gå ut fra har øvet en viss innflytelse på de som siden har skrevet historien. Det er likevel et spørsmål hvor objektiv Aubert har vært i sine vurderinger. Hans anmeldelser synes å ha tatt farge av personlige preferanser, både når det gjelder sak og person. Vennskapet med Erik Werenskiold har oppstått tidlig, kanskje allerede før de begge hadde sommeropphold på Tåtøy i 1882 (Aubert som elev av Kittelsen), og det varte frem til Auberts død i 1913.²²¹ Aubert ble også vedvarende oppstemt av Gerhard Munthes norske fargeteorier, som ble introdusert tidlig på 1890-tallet. Fra siste del av 90-årene var Aubert en del av det intellektuelle og kulturpolitiske miljøet rundt Lysaker, der Werenskiold, Frithjof Nansen og brødrene Sars var blant de mest sentrale. Lysakerkretsen og dens nasjonale ideologi var en maktfaktor innen norsk kulturliv, og som Auberts sosiale omgangskrets kan dens kulturelle holdninger ha hatt innflytelse på kunsthistorieskrivingen og senere vurdering av hva som var regnet som nasjonalt. Ikke minst på grunn av at hans anmeldelser var anerkjent av kunstnerne, legges det uvilkårlig føringer for både hva og hvem ettertiden skal oppfatte som nasjonal. Jeg finner støtte for mine tanker om at både kritikerens og ettertidens vurdering kan ha fått en noe partisk fremstilling i en artikkel av Nils Messel. Messels tekst har som undertittel Lysakerkretsen og den «norske» tradisjon.²²² Det bør likevel presiseres at Aubert var ikke alene om å snakke varmt for fedrelandspatriotiske kvaliteter i 1880-årene. Det å fremme nasjonale verdier var en del av den politiske og kulturelle doktrinen. Også Kristiania Kunstforening hadde som formålsparagraf å stimulere utviklingen av nasjonal kunst.²²³

Erik Werenskiold er rundhåndet i sin bedømming av hvem som er nasjonale malere. Han siteres ofte på sitt innlegg i *Aftenposten* der han uttaler at «med naturalismen maatte en

²²¹ Marit Werenskiold, «Werenskiold og Thaulow som kampfeller: Kunstnerrevolusjonen 1881–1884». *Frits Thaulow og Erik Werenskiold* (Lillehammer Kunstmuseum, 1998), 10.

²²² Nils Messel, «Fra realistisk virkelighetsskildring til dekorativ form. Lysaker-kretsen og den «norske» tradisjon» i *Kunst og Kultur*, årg. 65 (Oslo: Universitetsforlaget, 1982), 152-155.

²²³ Ingebjørg Ydstie, «Kunstdebatt og kunstkritikk i 1880-årene» i *Konfrontasjon. Striden om Kunstforeningen 1875-1885* (Oslo: Oslo Kunstforening, 1986), 38.

national kunst med nødvendighet komme» – fordi kunstnerne malte på hjemlig grunn, foran motivet.²²⁴ I *Kunstbladet* i 1888 poengterer han på nytt hva han la i begrepet: «... medens de yngre ifølge sine kunstneriske prinsipper nødvendigvis *måtte* bo hjemme og have den natur stadig for øie, som de vilde fremstille; følgelig *måtte* de blive de «nationale» i modsætning til Düsseldorferkunsten».²²⁵ Han synes også å ville innebefatte alle kunstnernes kjærlighet til et hjemlig motiv, når han et tiår senere ser tilbake på perioden: «begeistring for studiet i det frie og for hjemlandets natur knyttet os tæt til hverandre».²²⁶ Carl Schnitler legger en helt motsatt fortolkning for dagen, når han litt innpå 1900-tallet roser Werenskiold som nærmest den eneste nasjonale, på bakgrunn av at han tidlig synes å ha hatt et nasjonalt program: «Mens hans samtidige av gjennombrudsmændene alle var mere eller mindre kosmopoliter av princip og synes at ha sat sig som maal at føre en duft fra Europa ind i vor hjemlige krog».²²⁷ Werenskiold viser likevel at norskhet har nyanser for ham selv. I 1910 erindrer han sitt møte med Vågå i 1878. Han tilkjennegir at stavkirken og de brunstekte gårdene i gammel bygningsstil, sammen med den utpregede mennesketypen på stedet har gjort et dypt inntrykk på ham – «Her vilde jeg være ... siden har jeg aldrig fundet noget som har synes mig mere norsk end Vaage.»²²⁸ Med dagens øyne vil vi kan hende assosiere den mest nasjonale naturalismen med Østlandet og især Telemark. Werenskiold siteres på at det er stor forskjell mellom Valdres og Telemark, der Valdres utpeker seg som «meget mere østlandsbygd».²²⁹

Chr. Krohg, som selv for en stor del var opptatt av tendensmaleriet i 1880-årene, har rettet spørsmålet «Hvortil hører det *Nationale* i Kunsten?» til Gerhard Munthe, hvorpå Munthe har svart at «det maa vel være til Motivet», og Krohg mener å huske at Munthe tilføyde at «det *Nationale* ligger dybest inde i Kunstens Væsen».²³⁰ Christian Krohg utreder videre hvor bevisst eller ubevisst nasjonal en kunstner kan være, og konkluderer med at har «en Kunstner stærke nationale Følelser, vil de spille med, hvis *ikke* vil der ikke findes Fnug af dem».²³¹

²²⁴ Werenskiold, *Kunst. Kamp. Kultur*, 52.

²²⁵ Erik Werenskiold, «Norske Kunstforhold. II.» i *Kunstbladet. Nordisk tidsskrift. 1888*, 1. årg., Nr. 11&12 (Red. Karl Madsen) (Kjøbenhavn: Viggo Winkel & Comp.'s Forlag, 1888), 137.

²²⁶ Werenskiold, «Norsk malerkunst» i *Kunst. Kamp. Kultur*, 84. Artikkelen ble første gang publisert i *Kunstbladet* 1898.

²²⁷ Schnitler, *Kunsten og den gode form*, 72.

²²⁸ Erik Werenskiold, «Eventyrene» i *Kunst. Kamp. Kultur*, 100. Teksten var forord til facsimilieutgaven av *Norske Folkeeventyr* med Werenskiolds tegninger, Kra. 1910.

²²⁹ Østby, *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*, 118.

²³⁰ Christian Krohg, «Det Nationale i Kunsten» i *Kampen for Tilværelsen*, 1:74. Artikkelen er skrevet i 1902.

²³¹ *Ibid.*, 74-76.

Munthe er altså også av den oppfatning at det er motivet som gjør kunsten nasjonal. Ved et tilbakeblikk i 1908, hans tale ved «den statsunderstøttede Kunstutstillings 25-Aars Jubilæum, sier han at «vor Virkelighedskunst i 80-Aarene .. staar jo for os som en meget personlig Kunst. Aldrig har vel heller norsk Kunst været norskere. Det er en *Egthed* som faar os til at tænke paa de gamle Hollændere, da de tog Hverdagen og sit Eget frem i sin Kunst».²³²

Hvordan vil så Frits Thaulow definere hva det er som gjør et bilde nasjonalt? I mitt kildetilfang gir han ingen pekepinn på det. Ikke annet enn at han er motstander av det. «Fædrelandet er vanskeligere at bekjempe end selve Religionen» og «I alle Lande er Nationalisterne lige grusomme», er den type uttalelser han forklarer seg med.²³³ Hvis Thaulow anså at et verk ble nasjonalt gjennom at motivet var et norsk landskap, så har han forbrutt seg grovt mot sin egen holdning. Han kan oppfattes dithen at hans verdisyn om ‘kunst for kunstens skyld’ var en allmengyldig sannhet som skulle seire over enhver programkunst – at den kunstner som er forpliktet til en tids- eller samfunnsmessig agenda (nasjonal, sosial eller litterær) ikke er fri til å vise sitt beste potensial i verket. Holdningen er likevel subjektiv for Thaulow, og programmatisk. Andre kunstnere kunne bli motivert ut fra andre forutsetninger, til å gjenspeile det som engasjerte den enkelte, enten det var å male nasjonalt eller å vise «tidens billede». For Thaulow var det det vakre motivet, gjerne «de deiligste» fargeharmonier som slo an de dypeste strengene – «Jeg har en Evne til at se bare de Billeder, som virker paa mig. Jeg ser ikke meget, men jeg ser det med hele min Sjæl».²³⁴ Det forhindrer jo ikke at maleriet blir nasjonalt, hvis kriteriet for «nasjonal» kun er at motivet er norsk. Thaulow var stadig på farten, innenlands og utenlands, men han hadde lange opphold forskjellige steder i Norge (Modum, Kragerø, Stord, Hardanger), og har derigjennom sett mer av nasjonen enn de som var det nasjonale maleriets frontkjempere. Og han valgte sine motiv, sier Østvedt, selv i den mest intense naturalismefasen så «skar han til med omhu og kresen beregning».²³⁵ Han valgte altså å gjengi de nasjonale symbolene som jeg viste til i kapittel 2. Noe senere i perioden, og med noe sterkere innslag av stemning, viser han naturalistiske portretter av norske landskap – såsom *Løvsprett*, malt på Stord våren 1889 – som det er vanskelig å se er mindre nasjonale i sin utførelse enn for eksempel de gjengivelser av den norske våren som kom fra Gerhard Munthes hånd.

²³² Gerhard Munthe, «Statens Kunstutstillings Jubilæum. 1883 – 6. oktober – 1908» i *Minder og Meninger. Fra 1850-Aarene til nu* (Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag, Lars Swanstrøm, 1919), 105.

²³³ Thaulow, *I kamp og i fest*, 138.

²³⁴ *Ibid.*, 214.

²³⁵ Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, 36.

Om det var slik at Frits Thaulow mente at det ikke var motivet som helhet som utgjorde «det nasjonale», men i stedet enkelte elementer, markører, i motivet som tilsa at bildet ble nasjonalt – så står hans ord like fullt ikke til troende, som nevnt. For eksempel er *Haugsfossen* ikke et tilfeldig motiv, han gjentar det over flere år. For Erik Werenskiolds del er det først og fremst 1880-årenes telemarksbilder som gjør ham nasjonal. De stilles ut samtidig med at hans eventyrillustrasjoner når ut til det norske publikum, og det nasjonale avspeiles i alle deler. De viser bondelivet sett fra det indre av landet, der tradisjoner og kultur mentes best ivaretatt. Frits Thaulow beskriver sitt eget møte med indre Telemark, der han er på vei opp fra Dalen og ser tilbake på den «glitrende Telemarken nedenfor ... Det stolte Syn lod mig alligevel kold ... En klar Sommermorgen i Telemarken vil nok ogsaa blive malerisk, naar det først finder sin lykkelige Fremstiller». ²³⁶ Og fremstilleren ble blant andre ham selv. Vinteren 1890 maler han i Seljord. Han kommer tilbake om sommeren og blir værende et lite halvår, og han oppholder seg på nytt i Seljord neste vår (1891). ²³⁷ I det indre Telemark fester Thaulow det som i denne perioden må betegnes som ultranasjonale markører til lerretet. Han gjengir ikke bare motiver som opptok ham hele livet, vinterlandskap og flytende vann (*Elv i Seljord*, 1890), men også de faktorene som er mest typiske for bondestanden, i form av både interiører (*Interiør fra Nordgarden, Seljord* og *Interiør i Seljord*, begge fra 1890) og eksteriører (*Bondegård i Seljord* og *Fra Telemark*, begge 1890). Thaulow maler nasjonale symboler som bunadsjenter (i blant andre *Bondegård i Seljord* og *Vinter med skiløperske*, 1890), rødmalte stabbur og annen gammel norsk byggeskikk. Østvedt refererer sågar til bildet *Jagten*, der Thaulow har malt selveste telemarksbonden i full bunad. ²³⁸ Det er de samme billedelementene som vi finner hos Werenskiold, og som gjør at vi definerer Werenskiold som vår mest nasjonale maler. Etter min oppfatning er det bare to ulike programerklæringer som gjør at den ene bedømmes som nasjonal mens den andre omtales som kosmopolitt.

Jeg skal ikke fremsette flere teorier om hvorfor Frits Thaulow var motstander av all handling, tendens eller nasjonale aspekt i kunsten, utover at han må ha ønsket å være fristilt, slik at bildene hans skulle bli objektivt vurdert i stedet for kategorisert. «Man har ikke Lov til at sige, at Kunsten skal være saadan og saadan», sier han selv. ²³⁹ Ved gjennomgang av kildemateriale

²³⁶ Thaulow, *I kamp og i fest*, 161.

²³⁷ Poulsson, *Norsk kunstnerleksikon*, 4:197. Thaulows maleri *Vinter med skiløperske*, 1890, har en replikk signert og datert 1892. Han må enten ha vært tilbake i Seljord også vinteren 1892, eller malt replikken i atelier (med mindre signaturen er utført posthumt av hans kone).

²³⁸ Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, 110.

²³⁹ Thaulow, *I kamp og i fest*, 131.

knyttet til ham, synes det å tegne seg et bilde av en karakter med et utpreget frihetsbehov. Men når en kunstner gjenstridig terper på at han er motstander av dette og hint, leter man uvilkårlig etter divergens mellom ord og handling. For Thaulows del finner man flere slike tilfeller, utenom det som kommer til syne i bildene. I de tidlige 1880-årene var han blant de mest høylytte når det gjaldt å fremme friluftskunsten på bekostning av maleri i düsseldorftradisjonen, der det ble hevdet at enkelte arbeider fra de tyske atelierene var åndløs «rammemakerkunst», kun produsert for å selge. Thaulow møter seg selv i døren ved å forfalle til «et virtuost rutinemaleri for å tekkes sitt kjøpsterke, internasjonale publikum» etter at han flyttet til Frankrike, i alle fall om man skal legge enkelte kunsthistorikers syn til grunn.²⁴⁰ Han forholder seg heller ikke konsekvent til «sannheten», slik naturalismens «fanatiske Bekjendere» skulle gjøre.²⁴¹ Han *velger* sine motiver, og som vi så i de ulike versjonene av *Haugsfossen*, så justerer han de forskjellige bildeelementene for å oppnå en komposisjonell harmoni. Men så ble han heller aldri en fullblods naturalist, slik Østvedt ser det.²⁴²

Eksemplene viser diskrepans mellom ord og handling hos Thaulow. Etter min oppfatning kan man ikke se bort fra samme avvik når det gjelder det å male nasjonalt. I sin omtale av Thaulow i 1909, sier Chr. Krohg: «Jeg lured paa Selvmotsigelser, og hvis jeg engang greb ham i én, svarte han bare: *Gud bevare mig for at være konsekvent*».²⁴³ Thaulows store innsats til tross, det kan se ut som at flere toneangivende kunsthistorikere fra første del av 1900-tallet har bidratt til å redusere hans omdømme som en av våre fremste gullaldermalere, muligens som en slags forurettet reaksjon på at han forlot Norge til fordel for Frankrike i 1892. Omtalen har «hengt som et lite minus ved vurderingen av Thaulow i moderne tid», skriver Arbeiderbladets kulturredaktør, Arve Moen, i forbindelse med lansering av Østvedts Thaulow-biografi og Kunstforeningens utstilling av malerens verk i 1952, og Moen avslutter anmeldelsen med å si: «Er dette mindre *norsk*, så er det verst for oss selv».²⁴⁴

²⁴⁰ Berg, *Norges Kunsthistorie*, 5:187.

²⁴¹ Thaulow, *I kamp og i fest*, 146.

²⁴² Østvedt, *Frits Thaulow. Mannen og verket*, 27. Det å tillate litt fri komposisjon i maleriet er ikke særegent for Thaulow, alle naturalistene maler enkelte elementer «ut av hodet».

²⁴³ Krohg, *Kampen for Tilværelsen*, 1:123.

²⁴⁴ Arve Moen, *Arbeiderbladet*, 29.2.1952.

Konklusjon

Jeg valgte å bruke Bjarne Hodnes kategorisering av de kulturhistoriske elementer som utgjorde norsk nasjonalkultur rundt forrige århundreskifte som referanse for de funn jeg kunne gjøre ved empirisk lesning av mitt utvalg malerier, der en problemstilling har vært å identifisere hva som regnes som nasjonale markører innenfor 1880-årenes naturalistiske verk. Min seleksjon av billedmateriale er gjort med siktemål på å avdekke slike funn. I kapittel 1 formidlet jeg de forklaringer Hodne gir på hans syv punkter våre nasjonale særmerker kan inndeles i, og jeg synliggjorde punktene ved å vise til anerkjente markører fra norsk nasjonalromantikk.

Enkelte punkter hadde jeg liten forventning til å finne representert i billedtilfanget. Språk er en slik kategori, da billedmediet i liten grad er auditivt. Man kan likevel fornemme at forskjellig målform kunne gjelde mellom karakterer fra by- og landdistrikter, eller mellom ulike sosiale sjikt. Tydeligst ville det kommet frem i *En bondebegravelse* – men det er ingen kommunikasjon mellom figurene i bildet, dessuten finnes det kunnskap om at representanten fra embetsstanden er en sambygding. «Tradisjonelle samhandlingsmønstre» og «religion» kan derimot trygt appliseres på *En bondebegravelse*, idet bildet viser en tradisjonsbundet handling med religiøs forankring. De to sistnevnte punktene, som hyppig inngikk i romantisk maleri, gjenfinnes i liten grad hos naturalistene.

Naturen er den store samlepoten og første punkt på Hodnes liste. Det er også det sikrest genuint norske på listen. Med en så vid kategori som «natur», så innbefatter det egentlig alle norske landskaper malt av enhver norsk kunstner – en modell som er i tråd med Werenskiold og Munthes definisjoner på nasjonalt maleri, og som for så vidt også harmonerer med Auberts meninger. Det viste seg likevel i praksis at enkelte landskap og områder av landet hadde forrang i å være representative for nasjonen. Fenomenet eksisterte også i nasjonalromantikken, da blant annet Vestlandet og høyfjell var foretrukne områder. I 1880-årene er det på Østlandet man finner det som blir regnet som de mest nasjonale kvaliteter, både på landsdelens flatbygder og i dalstrøkene. Skiftet i geografisk fokus kan ha sammenheng med at det var de samme distriktene som litt tidligere var kilde for innsamlet tradisjonsmateriale. De nære bildeutsnittene som er typisk for naturalismen harmonerer heller ikke med romantikkens sans for de store vyer som fjellnaturen gir. Gammel kultur ble ansett å

ha vært best beskyttet mot fremmed påvirkning i indre deler av landet. Kystområdene har ikke opprettholdt sin høye nasjonale status. Fossen var et av nasjonalromantikkenes yndede subjekter. På Østlandet finnes den i færre og jevnt over mindre utgaver enn i fjell- og kystnaturen. Fossen forsvinner naturlig ved endret landskapsfokus, de slake elvestrykene blir vanligere hos Østlandets friluftsmalere. Thaulow er en av de få som i *Haugsfossen* holder fast ved den gamle motivgruppen og viser vannfall i majestetisk utgave. Norske klimatiske særegenheter er også fenomen som er knyttet til naturen. Det friskt grønne landskapet er resultat av klimatiske forhold relatert til landets geografiske plassering. Den sterke fargemetningen har kommet til uttrykk i større eller mindre grad hos alle de norske landskapsmalerne. Gjennom billedanalyser mener jeg å ha vist hvordan våre årstider, lysforhold og atmosfæriske særtrekk blir anerkjent som nasjonale markører i det naturalistiske maleriet.

I likhet med kategorien norsk natur, er det innenfor bondekulturen vi finner de mest påaktede nasjonale markører i 1880-årene. Gjennom forestillingen om at det er bondestanden som best har ivaretatt og opprettholdt vår «felles historiske hukommelse», oppfylles to av Hodnes punkter. Bondelivet forekommer ofte blant verkene jeg har presentert. Interessen og orienteringen knyttet til bønder og kulturarv er trolig en medvirkende årsak til at det geografisk er Østlandet som blir nasjonal hovedarena. Bøndene blir også mer bevisst sin makt i denne perioden. Når de romantiske ideene som hadde vært tillagt bondestanden forpurret, ender byeliten opp med å angre sin egen bondedyrkelse. Bondens styrkede posisjon overgår den jevne nordmannens anseelse, enten det gjelder kystens befolkning eller byenes borgere.

Gammel norsk byggeskikk er også knyttet både til historie og bondeliv. I tillegg sorterer enkelte bygningstyper under kategorien «symboler». I naturalismen ser vi ikke lengre stavkirker i maleriene. Stabburet hadde i et par tiår unngått de fleste kunstneres blikk, men får en kraftig renessanse som motiv fra midten av 1880-årene, noe som må ses i sammenheng med bondekulturens styrkede stilling. Mye av det vi regner som nasjonale symboler er forankret i landets historie. Historiemaleriet som sådan er litterært og strider mot naturalismens program, som krevde at verket skulle oppstå foran motivet og være et tilfeldig samtidsutsnitt i sannferdig gjengivelse. Gravhauger, bautaer og vikingskip inngår ikke i naturalistenes motivkrets. Folkedraktene er derimot en tradisjon som fremdeles ble holdt i hevd, også de med tilknytning til bondestanden. De inngår dermed i naturalistenes oeuvre, sammen med aktive symboler som Akershus, Stortinget, riksvåpenet og flagget. Det rene

norske flagget har eksistert fra 1821, men det er under det sene 1800-tallets intensiverte selvstendighetsprosess at det får ny aktualitet som nasjonal markør, den samme virksomheten som inkluderer Johan Sverdrup som nasjonalt symbol. Bjørnstjerne Bjørnson får en sterkere symbolkarakter enn tidligere, gjennom hans politiske engasjement. Det gjelder også for bonden. Fremdeles knyttes det frihetsidealer til den sterke, selveiende karakteren, sammen med at han ble betraktet som arvtager og forvalter av de opprinnelige, urnorske verdiene. Enkelte markører svekkes med andre ord som nasjonale identitetsskapere, mens andre kommer forsterket ut av 1880-årene. Det må presiseres at mange elementer kunne ha høy nasjonal verdi i denne perioden, uten å komme til syne i kunsten. Naturalismens doktrine gjorde dem uegnet for billedmediet.

Jeg har benyttet kunstverkene som mitt primære empiriske materiale. Etter min lesning av maleriene er jeg langt på vei tilbøyelig til å mene at anerkjennelsen av hvem som maler nasjonalt i 1880-årene er noe ensidig fremstilt i deler av kildetilfanget. Det har vært viktig for meg å se Frits Thaulow i et nasjonalt lys, og jeg mener å ha verifisert min hypotese om at Thaulows kunst er nasjonal i det tidsspennet han er bosatt i Norge. Alle hans arbeider som er gjennomgått i denne oppgaven har nasjonale markører som faller inn under ulike av Bjarne Hodnes punkter, utenom det vide kriteriet om at motivet er norsk. Ingen kunstnere maler kun nasjonale bilder, heller ikke Werenskiold. Det er ikke landskapsmaleriet som gjør at Werenskiold har blitt utpekt som vår mest nasjonale maler. Det er det hans gjengivelser av bonden og folkekarakteren utsprunget fra bondeættene som gjør. I tillegg kommer at han proklamerte et nasjonalt program for sin kunst. Figurmaleriet var ikke Thaulows styrke eller interessefelt, så folkekarakteren har han ikke formidlet. Han har derimot gitt utallige portretter av det landskapet og det miljøet bondekulturen holdtes levende i. Hvis vi skal tro Erik Werenskiold på hans utsagn om at aldri har noen skapt et kunstverk uten at han har holdt av sitt emne, så er Thaulow like nasjonal som enhver som vedkjente seg det. Werenskiold viser sitt mesterskap i linjen, Thaulow i fargen. Det er Thaulows kjærlighet til hjemlandet og til den naturen han skildret, som gjorde at kunstneren bodde hjemme i 12-13 år, en tidsramme som strekker seg vel så langt som det naturalistiske maleriets varighet. Min fornemmelse er at det er ikke hans kunst, men hans *utsagn*, som feilaktig har kvalifisert ham for kategorien «kontinental». Med hans billedmateriale som talerør fremstår Frits Thaulow i mine øyne som en av våre nasjonale 1880-årskunstnere.

Bibliografi

- Anker, Peter. *Folkekunst i Norge. Kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s., 1998.
- _____. *Gerhard Munthe, 1849–1929*. Stiftelsen Modums Blaafarveværk, 1979.
- _____. *Stavkirkene. Deres egenart og historie*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s., 1997.
- Aubert, Andreas. «Kunstnernes fjerde høstutstilling». I *Nyt Tidsskrift*. Redigert av J. E. Sars og Olaf Skavlan. Kristiania: Huseby & Co., Limit., 1885: 525, 574-575, 590-592.
- _____. «Nationalitet?» I *Kunstbladet. Nordisk Tidsskrift*. 1888. Redigert av Karl Madsen. 1. årg., Nr. 16, 3. September 1888. Kjøbenhavn: Viggo Winkel & Comp.'s Forlag, 1888: 197-198.
- _____. «Norsk malerkunst – kaar og kamp». *Norsk kultur og norsk kunst*. Kristiania: Steenske Forlag, 1917.
- Bakken, Hilmar. *Gerhard Munthe. En biografisk studie*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1952.
- Berg, Johannes H. «Det norske flagget av 1821». I *Jakten på det norske*. Redigert av Øystein Sørensen. Oslo: Gyldendal akademisk, 2007.
- Berg, Knut. «Frits Thaulow». *1880-årene i nordisk maleri*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1885.
- _____. «Maleriet 1870-1914». I *Norges Kunsthistorie*. Bd. 5. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981.
- Blom, Ida. «Kvinnen – et likeverdig menneske?» I *Norges Kulturhistorie*. Bd. 5. Redigert av Ingrid Semmingsen, Nina Karin Monsen, Stephan Tschudi-Madsen og Yngvar Ustvedt. Oslo: H. Aschehoug & Co, 1980.
- Carlsen, Kari og Ingeborg Jorid Vale. *Erik Werenskiold på Gvarv. Utstillinger på Kunstnerhuset og Eyjutunet Sauherad, sommaren 2000*. Redigert av Kari Carlsen. ISBN 82-90931-11-5. 2000.
- Christensen, Gotfred. «Nogle Randbemærkninger til Parisersalonen 1887». I *Kunstbladet. Nordisk tidsskrift*. 1888. Redigert av Karl Madsen. 1. årg., Nr. 5, 1. Marts 1888. Kjøbenhavn: Viggo Winkel & Comp.'s Forlag, 1888: 64-65.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 2. utgave. Oslo: Det Norske Samlaget, 2001.
- Elster, Elisabeth. *Store norske leksikon*.
http://www.snl.no/nbl_biografi/Christopher_Borch/utdypning (oppsøkt 2009).

- Gunnarsson, Torsten. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. Oversatt til engelsk av Nancy Adler. New Haven & London: Yale University Press, 1998.
- Haugen, Einar. «Kampen om språket». I *Norges Kulturhistorie*. Bd. 5. Redigert av Ingrid Semmingsen, Nina Karin Monsen, Stephan Tschudi-Madsen og Yngvar Ustvedt. Oslo: H. Aschehoug & Co, 1980.
- Hodne, Bjarne. «Nasjonalisme og nasjonal identitet. Eksemplet Norge». I *P2-akademiet*. NRK P2. Oslo: 1997: 98-99.
- _____. *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget, 2002.
- Kokkin, Jan. «Erik Werenskiold – en høvding i norsk kunst». *Kunst* 3/2010, http://fineart.no/doc/kunst_2010/2010_werenskiold (oppsøkt september 2011).
- _____. «Modellene til Erik Werenskiolds eventyrfigurer». I *Kunst og Kultur*. Årg. 82. Oslo: Universitetsforlaget, 1999: 190.
- Krohg, Christian. «En impression nede fra stiftsgaarden». I *Impressionisten*. No. 3. Januar 1887. Kristiania, 1887: 2.
- _____. *Kampen for Tilværelsen*. Bd. 1. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1920.
- _____. *Kunstnere. 1. serie*. Christiania, H. Abel's Kunstforlag [1891-92].
- Lange, Marit. *Harriet Backer*. Oslo: Gyldendal [2003].
- Ljøgodt, Knut. «Gunnar Berg». *Sparebank 1 Nord-Norges kunststiftelse. Utvalgte verker fra samlingen*. Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum og Sparebank 1 Nord-Norges kunststiftelse, 2011.
- _____. «Sølvbryllupsgaven til kong Oscar II og dronning Sophie 1882». I *Arv og tradisjon. De kongelige samlinger*. Redigert av Anniken Thue. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2012.
- Malmanger, Magne. «Levande vatn». I *Levande vatn. Fossen som natur og symbol*. Redigert av Magne Malmanger, Reidar Nedrebø og Grete Honerød. Baroniet Rosendal, 1999.
- Messel, Nils. «Andreas Aubert om kunst, natur og nasjonalitet». *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994.
- _____. «Andreas Aubert». I *Store Norske Leksikon: Norsk biografisk leksikon*. http://www.snl.no/nbl_biografi/Andreas_Aubert/utdypning (oppsøkt 25.9.2009).
- _____. «Fra realistisk virkelighetsskildring til dekorativ form. Lysaker-kretsen og den «norske» tradisjon». I *Kunst og Kultur*. Årg. 65. Oslo: Universitetsforlaget, 1982: 152-155.

- _____. *Norske forfatterportretter*. Redigert av Nils Messel. Oslo: Nasjonalgalleriet. I samarbeid med H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) og Gyldendal Norsk Forlag [1993].
- Moe, Moltke. «Nationalitet og kultur» [1909], 5. Artikkelen ble utgitt som særtrykk av *Samtiden*, 1909, http://www.sprakrad.no/Politikk-Fakta/Fakta/Faksimilebiblioteket/Moltke_Moe_Nationalitet_og_kultur/.
- Moi, Morten og Edvard Beyer. *Store Norske Leksikon*. http://snl.no/Bj%C3%B8rnstjerne_Bj%C3%B8rnson, (oppsøkt 10.4.2012).
- Moren, Sigmund. «By og land, hand i hand?» I *Norges Kulturhistorie*. Bd. 6. Redigert av Ingrid Semmingsen, Nina Karin Monsen, Stephan Tschudi-Madsen og Yngvar Ustvedt. Oslo: H. Aschehoug & Co, 1980.
- Munthe, Gerhard. «Statens Kunstutstillings Jubilæum. 1883 – 6. oktober – 1908». *Minder og Meninger. Fra 1850-Aarene til nu*. Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag, Lars Swanstrøm, 1919.
- Nedkvitne, Arnved og Per G. Norseng. *Middelalderbyen ved Bjørvika. Oslo 1000–1536*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s., 2000.
- Nordhagen, Per Jonas. «Romantikkens ikonografi i Norden». I *Natur och nationalitet. Nordisk bildkonst 1800-1850 och dess europeiska bakgrund*. Redigert av Jörgen Weibull og Per Jonas Nordhagen. Sverige: Förlags AB Wiken, 1992.
- Noss, Aagot. «Norske folkedrakter sett med kunstnarauge. Ei kjeldekritisk studie». I *Kunst og Kultur*. Årg. 85. Oslo: Universitetsforlaget, 2002: 23.
- _____. *Draktskikk i Aust-Telemark. Mangfald og endring*. Oslo: Norsk Folkemuseum, 2010.
- _____. *Folk og klede – skikk og bruk. Festskrift til Aagot Noss*. Oslo: Norsk Folkemuseum, 1994.
- Pedersen, Kari-Anne. *Bunad og folkedrakt. Beltestakk før og nå*. Oslo: Teknologisk forlag, 1998.
- Poulsson, Vidar. «Gerhard Munthe». I *Malerier. Lillehammer Kunstmuseum*. Redigert av Svein Olav Hoff. Lillehammer Kunstmuseum, 2002.
- _____. *Frits Thaulow. Kristianiamaler i verdensformat*. Oslo: B.A. Mathisen Forlag As [1997].
- _____. *Frits Thaulow*. Oslo: B. A. Mathisen, 1992.
- _____. *Fritz Thaulow i 1880-årene*. Stiftelsen Modums Blaafarveværk, 1979.
- _____. *Norsk kunstnerleksikon*. Bd. 2. Redigert av Oscar Thue, Sigrid Christie, Jens Christian Eldal, Randi Gaustad, Elisabeth Seip, Tone Skedsmo og Einar Sørensen. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.

- _____. *Norsk kunstnerleksikon*. Bd. 4. Redigert av Oscar Thue, Sigrid Christie, Jens Christian Eldal, Randi Gaustad, Elisabeth Seip og Tone Skedsmo. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- Schnitler, Carl W. *Kunsten og den gode form. Artikler og avhandlinger 1902-1926*. Utgitt av Henrik Grevenor. Gyldendal Norsk Forlag, 1927, <http://www.nb.no/utlevering/nb/c1322889ece75b28bf5c24fa497c59e9nr.&struct=DIVP5> (oppsøkt mars 2012).
- Schulerud, Mentz. *Norsk kunstnerliv*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag A/S. 1960.
- Seip, Anne-Lise. «Nasjonsbygging – folkestyre – idékamp. Utviklingslinjer på 1800-tallet». I *Norsk tro og tanke*. Redigert av Jan-Erik Ebbestad Hansen. Oslo: Tano Aschehoug, 1999.
- Statistisk sentralbyrå. http://www.ssb.no/minifakta/main_02.html (oppsøkt 2.5.2012).
- Stortinget. Fiskvik, Eli Pauline, red. *Johan Sverdrup – «parlamentarismens far»*, <http://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Historikk/Historiske-biografier/Johan-Sverdrup/> (oppsøkt 15.4.2012).
- Sørensen, Øystein. «Hegemonikamp om det norske. Elitenes nasjonsbyggingsprosjekter 1770-1945». *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Redigert av Øystein Sørensen. Oslo: Gyldendal akademisk, 2007.
- _____. «Når ble nordmenn norske?» i *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Redigert av Øystein Sørensen. Oslo: Gyldendal akademisk, 2007.
- _____. *1880-årene. Ti år som rystet Norge*. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.
- Thaulow, Frits. *I kamp og i fest. Historier om ham selv og om andre*. Oslo: Thaulowforlaget, 1992.
- Thiis, Jens. *Norske malere og billedhuggere*. Bd. 2. Bergen: John Griegs forlag, 1907.
- Thomsen, Ingrid Reed. *Chr. Skredsvig*. Oslo: Grøndahl Dreyer, 1995.
- Thue, Oscar. *Christian Krohg*. Redigert av Knut Berg. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1997.
- _____. *Norsk kunstnerleksikon*. Bd. 2. Redigert av Oscar Thue, Sigrid Christie, Jens Christian Eldal, Randi Gaustad, Elisabeth Seip, Tone Skedsmo og Einar Sørensen. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.
- Ustvedt, Øystein. «Om «det nasjonale» og Werenskiolds maleriske friluftrealisme». *Erik Werenskiold. 1855–1938*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2011.

- Visted, Kristofer og Hilmar Stigum. *Vår gamle bondekultur*. Bd. 1. Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s., 1971.
- Vreim, Halvor. «Norsk byggekunst i middelalderen». *Nordisk kultur. Byggeskikk*. Oslo: H. Aschehoug & Co.s forlag (W. Nygaard), 1953.
- Werenskiold, Erik. «Norske Kunstforhold. II.». I *Kunstbladet. Nordisk tidsskrift*. 1888. Redigert av Karl Madsen. 1. årg., Nr. 11 & 12. Kjøbenhavn: Viggo Winkel & Comp.'s Forlag, 1888: 137.
- _____. *Kunst. Kamp. Kultur. Gjennem 40 aar i tekst og billeder*. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag. Lars Swanstrøm, 1917.
- Werenskiold, Marit. «Erik Werenskiold». *Malerier Lillehammer Kunstmuseum*. Redigert av Svein Olav Hoff. Lillehammer Kunstmuseum, 2002.
- _____. «Werenskiold og Thaulow som kampfeller: Kunstnerrevolusjonen 1881–1884». *Frits Thaulow og Erik Werenskiold*. Lillehammer Kunstmuseum, 1998.
- _____. *Store norske leksikon*, http://snl.no/nbl_biografi/Erik_Werenskiold/utdypning (oppsøkt mai 2011).
- Wichstrøm, Anne. *Kvinneliv. Kunstnerliv. Kvinnelige malere i Norge før 1900*. Oslo: Gyldendal, 1997.
- Wik, Karin. *H.M. Kong Oscar II – H.M. Dronning Sophie. Sølvbryllupsgaven 1882*. Redigert av Hans Richard Elgheim og Geir D. Hauge. Oslo: Grev Wedels Plass Auksjoner, 1994.
- Wikborg, Ingeborg. *Christian Krohg*. Redigert av Oscar Thue og Ingeborg Wikborg. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987.
- Winge, Sissi Solem. «Embetsstanden i norsk portrettkunst. Fra Jacob Munch til Håkon Gullvåg». *Portrett i Norge*. Redigert av Anne Wichstrøm og Nils Messel. Oslo: Norsk Folkemuseum, 2004.
- Woll, Gerd. *Norsk kunstnerleksikon*. Bd. 2. Redigert av Oscar Thue, Sigrid Christie, Jens Christian Eldal, Randi Gaustad, Elisabeth Seip, Tone Skedsmo og Einar Sørensen. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.
- Ydstie, Ingebjørg. «Brusende vannfall og mektige kaskader. Fossen fra typologi til topologi». I *Levande vatn. Fossen som natur og symbol*. Redigert av Magne Malmanger, Reidar Nedrebø og Grete Honerød. Baroniet Rosendal, 1999.
- _____. «Kunstdebatt og kunstkritikk i 1880-årene». I *Konfrontasjon. Striden om Kunstforeningen 1875-1885*. Redigert av Marit Ingeborg Lange. Oslo: Oslo Kunstforening, 1986.
- Østby, Leif og Henning Alsvik. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*. Bd. 1. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1951.

Østby, Leif. *Erik Werenskiold og dikterne*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1985.

_____. *Erik Werenskiold. Tegninger og akvareller*. Oslo: Dreyer, 1977.

_____. *Maleren og tegneren Erik Werenskiold. 1855-1938*. Stiftelsen Modums Blaaafarveværk, 1985.

_____. *Norsk kunstnerleksikon*. Bd. 1. Redigert av Leif Østby, Arne Brenna, Sigrid Christie, Jens Christian Eldal, Randi Gaustad, Stephan Tschudi-Madsen, Lauritz Opstad, Tone Skedsmo og Oscar Thue. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.

_____. *Norsk kunstnerleksikon*. Bd. 4. Redigert av Oscar Thue, Sigrid Christie, Jens Christian Eldal, Randi Gaustad, Elisabeth Seip og Tone Skedsmo. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.

Østvedt, Einar. *Frits Thaulow. Mannen og verket*. Oslo: Dreyers forlag, 1951.

Aviser

Avisartikler er oppført kronologisk

Aubert, Andreas. «Fra Kunstforeningen.» *Morgenbladet* 22.10.1880. Nr. 292A.

_____. «Fra Kunstforeningen.» *Morgenbladet* 31.10.1880. Nr. 301A.

_____. «Fra vor Kunst.» *Aftenposten* 29.4.1882. Nr. 99A.

Aftenposten 23.10.1882.

Aubert, Andreas. «Nye Breve fra Parisersalonen. II.» *Aftenposten* 5.6.1883. Nr. 128A.

_____. «Fra vor Kunst. II.» *Aftenposten* 18.1.1884. Nr. 15A.

_____. «Brev fra Paris» *Aftenposten* 7.3.1884. Nr. 57A.

_____. «Breve fra Parisersalonen. (Fra Aftenpostens specielle Korrespondent for Kunst). I.» *Aftenposten* 30.4.1884. Nr. 100A.

_____. «Breve fra Parisersalonen. II.» *Aftenposten* 7.5.1884. Nr. 106A.

_____. «Fra Kunstnernes Udstilling. En Reklame og et Tilbageblik.» *Aftenposten* 17.10.1884. Nr. 244A.

_____. «Fra Kunstnernes Udstilling. En Redegjørelse og et Synspunkt.» *Aftenposten* 18.10.1884. Nr. 245A.

_____. «Fra Kunstnernes Udstilling. II.» *Aftenposten* 25.10.1884. Nr. 251A.

_____. *Aftenposten* 1.11.1884. Nr. 257A.

S. S. *Aftenposten* 27.10.1885. Nr. 252A.

Spectator. Dagbladet 15.11.1885.

Aubert, Andreas. «Kunstutstillingen. V.» *Dagbladet* 23.10.1887. Nr. 352.

Moen, Arve. *Arbeiderbladet* 29.2.1952.

Brev

Brev er ordnet kronologisk etter avsender

Brev fra Frits Thaulow til Bjørnstjerne Bjørnson. 11.12.1883. Nasjonalbiblioteket, Oslo.
Brevsamling BB 2.

Brev fra Erik Werenskiold til foreldrene. [Mai 1876]. Nasjonalbiblioteket, Oslo.
Brevsamling 98.

Brev fra Erik Werenskiold til foreldrene. 7.3.1883. Nasjonalbiblioteket, Oslo. Brevsamling
98.

Brev fra Erik Werenskiold til foreldrene. 30.4.[1884]. Nasjonalbiblioteket, Oslo.
Brevsamling 98.

Brev fra Erik Werenskiold til foreldrene. 8.5.1885. Nasjonalbiblioteket, Oslo. Brevsamling
98.

Brev fra Erik Werenskiold til foreldrene. 14.5.1885. Nasjonalbiblioteket, Oslo.
Brevsamling 98.

Brev fra Erik Werenskiold til Sofie Werenskiold. «Tirsdag» [juli 1890].
Nasjonalbiblioteket, Oslo. Brevsamling 98.

Brev fra Erik Werenskiold til Sofie Werenskiold. Fredag – juli 1890. Nasjonalbiblioteket,
Oslo. Brevsamling 98.

Brev fra Erik Werenskiold til Bernt Grønvold. 27.3.1896. Nasjonalbiblioteket, Oslo.
Brevsamling 98.

Brev fra Erik Werenskiold til Andreas Aubert. 25.5.1904. Nasjonalbiblioteket, Oslo.
Brevsamling 32.

Personlig møte med Aagot Noss. Nobelinstituttet 16.8.2011.

Illustrasjoner, oversikt

Listen inneholder tilgjengelige opplysninger om bildenes opphavsperson, tittel, datering, teknikk, mål (h x b) i cm, samling/rettighetshaver og fotograf.

Forkortelser:

KUB	Kunsthistorisk billedatabase, Universitetet i Oslo
Nasjonalmuseet	Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo
P.e.	Privat eie

- III. 1 Frits Thaulow, *Stortingsplass*, 1881. Olje på lerret, 65,5 x 110 cm. Oslo Museum.
Foto: KUB
- III. 2 En løveskulptur ved Stortinget, Oslo. Eget foto
- III. 3 Frits Thaulow, *Stortingsplass*, 1881. Detalj. Olje på lerret, 65,5 x 110 cm. Oslo Museum. Foto: KUB
- III. 4 Frits Thaulow, *Kongen. Motiv fra Akershus*, 1879. Olje på treplate, 33 x 56 cm. P.e.
Foto: <http://www.sparebankstiftelsen.no/kunst/work.php?side=0&antall=1&artist=31&lid=1&medium=1>
- III. 5 Frits Thaulow, *Rød kanon, Akershus*, 1880. Olje på lerret, 56 x 90 cm. P.e. Foto: KUB
- III. 6 Frits Thaulow, *Fra Tyveholmen*, 1880. Olje på tre, 37 x 54 cm. P.e. Foto: KUB
- III. 7 Frits Thaulow, *Slottet*, 1880. Olje på tre, 63 x 78,5 cm. P.e. Foto: KUB
- III. 8 Frits Thaulow, *Frøensjordet*, 1880. Olje på tre, 56 x 96 cm. P.e. Foto: KUB
- III. 9 Frits Thaulow, *Septemberdag i Vestre Aker*, 1885. P.e. Foto: KUB
- III. 10 Foto tatt fra Volvat mot Vettakollen og Voksenåsen, 1940. Oslo Museum. Foto: http://www.oslobilder.no/OMU/OB.Z16621?searchstring=volvat&index=25&page=1&page_index=25&quantity=96&sort=year&site=
- III. 11 Frits Thaulow, *Grini gård*, 1884. P.e. Foto: KUB
- III. 12 Frits Thaulow, *Smestadbakken*, 1881. P.e. Foto: KUB
- III. 13 Frits Thaulow, *Haugsfossen*, 1881. 76 x 51 cm. P.e. Foto: KUB
- III. 14 Frits Thaulow, *Haugsfossen i Modum*, 1883. Olje på lerret, 152 x 100,5 cm. Oslo; Nasjonalmuseet. Foto: KUB
- Fig. 1 Erik Werenskiold, *En bondebegravelse*, 1878. Penn, 16,3 x 24,7 cm. Oslo; Nasjonalmuseet. Foto: KUB
- Fig. 2 Erik Werenskiold, *En bondebegravelse*, 1878. Penn, 16,3 x 24,7 cm. Oslo; Nasjonalmuseet. Foto: KUB
- Fig. 3 Erik Werenskiold, *En bondebegravelse*, 1878. Penn, 18,7 x 26,7 cm. København; Statens Museum for Kunst. Foto: KUB
- III. 15 Erik Werenskiold, *En bondebegravelse*, 1885. Olje på lerret, 102,5 x 150,5 cm. Oslo; Nasjonalmuseet. Foto: KUB
- Fig. 4 fotokopi av Erik Werenskiold, *En bondebegravelse*, 1885, med egne påførte komposisjonslinjer
- III. 16 Erik Werenskiold, *En telemarksjente*, 1883. Olje på lerret, 78 x 97 cm. P.e. Foto: KUB
- III. 17 Erik Werenskiold, *September (Fra Telemark)*, 1883. Olje på lerret, 80 x 98 cm. Oslo; Nasjonalmuseet. Foto: KUB
- III. 18 Erik Werenskiold, *Aften på Lindem*, 1884. Olje på lerret, 83 x 98 cm. P.e. Foto: O.Væring
- III. 19 Erik Werenskiold, *Stabbur i Telemark*, 1884. Olje på lerret, 53 x 70 cm. P.e. Foto: Eget

- III. 20 Erik Werenskiold, portrett av *Bjørnstjerne Bjørnson*, 1885. Olje på lerret, 146,5 x 114 cm. Oslo; Nasjonalmuseet. Foto: KUB
- III. 21 Christian Krohg, *Johan Sverdrup*, 1882. Olje på lerret, 271 x 170,5 cm. Oslo; Stortinget. Foto: KUB
- III. 22 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Napoleon Bonaparte*, 1804. Olje på lerret, 227 x 147 cm. Musée des Beaux-Arts, Liège, Frankrike. Foto:
<http://www.wikipaintings.org/en/Tag/napoleon-i#supersized-search-193495>
- III. 23 Jacques-Louis David, *Napoleon Bonaparte*, 1812. Olje på lerret, 205 x 128 cm. P.e. Foto: <http://www.wikipaintings.org/en/jacques-louis-david/napoleon-bonaparte-in-his-study-at-the-tuileries-1812>
- III. 24 Christian Krohg, *Hardt le*, 1882. Olje på lerret, 92 x 113 cm. Oslo; Det Kongelige Slott. Foto: KUB
- III. 25 Fredrik Kolstø, *Robåter i en bukt*, 1886. 53 x 65 cm. Foto: Grev Wedels Plass Auksjoner AS
- III. 26 Nikolai Ulfsten, *Strandparti fra Jæren*, 1884. Olje på lerret, 36 x 55. Foto: Blomqvist Kunsthandel AS
- III. 27 Fredrik Kolstø, *Strandscene (Ved fiskebua)*, 1883. 51 x 78 cm. P.e. Foto: O.Væring
- III. 28 Edvard Diriks, *Fra Drøbaksundet*, 1888. 40 x 61 cm. P.e. Foto: O.Væring
- III. 29 Nikolai Ulfsten, *Mortefiskere fra Stavangerkanten*, 1883. Olje på lerret, 82 x 150 cm. Det Kongelige Slott. Foto: O.Væring
- III. 30 Kitty Kielland, *Studie fra Ognå på Jæren*, 1878. Oslo; Nasjonalmuseet. Foto: KUB
- III. 31 Kitty Kielland, *Etter solnedgang*, 1885. Olje på lerret, 83 x 117 cm. Oslo; Det Kongelige Slott. Foto: KUB
- III. 32 Christian Skredsvig, *Sommernatt. Måneskinn i Nordmarken*, 1884. Olje på lerret, 100 x 70 cm. P.e. Foto: KUB
- III. 33 Christian Skredsvig, *Sommermorgen. Motiv fra Stabæk*, [1884]. Olje på lerret, 57 x 111 cm. P.e. Foto: O.Væring
- III. 34 Gerhard Munthe, *Høyonn, Vik i Stange*, 1884. Olje på lerret, 147 x 266 cm. Oslo; Nasjonalmuseet. Foto: KUB
- III. 35 Gerhard Munthe, *I haven*, 1885. 115 x 115 cm. P.e. Foto: KUB
- III. 36 Gerhard Munthe, *Bondehagen*, 1889. Olje på lerret, 126,5 x 156 cm. Oslo; Nasjonalmuseet. Foto: KUB
- III. 37 Harriet Backer, *Landskap med rødt hus. Bossvik*, 1885. Olje på lerret, 52 x 61 cm. P.e. Foto: KUB
- III. 38 Harriet Backer, *Landskap fra Ulvin*, 1889. Olje på lerret, 38 x 53 cm. Drammen Kunstmuseum. Foto: http://cultured.com/image/2064/Landscape_from_Ulvin/
- III. 39 Frits Thaulow, *Løvsprett*, 1889. Olje på lerret, 97 x 101 cm. Trondheim Kunstmuseum. Foto: Trondheim Kunstmuseum.
- III. 40 Gerhard Munthe, *Vår*, 1885. 46,5 x 73,5 cm. P.e. Foto: O.Væring
- III. 41 Eyolf Soot, *Flatbrødkjerring*, 1885. P.e. Foto: O.Væring
- III. 42 Gerhard Munthe, *Aften i Eggedal*, 1888. Olje på lerret, 94 x 71 cm. Oslo; Nasjonalmuseet. Foto: KUB
- III. 43 Christian Skredsvig, *Idyll*, 1888. Olje på lerret, 118 x 94 cm. Lillehammer Kunstmuseum. Foto: KUB
- III. 44 Frits Thaulow, *Pike på ski*, 1890. Olje på lerret, 45 x 69 cm. Foto: Blomqvist Kunsthandel AS
- III. 45 Frits Thaulow, *Interiør, Seljord*, 1890. 66 x 71 cm. P.e. Foto: O.Væring
- III. 46 Frits Thaulow, *Vinter med skiløperske*, 1892. 79 x 124. P.e. Foto: KUB
- III. 47 Frits Thaulow, *Skysstasjon*, 1890. Foto: O.Væring

