

The background of the cover is a painting of a hiker in a mountain landscape. The hiker is seen from behind, wearing a dark jacket and a hat, and is holding a walking stick. The landscape is hazy and misty, with a bright yellow glow on the horizon suggesting a sunset or sunrise. The overall tone is soft and atmospheric.

*KUNSTNERDALEN*

EN KULTURVITENSKAPELIG ANALYSE AV  
KUNST I ET STEDSPERSPEKTIV

Av Ulla Elisabeth Kalager Schaller

Masteroppgave i kulturvitenskap

Institutt for arkeologi, historie,  
kulturvitenskap og  
religionsvitenskap

Universitetet i Bergen 2007



*Det fine er at alle disse bildene, de ser jo så ville og eventyrlige ut, men du kan se alt sammen hvis du er åpen.*

*(Oscar)*

## FORORD

Å være til veis ende på masteroppgaven er en vanvittig følelse. For min del har det handlet om å miste seg selv på veien, for så å finne seg selv igjen mot slutten – men, det er vel det som gjør det hele interessant!

Først og fremst må jeg få takke mine informanter – uten dem hadde det ikke foreligget en oppgave i denne stund. Min veileder Eva Reme har vært en stor støtte gjennom hele prosessen. Hun har hjulpet meg til å se nye muligheter i teksten når jeg selv var nær ved å gi opp håpet. Ordet ”krøkk” vil vel heller aldri ha den samme meningen... Takk til Mamma, Pappa, Christian Fredrik og Charlotte som alltid er der for meg og elsker meg samme hva! Mine kjære studievenninner; Hilde Kristin Egeland, Heidi Ann Jaeger og Ingvild Risnes skal også ha en enorm takk. Uten deres støtte, oppmuntring og sist, men ikke minst korrekturlesning hadde denne prosessen vært mye tyngre. Dere gjorde innspurten (nesten) til en lek! Tora Rørholt og Eileen Dalland skal også ha stor takk for korrekturlesning og oppmuntrende ord.

E Alessandro, grazie che mi sei sempre vicino.

Bergen, desember 2007.

Ulla Elisabeth Kalager Schaller

## INNHOLDSFORTEGNELSE

<b>FORORD</b>	<b>4</b>
<b>KAPITTEL 1: I MØTE MED KUNSTNERDALEN</b>	<b>7</b>
INTRODUKSJON	8
PROBLEMSTILLING OG OPPGAVENS STRUKTUR	9
”KUNSTNERDALEN – MIDT I BUSKERUD”	11
KUNSTNERDALENS KULTURINSTITUSJONER:	13
TIDLIGERE FORSKNING	16
<b>KAPITTEL 2: FELTARBEID OG METODE</b>	<b>22</b>
BILDER	23
BROSJYRER OG ANNET SKRIFTLIG MATERIALE	24
INTERVJU	25
KORTE INTERVJU OG SPØRREUNDERSØKELSE	26
FORMELLE INTERVJUER	27
UFORMELLE INTERVJUER	27
DELTAGENDE OBSERVASJON	28
ETISKE PROBLEMSTILLINGER	28
<b>KAPITTEL 3: OPPDAGELSE OG SKAPING AV NATUR</b>	<b>30</b>
BIOGRAFIER OG STED	31
THEODOR SEVERIN KITTELSEN (1857-1914)	31
CHRISTIAN SKREDSVIG (1854-1924)	34
KUNSTEN SOM DØRÅPNER TIL ET LANDSKAP	35
URBANISERING VERSUS NATUR	38
ET STED I STEDET	42
<b>KAPITTEL 4: BILDEOPPLEVELSER</b>	<b>44</b>
ESTETIKK OG OPPLEVELSER	44
GJENKJENNELIGHET	45
FANTASI	49
HARMONI	54
SYMBOL OG STATUS	56
<b>KAPITTEL 5: OPPLEVELSESLANDSKAP - KUNST TIL SALGS?</b>	<b>61</b>
OPPLEVELSER OG KULTURARVPOLITIKK	61
POLITISKE OPPLEVELSER	62
EKTE OPPLEVELSER?	64
EN LEVENDE BYGD	65
KUNSTNERHJEM	67
FORMIDLING	71
ENGASJEMENT OG UTVIKLING.	74
ESTETIKK LANGS VEIENE	75

<b>MØTEPUNKT OG ETTERORD</b>	<b>77</b>
<b><u>LITTERATURLISTE.</u></b>	<b><u>79</u></b>
<b><u>BILLEDLISTE:</u></b>	<b><u>85</u></b>

# KAPITTEL 1:

## I MØTE MED KUNSTNERDALEN



Fig. 1: Kart over Kunstnerdalen.

## Introduksjon

Kunstnerdalen blir den kalt fordi kjente kunstnere som Edvard Munch, Chr. Krohg, Tidemand og Gude med flere malte mange mesterverk her. Hva var det som utløste slik skaperglede hos bereiste kunstnere? Jo, i det åpne, trolske landskapet formes tusser og troll – hvis du bare har øynene med deg. Mange festet det på lerretet. Chr. Skredsvig og Th. Kittelsen bosatte seg her for å være nær sine motiver. Bli med på en rundreise i dalen som inspirerte så mange (Fra brosjyre for ”Kunstnerdalen – midt i Buskerud”).

Denne teksten er ett av flere eksempler fra en brosjyre for kommunene Sigdal, Modum og Krødsherad. Kommunene ligger i Buskerud fylke og sammen har de gått inn for å markedsføre seg som ”Kunstnerdalen - midt i Buskerud.” I markedsføringen har de valgt å bruke kommunenes kulturinstitusjoner som spydspisser og i flere av dem står kunsten sentralt. Blant disse finner vi kunstnerhjemmene til Theodor Kittelsen og Christian Skredsvig. Kittelsens ”Lauvli” ved vannet Soneren og Skredsvigs ”Hagan” i Eggedal, befinner seg begge i Sigdal kommune. Disse fungerer i dag som museum og viser kunstnernes liv og verker. Andre tilbud er det kulturhistoriske muséet ”Blaafarveværket” på Modum hvor de blant annet har årlige utstillinger av nordiske kunstnere. Eventyrslottet, ”Villa Friedheim,” i Krødsherad er knyttet opp til de norske folkeeventyrene i både tekst og bilde.

Ut ifra det innledende sitatet kan det være interessant å se nærmere på hensikten bak markedsføringen – hva ønsker kommunene at stedet skal formidle? Først fremheves det at det var *bereiste* kunstnere som fant landskapet i Kunstnerdalen interessant. Kunstnere som hadde studert og sett mange steder på kontinentet, men som også reiste til Kunstnerdalen for å male landskapet der. Dette gir landskapet spesielle verdier og stedet blir dermed utpekt som noe ekstraordinært. Det legges videre vekt på at to kunstnere, Skredsvig og Kittelsen, til og med valgte å bosette seg i dette området for å være nær motivene de fant interessante. Med andre ord, en natur som var så inspirerende at det var ”nødvendig” å flytte til stedet. Kunstnerdalen er et unikt sted som tilbyr de besøkende et opplevelsesfylt landskap. Markedsførerne bruker kunstnerne som garantister for nye og spennende erfaringer; det var de som oppdaget det vakre og stemningsfulle ved stedet. Det er dette unike naturlandskapet som også de besøkende kan oppleve. Kunsten, som har blitt til i de aktuelle kommunene har



dermed bidratt til å tilføre landskapet spesielle estetiske og visuelle assosiasjoner. Dette er potensialet som utnyttes i presentasjon og markedsføringen av det lokale stedet.

Valget av Kunstnerdalen som studiested har sin bakgrunn i hvordan kulturinstitusjonene og kunsten er frontene i markedsføringen. I Norge er det flere kommuner som kan skilte med kunstnerhjem, steder som har vært opphav for kunstmotiver og lignede, men man har ikke valgt å knytte markedsføringen an til dette. I min leting, i forkant av masteroppgaven, fant jeg kún Kunstnerdalen som bruker kunsten i sin profilering. Ellers satses det hovedsaklig på de rene naturopplevelser, med fjord, fjell og midnattssol, eller spesifikke tradisjoner, som lokalhistoriske muséer og lokalhistoriske aktiviteter. Kunstnerdalen skiller seg ut ved at kommunene har valgt kunsten som utgangspunkt for opplevelser i landskapet. En slik satsning gjør dermed markedsføringen spesiell fordi det har med kunst å gjøre.

”Kunstnerdalen – midt i Buskerud” gjorde meg nysgjerrig på hva som lå til grunn for en slik satsning fra kommunenes side og om kunsten kunne brukes *i møtet* med stedet.

### **Problemstilling og oppgavens struktur**

Utgangspunktet for denne oppgaven er derfor å se på hvordan kunst blir brukt utenfor de etablerte kunstinstitusjonene.

Spørsmålet jeg stiller er: *Hva har kunsten å si for opplevelsen av sted i dag? Og videre: Hvordan utnyttes kunsten kulturelt til å skape og markedsføre stedets identitet?*

Kunstnerdalen omfatter et stort område og geografisk har jeg avgrenset meg til Sigdal kommune og deres markedsføring gjennom prosjektet ”Kunstnerdalen – midt i Buskerud.” Videre er det kunstens, lokalbefolkningens og prosjektets synsvinkel jeg vil bruke til å belyse de ulike opplevelser av stedet Kunstnerdalen. Kunstnerne Theodor Kittelsen og Christian Skredsvig vil i ulik grad være sentrale gjennom hele oppgaven, Kunstnerne, deres bilder og kunstnerhjem vil på ulike måter være de førende elementer gjennom hele oppgaven. Jeg vil her presisere at bildene vil være

viktig gjennom hele oppgaven. De vil ikke bare stå som illustrasjoner til teksten, men også virke utdypende på den.

I dette kapittelet vil jeg presentere prosjektet Kunstnerdalen, med dets historikk og de ulike kulturinstitusjonene den representerer. Her har jeg valgt å gi en kort presentasjon av alle de seks institusjonene, til tross for at mitt fokus videre i oppgaven vil ligge på kunstnerhjemmene. Med dette håper jeg å gi en mer helhetlig forståelse av prosjektet. Videre vil jeg vise til tidligere forskning og teoretisk forankring for oppgaven.

*Kapittel 2: Feltarbeid og metode* vil omhandle oppgavens ulike metoder og hvordan disse har påvirket min rolle som forsker både under feltarbeidet og videre under arbeidet med oppgaven. For å finne svar på oppgavens problemstilling har jeg benyttet meg av metodene kvalitative forskningsintervju, deltagende observasjon og bilde- og tekstlesning. Her vil også etiske problemstillinger bli drøftet.

Jeg har tre innfallsporner til å forstå opplevelsen av stedet Kunstnerdalen, disse vil bli behandlet under hvert sitt kapittel.

I *kapittel 3: Oppdagelse og skaping av natur* vil kunstnerne Kittelsen og Skredsvig være innfallsporten til Kunstnerdalen. Her vil jeg se på kunstnerne og hvordan møte mellom kunst og sted ble etablert den gang, og som kanskje lever videre i dag. Kunstnernes definerings og skaping av landskap blir viktige punkter i en tilnærming til relasjonene mellom opplevelse og landskap.

Gjennom *kapittel 4: Bildeopplevelser* vil informantenes stemmer komme klarere til uttrykk. Informantenes bildeopplevelser og landskapsforståelse vil sees i forhold til stedet Kunstnerdalen og Kittelsens og Skredsvigs kunst. Hvilken betydning har bilder i måten vi ser og opplever landskapet?

I *kapittel 5: Oppdagelseslandskap*, er det prosjektet selv, ”Kunstnerdalen- midt i Buskerud,” som står i fokus. Kunstnerdalen er ment å fungere som et konsept som innebærer bruk av kommunenes kulturinstitusjoner som spydspisser i

markedsføringen. I forlengelsen av dette fungerer Kunstnerdalen også som symboldannning for stedet. ”Kunstnerdalen – midt i Buskerud,” kunstnerhjemmene og prosjektet ”Estetikk langs veiene” vil stå som belysende eksempler i en kulturell promotering og særlig ringvirkningene i forhold til sted og opplevelse vil bli vektlagt.

Gjennom de tre kapitlene håper jeg å gi innsikt i hvordan kunst kan få oss til å se steder på nye måter. Dette gjelder både de kunsthistoriske innfallsvinkler, bildene i seg selv og i hvordan stedet markedsfører seg.

### **”Kunstnerdalen – midt i Buskerud”**

Idéene for dannelsen av Kunstnerdalen startet i 1995 med det store Kittelsen-jubileet. Dette innebar åpningen av kunstnerens hjem ”Lauvli” og Blaafarveværket på Modum hadde en stor Kittelsen-utstilling i tillegg til en ”Kunstnerdalarunde.” Runden var laget og beskrevet av Blaafarveværkets leder, Tone Sinding Steinsvik. Hun hadde funnet motiver fra de tre kommunene og det var arrangert en tur med besøk på muséene og andre attraksjoner i området. Blant de utvalgte kunstverkene kan nevnes Frits Thaulows ”Haugfossen” (1883), Edvard Munchs ”Morgen”<sup>1</sup> (1884), Theodor Kittelsens ”Soria Moria Slott” (1900), en av svenskenes store malere, Ernst Josephson med ”Strömkarlen” (1884), Christian Skredsvigs ”Fra Jupsjøen” (1905) og Tidemand & Gudes ”Aften på Krøderen” (1851).

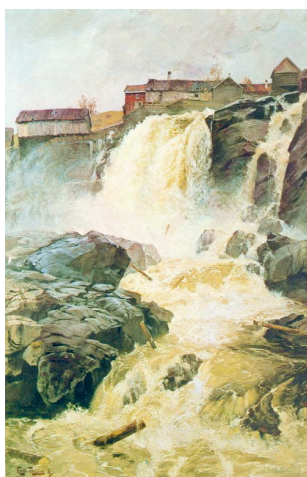


Fig. 2: Thaulow: Haugfossen, 1883.

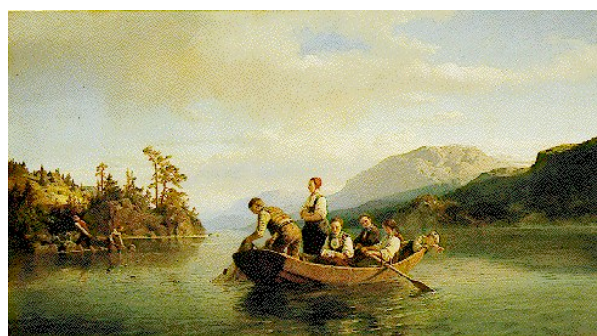


Fig. 3: Tidemand & Gude: Aften på Krøderen, 1851.

---

<sup>1</sup> Også kalt ”Pike på Sengekanten.”

Steinsvik ønsket her å sette fokus på alle de kjente kunstnerne som hadde reist til egnen for å male motiver av enten landskapet eller folkelivet. En slik merittliste underbygger også bruken av begrepet Kunstnerdalen og alt det omfatter.

Det er ikke tilfeldig at nettopp Blaafarveværket på Modum var en døråpner til dette området for mange kunstnere. Fra 1883-1884 ble det etablert et Friluftsakademi av den norske kunstneren Frits Thaulow (1847-1906). Akademiet holdt til hos byggmester Reiff på Blaafarveværket og hit fartet mange av kunstnerne fra hva vi kaller ”Gullalderen i norsk malekunst”<sup>2</sup> Blant deltakerne finner vi blant annet Edvard Munch og Jørgen Sørensen. Det var livet på verket og den vakre naturen i området som trakk kunstnerne. Haugfossen ved Blaafarveværket var den høyeste fossen på Østlandet og det fantes fjell og daler i umiddelbar nærhet. Blaafarveværket hadde dessuten helt fra begynnelsen av en viktig rolle som overnattings og bespisningssted på grensen til ”den ville utmark.” Her kunne kunstnere, i overkommelig avstand fra Christiania, reise for å ta den spesielle natur i nærmere betraktning. Blaafarveværkets historie danner derfor på mange måter grunnlaget for at man i det hele tatt begynte å kalle dette området for Kunstnerdalen.

Med utgangspunkt i de tre faktorene, åpningen av kunstnerhjemmet Lauvli, Blaafarveværkets Kittelsen-utstilling og ”Kunstnerdalrunden,” fødtes mange av idéene bak profileringen av ”Kunstnerdalen – midt i Buskerud”. I dette konseptet ønsket man å bruke kulturinstitusjonene som frontene i sin markedsføring. Med den valgte profilen håpet kommunene å skille seg ut fra mylderet av annen Norges-reklame, som satser mer på naturopplevelser. Visjonen var å styrke kultur- og reiselivet i kommunene slik at dette ville gi ringvirkninger til resten av næringslivet (Prosjektplan Kunstnerdalen, 1997). Mottoet for konseptet er setningen ”Kunstnerdalen – midt i Buskerud,” og logoen som blir benyttet er figuren Askeladden fra motivet ”Soria Moria Slott” av Th. Kittelsen. Logoen er gjennomførende brukt i markedsføringen av institusjonene på internett og i brosjyremateriell (se [www.kunstnerdalen.net](http://www.kunstnerdalen.net)). Tidligere prosjektleder for Kunstnerdalen, Astrid Green, påpeker at det ikke er noen restriksjoner på bruken av den utarbeidede profilen da

---

<sup>2</sup> Da krinsen av norske kunstnere forlot kunstsentrene i Europa og la grunnlaget for et eget og rikt kunstliv i Norge.

man ønsker at flest mulig aktører skal ta den i bruk. Av eksempel kan nevnes den lokale matprodusenten, ”Eventyrsmak.” Her har matprodusenter fra alle de tre kommunene gått sammen om å profilere seg under navnet ”Matgleder fra Kunstnerdalen.” De produserer mat basert på lokale råvarer og produktene varierer i alt fra granskuddsirup til tyttebærbrød. Begrepet ”Kunstnerdalen – midt i Buskerud” brukes dessuten mer og mer av media når kommunene omtales (int. Astrid Green).

Hva var det som gjorde at man valgte å satse på et slikt konsept? Astrid Green påpekte at for Sigdal kommune var det en generell økonomisk og politisk omstilling som var utgangspunktet. Det hadde vært en negativ utvikling med blant annet nedbemanning ved hjørnesteinsbedriften. Sigdal er dessuten en typisk utkantkommune, hvor fraflytting har vært et problem. Med dette prosjektet håpet man å kunne snu den negative tendensen, skape et større mangfold og fokusere på andre kvaliteter i kommunen (int. Astrid Green).

Prosjektet har vært igjennom flere faser fra oppstarten i 1997 – 2001. I dag fungerer det som en stiftelse, ”Kunstnerdalen Kulturmuseum midt i Buskerud”. Kulturinstitusjonene som inngår er Th. Kittelsens ”Lauvliå,” Chr. Skredsvigs ”Hagan,” Villa Fridheim, Krøderbanen, Sigdal museum og Folkemusikksenteret for Buskerud og Blaafarveværket, som står som egen konsolidert enhet.

### **Kunstnerdalens kulturinstitusjoner:**

#### Lauvliå

- er kunstneren Theodor Kittelsens hjem i Sigdal. Her bodde han med sin familie fra 1899 til de ble nødt til å flytte i 1909. Til tross for at huset var i privat eie i en rekke år, er mye av kunstnerens ånd bevart, blant annet er vinduer og dører dekorert med både utskårne og malte motiver av Kittelsen. Årene i Sigdal regnes som Kittelsens mest produktive periode. Fra ateliervinduer og området forøvrig kan man beskue kunstnerens inspirasjonslandskap. I 1995 åpnet deler av huset som museum og i 2004 ble stedet kjøpt av Sigdal kommune og Buskerud fylkeskommune. I presentasjonsboken *Kunstnerdalen – midt i Buskerud* (Gullaug Pless 2003), vektlegges det at store deler av huset nå er tilbakeført slik det var da familien Kittelsen bodde

der. Møbler og gjenstander er blitt lånt og donert muséet både fra familien og lokalbefolkningen.

I sommerhalvåret kan man bli med på guidede omvisninger i hjemmet og det er særlig familielivet som står sentralt i formidlingen på Lauvli. Hvert år holdes det nye temautstillinger av kunstnerens arbeider. Lauvli er spesielt tilrettelagt for barn og kaller seg "Barnas Lauvli." Man ønsker at barna skal få oppleve den inspirasjonsgleden Kittelsen selv fant på stedet. På tunet kan man drive med staffelimaling, man kan bygge trebåter i bryggerhuset og gå på opplevelsestur på "Barnas sti" for å nevne noe.

### Hagan

- er kunstneren Chr. Skredsvigs hjem i Eggedal (Sigdal kommune). Han flyttet til Eggedal etter separasjonen med sin første kone og kjøpte i 1894 husmannsplassen Hagan. Det eneste som stod igjen på plassen var en liten tømmerlåve. Denne ble ominnredet til ateliér og han bygget deretter på i alle retninger. Det tok over tre år før huset stod ferdig, materialer var hentet både fra den gamle stavkirken, som ble revet, og andre gårder i bygda. Resultatet ble et annerledes og moderne hjem, med eget badeværelse med badekar og varmtvannstank. I den rosa damesalongen er det til og med karnappvindu, som var siste mote i Europa. Huset inneholder også en røykesalong hvor herrene kunne trekke seg tilbake.

I 1898 giftet Skredsvig seg for annen gang, nå med Beret Berg fra nabogården. Kunstneren bodde på Hagan frem til han døde i 1924 og Beret frem til sin død i 1960. Eiendommen er fremdeles i familien Skredsvigs eie og står så og si uberørt fra da kunstneren selv bodde der. Fra 1972 åpnet Hagan som museum for å vise kunstnerens liv og arbeider. I dag er driften av muséet lagt til Kunstnerdalen Kulturmuseum. I sommermånedene kan man bli med på guidede omvisninger i huset og det arrangeres årlige temautstillinger over kunstnerens arbeider. Fra tunet og i nærområdene kan man selv få se den naturen som inspirerte Skredsvig i mange av hans arbeider.

### Blaafarveværket

- på Modum har en fortid som Norges største industribedrift med produksjon av fargen koboltblått. Kobolt ble utvinnet av malm og ble brukt til farging av glass og porselen og til bleking av papir. Verket var i drift fra 1773 og frem til 1898.

I dag fungerer Blaafarveværket som kunstmuseum med fire forskjellige avdelinger. Muséeets misjon er å formidle industrihistorie og nordisk billedkunst. Bygningsmassen, slik man finner den i dag, er representativ for tiden rundt 1830-1840-årene og forteller historien både om produksjonen og livet på verket. Ved Haugfossen er det årlige kunstutstillinger med nordisk kunst. Den første var i 1978 med arbeider av Th. Kittelsen og året etter fulgte utstilling med Chr. Skredsvigs bilder. I boken *Kunstnerdalen – midt i Buskerud* refereres det også til utstillinger av Dronning Margrethe av Danmark, Edvard Munch og Carl Larsson, for å nevne noen (Gullaug Pless 2003). I den gamle bergverksmesterboligen på Nyfossum er det årlige utstillinger i låven og i det gamle hovedhuset fra 1826. Her finner man også et museum med kunstneren Ida Lorentzens arbeider. I de gamle koboltgruvene arrangeres det gruveturer med fører. Ved gruvene er også Th. Kittelsen muséet med en stor permanentutstilling av kunstnerens arbeider.

#### Villa Fridheim

- også kalt "Eventyrslottet – Villa Fridheim," ligger på Bjørøya i Krøderfjorden. Bygningen ble oppført som feriested for drammenseren og trelasthandleren Svend Haug og hans kone Thea i årene 1890-92. Bygget representerer et av de best bevarte trehus i Norge fra denne tiden. Arkitekten Herman Major Backer utførte bygningen i nasjonalromantisk stil, med både saga- og middelalderelementer.

I dag brukes bygningen til å presentere de norske folkeeventyrene i tekst og bilde, med eventyrsamlerne Peder Christian Asbjørnsen, Jørgen Moe og Moltke Moe. Om sommeren kan man i tillegg oppleve utstillinger med vår samtids eventyrillustratører og billedkunstnere og det fortelles eventyr for både små og store barn.

#### Krøderbanen

- er et jernbanemuseum med 26 km toglinje mellom Vikersund og Krøderen hvor det kjøres veteran tog med damplokomotiv. Linjen ble åpnet 28. november 1872.

Krøderbanen opplevde sin storhetstid da det i 1908 ble åpnet en jernbanetrasé fra Bergen via Voss og Gulsvik og som gjorde strekningen til en del av "Bergensbanen." Fra Gulsvik gikk ferden videre med båt til Krøderen og deretter tog til Drammen og Christiania. I gullårene, mellom 1907 og 1909, ble det fraktet over 700 personer daglig i tillegg til godstransporten på linjen. Trafikken på linjen avtok gradvis ettersom mer moderne transportformer overtok og banen ble stengt i 1985. I 1986 besluttet Stortinget å bevare linjen som et aktivt jernbanemuseum. I sommerhalvåret kan man reise med damplokomotiv og gamle trevogner. På Krøderen stasjon er det innrettet museum hvor man kan se på gammelt jernbanemateriell.

#### Sigdal museum og Folkemusikksenteret for Buskerud

- er et distriktsmuseum for kommunene Sigdal, Modum og Krødsherad. Museet har som oppgave å vise distriktets historie gjennom gjenstander og byggeskikk. Her finnes blant annet bygninger fra 16-1800-tallet og en drakt- og bunadutstilling. Museet har også en regional oppgave med samling og arkivering av folkedans og folkemusikk for Buskerud fylke. Om sommeren holdes det blant annet utstillinger og aktivitetsdager på museet. På folkemusikksenteret holdes det kurs og konserter for å holde folkemusikken i hevd.

Gjennom presentasjonen av kulturinstitusjonene ser vi at prosjektet Kunstnerdalen inneholder forskjellige aktører som kan tilby mange ulike opplevelser – i alt fra kunst og eventyr til tekniske vidundre.

#### **Tidligere forskning**

Jeg vil her presentere noen forskningsperspektiv som jeg ser som relevante og som har inspirert meg i arbeidet med oppgaven. Særlig har forskning knyttet til sted, kulturarv og kulturell markedsføring åpnet for spennende problemstillinger. Innenfor kulturforskningen er det få som har tatt opp kunst som kulturelt uttrykk og som innfallsvinkel til stedsoppfatninger. Tradisjonelt er det folkekultur som hatt en dominerende plass innen etnologi, folkloristikk og kulturvitenskap. Når dette feltet i de senere tiår har blitt utvidet og endret karakter grunnes det kanskje i hvordan vår



”postmoderne” tidsalder preges av glidende grenser mellom hva som oppfattes som folkekultur og ”høykultur.”<sup>3</sup>

I oppgaven vil kulturanalytiske tilnæringer stå sentralt og hvor jeg trekker inn ulike perspektiv. Overordnet vil fenomenologiske og hermeneutiske tilnæringer være sentrale og overlappe hverandre. Fenomenologiske innfallsvinkler vil være viktige når fokus rettes mot opplevelser og det sanselige. Hermeneutikken blir brukt i tolkningen av bilder. En semiotisk tilnærming åpner for hvordan elementer i Kunstnerdalen kan betraktes som symbol.

I de siste tiårene er sted og steds opplevelser i stadig sterkere grad blitt aktuelt i kulturforskningen. Mange har pekt på hvordan sted ikke er et statisk, men et prosessuelt fenomen. ”Steder skjer.” Sted er også blitt knyttet til identitet og tilhørighet. Geografene Nina Gunnerud Berg og Britt Dale ser på identitetsbegrepet som en viktig nøkkel i utviklingen og forståelsen av samspillet mellom mennesker og steder. De vektlegger for det første hvordan ”[...] menneskers identiteter er romlig forankret eller relatert, for det andre [...] hvordan steders identiteter er forankret i sosial praksis og stedsmyter eller sosiale representasjoner (Berg og Dale 2004:50)”. Med romlig forankring menes hvordan identitet utvikles kontinuerlig i forholdet mellom individer, mellom individer og deres omgivelser. I dette ligger tanken om at identitet ikke er noe en har, men noe som skapes hele tiden og i samspill med de ovennevnte faktorene.

Geografen Doreen Massey vektlegger de samme kvalitetene ved sted som Berg og Dale, men peker også på hvordan steder kan betraktes som møteplasser og er prosessuelle. I dette ligger en oppfatning om at steder ikke kan sees på som lukkede og avgrensede områder, men noe som er i forbindelse med verden og integrerer det lokale og det globale (Massey 1997:316).

Med et slikt bakteppe til å forstå stedsbegrepet blir det neste punktet hvordan steder fylles med mening.

---

<sup>3</sup> Den siste tidens debatt rundt medlemskap i forfatterforeningen viser at skillet mellom folkekultur og ”høykultur” fremdeles kan oppfattes som temmelig problematisk.

Hvordan kan bilders motiv være med på å forme vår opplevelse av landskap – landskapets materielle kvaliteter? Den amerikanske filosofen Edward S. Casey ser blant annet på landskapsbilder i tilnærming til sted og i forhold til hvordan vi ser steder. Bilder kan hjelpe oss å sette pris på den skjønnheten vi er omringet av. Et landskaps bilde kan hjelpe oss å se ”videre” fra bildet og til våre omgivelser (Casey 2002:xiv). Kanskje kan vi si at et bilde kan ”materialisere” seg i et spesifikt landskap og være førende for hvordan vi opplever stedet.

I en slik kontekst kan vi også betrakte filosofen Nils Giljes tekst om byen Ascona i Sveits. Han peker på hvordan et alternativt kunstmiljø som oppstod rundt 1900 kan være førende for hvordan vi opplever stedet i dag. De materielle sporene i landskapet og litteraturen med utspring fra alternativ-miljøet kan få oss til å se på stedet på en ny måte. Gilje argumenterer for at gjennom fortellingene blir landskapet i og rundt Ascona åpnet opp for oss. På mange måter kan vi i dag snakke om en gjenfortrylling av stedet ved at litteraturen bidrar til å opprettholde og gjenskape bildet av annerledesstedet Ascona (Gilje 2007:92).

Etnologen Connie Reksten skriver om dikteren Olav H. Hauge og Ulvik poesifestival som foregår annet hvert år i Ulvik i Hardanger. Festivalen har sentrum i dikterens gård Rossvoll. Hun er opptatt av hvilken plass festivalen har i relasjon til dikteren, hans hjem og det omkringliggende landskapet i Ulvik. Ved å delta på festivalen argumenterer Reksten for at plassen og stedet blir til ”diktarlandet,” og vi kan si at det skjer en poetisering av landskapet (Reksten 2007:167).

I disse tre eksemplene er det særlig forholdet mellom sted, kulturelle uttrykk og opplevelsen av landskap som er sentrale og som viser likheter til mitt prosjekt. Disse eksemplifiserer hvordan kultur og kunst har vært med på å skape steder. Rekstens artikkel fører også tankene over til kunstnerhjem, som museumstype, og hvilken posisjon denne museumsgenren har i forhold andre typer museum, som for eksempel lokalmuseum.

Kunstnerhjem er et lite utforsket område. Kanskje har kunstnerhjem fått liten plass i den generelle museums litteraturen fordi det kún sier noe om ett enkeltmenneske og ikke noe om en gruppe mennesker eller om allmenne fenomen. Tanker som dette blir tatt opp i tidsskriftet *Fortidsvern* (2005:nr 3). Her poengterer blant annet kulturvernarbeideren Morten Wessel Krogstad at det interessante ved genren kunstnerhjem er spenningsforholdet mellom ”den skapende personen,” representert av dennes hjem og gjenstander og det enkelte kunstverk. Hva *er* kunstnerhjemmets posisjon spør Krogstad (2005:4)?

I boken *Ting om Ibsen* (Hjemdahl (red.) 2006) går man veien om gjenstandene i dikterhjemmet i Arbiensgate i Oslo, for å belyse mennesket Henrik Ibsen, dramatiker og hans samtid. Boken skal bidra til å avsløre lite kjente og relativt intime detaljer om dramatiker og hans samtid. Boken skal bidra til å avsløre lite kjente og relativt intime detaljer om dramatiker og hans samtid. Her problematiseres Krogstads perspektiver i *Fortidsvern* ytterligere: Hvilken posisjon har kunstnerhjemmet og dets gjenstander i forhold til dramatiker og hans skrevne verk? Dette blir en slags historismedebatt, hvor slaget står mellom verkets verdi i seg selv eller om også et kunstners hjem kan være et utdypende element i forståelsen av Ibsens litteratur. Slik kan boken også åpne for diskusjoner om hvordan vi skal forholde oss og forstå kunstnerhjem.

Alle de ovennevnte eksemplene viser til forskjellig bruk av hva vi kan kalle kulturarv. Å fremheve den lokale kulturarven er en tendens som griper mer og mer om seg når man skal skape og markedsføre steder. Dette kan vi se i sammenheng med folkloristen Torunn Selbergs artikkel om festivaler og sted. Her belyses sted i forhold til opplevelsen og fortellingen. Selberg tar utgangspunkt i festivalene rundt Sta. Sunniva på øya Selja ved Stadthavet og Finnskogdagene på Svullrya i Finnskogen. Hun argumenterer for hvordan fortellingene som presenteres i festivalene gir oss et bestemt perspektiv på hvordan vi betrakter landskapet og stedet. Disse stedene befinner seg begge i periferien av dagens Norge. Gjennom festivalenes fortellinger knyttes det bånd via stedenes historiske røtter og særegenheter til en større verden, og gjennom denne relasjonen blir Selja og Finnskogen viktige og sentrale steder (Selberg 2007:132-133).

I et steds ”kommersialisering” av kulturarven står gjerne opplevelsesaspektet sentralt. Temaparken, som for eksempel Kristiansand Dyrepark, kan stå som et ytterpunkt i en eksemplifisering av hvordan fiktive historier skal oppleves og gjøre steder levende (jf. Mathiesen Hjemdahl 2003). Dette har relevans til min oppgave når det gjelder hvordan Sigdal kommune søker å fremstille seg som Kunstnerdalen. Hvilke fortellinger søker dette prosjektet å tillegge landskapet og stedet? Kan kunstnerhjemmene i Kunstnerdalen stå som et utdypende element til Skredsvigs og Kittelsens kunst? Hva ligger bak vår oppsøking av hjemmene? Hvilken posisjon har fortidsminnet kunstnerhjem som kulturarv?

Kulturarv er også tema for boken *Historien inn på livet. Diskussjoner om kulturarv og minnespolitikk*. Innledningsvis tar Torunn Selberg opp hvordan fortiden blir brukt til å skape betydning og mening i samtiden. Kulturarv, tradisjon og fortid gir steder identitet og særpreg og aktiviserer fellesskap og håp for fremtiden (Selberg 2002:9-10). Videre blir det satt spørsmålsteget ved hvordan kulturarven kommer til uttrykk, gjennom for eksempel festivaler og opplevelsesparker, og ”ektheten” ved disse. Selberg hevder at kulturarvpolitikk er her et viktig tema fordi kulturarv er med på å skape identitet for steder. Med kulturarvpolitikk menes den ”[...] prosess som utifra forestillinger om en felles fortid og gjennom bevisst historiebruk erobrer og utøver makt i offentlige sammenhenger” (Selberg 2002:16). Man kan her snakke om en utvelgespolitikk som skal bestemme identiteten til større og mindre grupper og hvor sterkt disse vil identifisere seg med dette. Kunstnerdalen kan også sees i lys av dette. Når kommunene velger kunsten som en identitetsskapende profil vektlegger de én av stedets mange identiteter. Gjennom forskningen drives det også en utvelgespolitikk, som er med å definere hva som regnes som kulturarv og hva som faller utenfor. Selberg vektlegger videre at kulturskattene på et sted kan hjelpe til å flytte fokus eller snu en negativ oppfatning av plassen (Selberg 2002:86). Hvilke visjoner har Sigdal kommune til å markedsføre seg som Kunstnerdalen, hvilke ringvirkninger vil de at prosjektet skal ha?

I forlengelse av dette kan det være nyttig å se på forholdet mellom identitet og sted og hvordan det ikke nødvendigvis er stedets historie eller kulturarv som er det rette utgangspunkt for å få tak i et steds identitet. Etnologen Jonas Frykman utdyper

denne dikotomien identitet og sted i artikkel ”Between History and Material Culture. On European Regionalism and the Potentials of Poetic Analysis.” Frykman trekker frem eksempelet Istria, en halvøy delt mellom Kroatia og Slovenia. På Istria, med en broket historie delt mellom ulike nasjonaliteter og nasjonalstater, var det ikke ”the grand narrative” som var samlingspunktet for stedstilhørigheten, men stedet i seg selv – landskapet, klippene, himmelen, middelalderbyene... (Frykman 2003:176). I Gaston Bachelards ånd trekker han frem en poetisk tilnærming til det materielle og sted, hvor den gjensidige påvikningen mellom mennesker og omgivelser skaper stedet og stedsidentitet/tilhørrelse (Frykman 2003:187).

Jeg skal i denne oppgaven gjøre en analyse av kunst i et stedsperspektiv. I det følgende vil jeg utdype hvordan bildene, som er skapt i Kunstnerdalen, forholder seg til stedet og lokalbefolkningens bevissthet. Før jeg kommer inn på dette vil jeg i neste kapittel vise til blant annet hvilke metodiske problemstillinger et opphold i Kunstnerdalen medførte.

## **KAPITTEL 2:**

### **FELTARBEID OG METODE**

Første dag av feltarbeidsuken trækker jeg, på min lånte Peugeot damesykel, igjennom en liten del av Sigdal kommune. På den humpete riksveien, på vei til Kittelsens Lauvlia, er jeg omkranset av vårgrønne åkrer, den stålgrå flaten av vannet Soneren, mens åser og fjell skaper beskyttende murer på hver side av dalen. Det utrolige, denne tidlige maimorgenen, er motivene jeg gjenkjenner i landskapet omkring meg. Til høyre ser jeg den glatte fjellveggen som stuper ned i vannet - Båneberget, var ikke den utgangspunktet for et eller flere Kittelsen-motiver? Lenger borte ser jeg den forunderlige fjellformasjonen, Andersnatten, som var sitteplassen for et av Kittelsens mange troll. Og lenger oppe i dalen vet jeg at Skredsvigs hjem befinner fra flere besøk i barndommen.

Dette er noen av mine opplevelser fra Kunstnerdalen – som er én stemme blant mange. For å få tak i forestillingene og opplevelser av stedet Kunstnerdalen bygger denne oppgaven på en rekke metoder som kvalitative forskningsintervju, deltagende observasjon og bilde- og tekstlesning. Jeg vil i det følgende presentere erfaringene fra feltarbeidet og betydningen de valgte metodene har hatt for oppgaven. Utenom de metodene det her blir vist til var også generelle samtaler både med informantene, besøkende og andre sigdølinger en viktig kilde til informasjon og var med på å prege mitt perspektiv gjennom hele prosessen.

## **Bilder**

Kunstverkene er knutepunktet i oppgaven. Bildene som er plukket ut kan hovedsaklig knyttes til Kunstnerdalen, og særlig bildene til Kittelsen og Skredsvig har vært fremtredende i oppgaven. Under feltarbeidet og underveis i oppgaven har det vært ulike tilnæringsmåter til å forstå bildene. På den ene siden er bildene viktige for å representere og profilere stedet. Sentrale spørsmål er hvilke bilder som er valgt ut og hvorfor nettopp disse er de utvalgte. På den annen side er bildene også viktige i seg selv. Hva kan bildene si oss om stedene de representerer og hvilke betydninger legger betrakteren inn i dem?

For å få tak i informantenes tanker og forestillinger knyttet til kunstbilder brukte jeg en tilnærming som innebar bruk av prospektkort. Ved alle de lengre intervjuene fikk informantene se på kort med noen av Skredsvigs og Kittelsens motiver. På denne måten håpet jeg å bringe spørsmålene rundt kunsten ned på et konkret plan slik at det ville bli lettere for informantene å si hva de likte/ikke likte, hvorfor osv. Metoden fungerte bare delvis på grunn av hva jeg opplevde som presentasjonsangst fra flere av informantene. Mange begynte svaret med å si at de ikke kunne noe om kunst, men de fleste kom etter hvert på glid. Prospektkortene gjorde at man kanskje følte seg tvunget til å si noe om et tema man syntes det var vanskelig å sette ord på. For smak og opplevelser er knyttet til følelser hvor ord ikke strekker til. Dette gjør at å uttrykke seg om et kunstverk lett kan bli et personlig anliggende og som blir noe sårbart i møte med andre. Mange av oss har ikke for vane å snakke om kunst i dagliglivet, og på mange måter mangler vi derfor et språk til å snakke om temaet. Det er vel heller ikke så lett å uttale seg om bilder man blir konfrontert med på stedet, uten å ha hatt mulighet for å danne seg en mening på forhånd. Påstander som disse finner også støtte i hvordan informantene som hadde kulturelle jobber hadde lettere for å uttale seg om kunstmotivene, enn de som til daglig ikke er involvert i kunstverdenen. Likevel merket jeg at også blant de kulturansatte ble det uvant å trekke inn noe privat i en samtale som skulle dreie seg om deres arbeide.

Kunst kan være et sensitivt tema ved at noen oppfatter det som del av en ”finkultur”. Jeg har selv mellomfag i kunsthistorie og i møte med andre, utenfor faget, har de ofte hatt problemer med å mene noe om kunst/kunstverk; det har vært for vanskelig og

diffust. En vanlig kommentar er ”Kunst, det skjønner jeg meg ikke på!” Mange kan føle at kunst er et område som krever kompetanse og vi er kanskje vant til at det er en ”elite” som uttaler seg om emnet. Selv synes jeg det kan være vanskelig å snakke om dette emnet. Av den grunn sa jeg ikke noe om min kunsthistoriebakgrunn og var påpasselig med å si at jeg var interessert i å høre *deres* opplevelser tilknyttet bildene.

### **Brosjyrer og annet skriftlig materiale**

Tekstlesning av diverse brosjyremateriell, prosjektplan, kunstnerbiografier<sup>4</sup> og den utgitte boken om Kunstnerdalen (2003) har gitt viktig informasjon både i forberedelsesfasen og under selve analysearbeidet. Det er viktig å være klar over at særlig brosjyremateriell har en tendens til å idyllisere sitt produkt. Sentrale spørsmål er hva man ønsker at folk skal oppleve og hvordan man velger ut dette.

Bilde- og tekstlesningen dannet også en del av min forståelseshorison av stedet og profileringen i forkant av feltarbeidet. Det var et viktig verktøy ved intervjuene og under deltagende observasjon. Ulempen er at disse forståelsesrammene kan virke begrensende for ulike perspektiver og at en blir for fastlåst i de antagelsene man har på forhånd (Fangen 2004:44-45). Jeg har hatt familie tilknyttet nabokommunen og i barndommen var vi på flere besøk i ”Hagan”. Dessuten har jeg studert kunsthistorie og man har lett for å glemme at andre ikke har de samme interessene som en selv.

Selv hadde jeg et temmelig rosenrødt bilde av hvilken betydning kunstnerhjemmene hadde for stedet Sigdal. Dette bildet var bundet opp av mine egne erfaringer tilknyttet besøk i flere kunstnerhjem. Et eksempel på dette er en bit av en tekst jeg skrev som inspirasjonskilde til en kronikk:

Barndommens sommer bestod ofte av besøk i utallige kunstnerhjem. Sommer med malerne i Skagen med vandringer med Krøyer og hans kunstnervenner på de eviglange hvite strender. Bilferier til Mora og Sundborn for å besøke Sveriges store malere Anders Zorn og Carl Larsson. Over inngangen til Carl Larssons hus står der skrevet: ”Velkommen kära du, till Carl Larsson och hans fru!” Og vi følte oss velkommen inn i denne eventyrlige drømmereisen det var å vandre rundt i hans blonde verden, for det var just som i bildene; det røde huset, det gjennomstrømmende lyset og hengepilen ved vannet. Utallige ferier tilbrakt hos mormor ved foten av Norefjell, hvor selveste Soria Moria Slott lå gjemt et sted mellom fjelltoppene. På den andre siden av ”mormors fjell” lå kunstnerhjemmene til Chr. Skredsvig og Th. Kittelsen. I Skredsvigs atelier minnes jeg et maleri med en ku

---

<sup>4</sup> Disse står oppført i litteraturlisten under Biografier og selvbiografier.



som følger deg med øynene hvor hen du beveger deg i rommet, og det var med skrekkblandet fryd at dette halvveis levende vesen fulgte meg hakk i hel samme hvor jeg prøvde å gjemme meg. Jeg husker historien om min mormor og bror som gikk på tur i skogen for å lete etter troll, for i følge Kittelsen var der troll i disse egne. (Egen tekst)

Under feltarbeidet viste det seg at flesteparten av mine informanter hadde langt fra de samme forestillingene rundt opplevelsen av kunstnerhjem. Dette viser en av styrkene ved en kvalitativ tilnærming hvor fleksibilitet og nærhet til feltet er to viktige kjennetegn. Eksempelet ovenfor understøtter dette i hvordan forskerens analyser og forestillinger kan endres gjennom hele forskningsperioden – fra den spede begynnelse til siste punktum er satt. Dette kan vi for eksempel se i interaksjonen mellom forsker og informant eller forsker og sted. Det ferdige resultatet er et produkt av de valgte metodene og alle som har bidratt til kunnskapen om det gitte tema (jf. Ehn og Klein 1994, Grønmo 1998).

### **Intervju**

Hovedfeltarbeidet foregikk over en uke i mai 2006. Dette er knapp tid, men ga meg likevel et godt innblikk i oppgavens problemstilling. Tidspunktet ble valgt for å få med meg sesongåpningen av kunstnerhjemmene til Skredsvig og Kittelsen. Senere ble det også nødvendig med enkelte dagsbesøk for å fylle på der nye spørsmål dukket opp.

Mine informanter kan deles inn i tre grupper; korte intervju/spørreundersøkelse med besøkende ved kunstnerhjemmene og medlemmer i Lauvlia's venneforening, formelle intervju med kulturansatte i kommunen og lederne ved kunstnerhjemmene og uformelle intervju med informanter fra lokalbefolkningen.

Mine erfaringer tilknyttet intervjusituasjonen er for det meste positive. I forkant av mitt feltarbeid var jeg spent i forhold til folks interesse for mitt arbeide, ville jeg finne nok informanter, ville jeg få mine informanters tillitt osv? Å få tak i informanter viste seg å være det minst problematiske. Av folk jeg kom i kontakt med, kom de som regel uoppfordret med navn på flere jeg burde snakke med og listen på eventuelle informanter ble etter hvert ganske lang. Dette er et eksempel på hvordan informantene ble med på å påvirke de resultatene jeg har kommet frem til ved at de var aktivt med på utvelgelsesprosessen. For det er ikke bare forskeren som skaper sitt

emne ved at hun påvirker sine omgivelsene, men omgivelsene vil også påvirke forskeren (Ehn og Klein 1994:10-11).

Personkjemi er av betydning når man driver kvalitativ forskning og viser til hvordan forskerens relativt tette samhandling med informantene kan være et av metodens fallgruver - samtidig som det er en av metodens styrker. Tillitt er nøkkelen til et vellykket intervju og er noe man gjerne opparbeider over lengre tid (Fangen 2004:58). En uke til disposisjon kan derfor bli knapp tid. Ved et tilfelle opplevde jeg hvordan min kulturvitenskaplige bakgrunn hindret den ”gode samtale.” Enkelte av informantene kunne ikke se arbeidets verdi ved at de forventet en kunsthistoriker ved roret i en oppgave som omhandler kunst. Grunnen til dette var hvordan man mente at en kunsthistoriker klarere kunne se bakgrunnen for kunstnerne og bildene. Situasjonen kan også ha sammenheng med hvilke og hvordan spørsmålene ble stilt, var de for eksempel de gode spørsmålene?

#### Korte intervju og spørreundersøkelse

For å få tak i opplevelsene av kunstnerhjemmene utførte jeg korte og uformelle intervju med noen av de besøkende ved museene. Jeg ønsket å få svar på enkle spørsmål som hva de syntes om omvisningen, hvor de var fra og om det var et bilde de hadde funnet spesielt fint. Jeg oppholdte meg i Kunstnerdalen under sesongåpningen av hjemmene. På åpningsdagen til Kittelsens Lauvli var det et større program og det var godt oppmøte både av lokale og tilreisende. Dette gjorde at jeg fikk knyttet flere kontakter denne dagen. På Skredsvigs Hagan hadde de valgt å ha et mindre program det året og jeg fikk derfor mindre ut av denne åpningen. Bortsett fra på åpningene var det lavsesong av besøkende og konsekvensen ble at jeg ikke fikk snakket med den generelle turistskare, men i hovedsak større turistgrupper og skoleklasser på utflukt. Å få kontakt med enkeltpersonene i de store gruppereisene opplevde jeg som vanskelig. På mange virket det som om jeg var en inntrenger i sirkelen, de var på ”fornøyelsestur” og ville nødig forstyrres. Dette kom til uttrykk i hvordan flere var uvillige til å uttale seg om opplevelsen ved museet, som for eksempel hvordan omvisningen hadde vært. Dette kan kanskje si noe om hjemmenes opplegg; ved guidede omvisninger blir man gitt mye informasjon på kort tid og da er det kanskje ikke så lett å svare på spørsmål rett etterpå? Jeg vil i analysen dermed være

forsiktig med å uttale meg i dyptgående om den gjengse turists oppfattelse av og forhold til kunstnerhjemmene.

I etterkant av feltarbeidet sendte jeg ut en enkel spørreundersøkelse på mail til noen av medlemmene i Kittelsens venneforening. Noe av det spesielle ved Sigdal kommune er det lokale engasjementet i form av lag og foreninger. Betydningen av disse for kunstnerhjemmene er stor i form av blant annet vedlikehold og direkte pengestøtte. Med spørreundersøkelsen ønsket jeg å se nærmere på hva som lå bak dette sterke engasjementet. Bruken av de ulike metodene virket utfyllende på hverandre og særlig denne etterfølgende spørreundersøkelsen ga mulighet for å utdype noen av de tolkningene jeg til da hadde gjort.

#### Formelle intervjuer

Intervjuene med Sigdal kommunes kultursjef, tidligere prosjektansvarlig for Kunstnerdalen og lederne for de to kunstnerhjemmene var samtaler som gikk i dybden i forhold rundt kunstnerhjemmene, prosjektet Kunstnerdalen og lignende. Intervjuene var mer formelle da de hovedsaklig dreide seg om forhold i deres jobb. Under intervjuene kom det klart frem at denne gruppen var mer vant til å bli intervjuet og svarene deres ga preg at dette. Denne gruppen hadde ved hjelp av sine stillinger fått muligheten til å danne seg mer profesjonelle meninger om kunstnerhjemmene, prosjektet Kunstnerdalen og så videre sammenlignet med andre gruppene av informanter.

#### Uformelle intervjuer

For å få innsikt i lokalbefolkningens tanker og forhold til blant annet kunstnerhjemmene foretok jeg dybdeintervjuer av to kvinner og to menn. Felles for dem var en interesse for kunstnerhjemmene og kulturlivet i kommunen, men bortsett fra dette hadde de forskjellig yrkesbakgrunn og et stort aldersspenn. Utvalget av informantene grunnet i deres interesse for kunstnerhjemmene og de kunne derfor si noe om hvilke betydninger/forestillinger de hadde til dem og kunst. Intervjuene varte i opp mot en time.

### **Deltagende observasjon**

Deltagende observasjon var tenkt som en av de sentrale metodene. Planen var å observere de besøkende i kunstnerhjemmene; hva dvelte de spesielt ved og hvor gikk de forbi. I kunstnerhjemmene har de kun guidede omvisninger av sikkerhetsmessige årsaker og bruken av metoden ble derfor innskrenket. Dette gjorde at nye spørsmål dukket opp, som hvor sterk guidens rolle er under omvisningen og om guiden legger føringer for den besøkendes minner og fantasi?

Deltagende observasjon ble også viktig i møte med skoleklassene og ved guidede omvisninger. Hvordan oppførte de besøkende seg? Hvordan var interaksjonen mellom guide og besøkende? Var det forskjell på barns oppførsel og den voksne turist? I deltagelsen av de guidede rundene var det dessuten spennende å se hvilken plass kunsten har i museumsgenren kunstnerhjem. Hvor går balansen mellom fortellingen rundt kunstneren og hans liv og arbeider? De nevnte opplevelser ga utfyllende informasjon i forhold til intervjuene. Jeg fikk muligheten til å se med egne øyne de faktiske forhold. Under intervjuing kan informanter ønske å idyllisere sine svar, men med deltagende observasjon får forskeren mulighet til å være til stede og i mindre grad påvirke det som skjer (jf. Fangen 2004).

### **Etiske problemstillinger**

Kunstnerdalen omfatter et relativt lite og gjennomskiktig miljø og dette aktualiserer spørsmål rundt anonymisering av informanter. Antallet informanter er lavt og dette gjør det lettere for utenforstående å gjenkjenne enkeltpersoner. For mitt vedkommende ser jeg det enklest å anonymisere både de lokale informantene og turistene. Dette virket som en klar linje å følge, men den viste seg å være mer problematisk enn først antatt. En faktor jeg ikke hadde regnet med var nysgjerrigheten på små steder, og der innbyggerne også har et ønske om å hjelpe - for i et lite sted er det større sosial kontroll enn i en by. Mange av informantene spurte om hvem jeg hadde snakket med hittil. Det følte ofte ubehagelig å si at det måtte jeg holde for meg selv. Av denne grunn ser jeg det vanskelig å totalanonymisere mine informanter og aidentifisering er mulig et bedre ord. Dette ble etter hvert en gjeldende problemstilling også når det kom til informantene som innehar en offentlig stilling i forhold til museene og kunstnerdalprosjektet. I utgangspunktet hadde jeg

tenkt at denne gruppen skulle oppgis med navn. Dette begrunnes med at det er deres jobb å svare på spørsmål om de aktuelle institusjonene (se [www.etikkom.no](http://www.etikkom.no), s. 13.). I etterkant ser jeg at dette kan diskuteres da mange av spørsmålene som ble stilt ikke bare omhandlet deres offentlige meninger knyttet til prosjektet og hjemmene, men også deres private forestillinger tilknyttet for eksempel enkelte kunstverk. I det foregående har jeg forsøkt å beskrive hvor personlig det kan oppleves å snakke om kunst. Av denne grunn har jeg valgt å aidentifisere også denne gruppen av informanter i kapittel 4 om bildeopplevelser.

I bruken av intervjumaterialet i oppgaven har det vært nødvendig å skrive om noe på informantenes uttalelser. Til tross for at det regnes som god forskning å la informanten få tale med egen stemme, er det vanskelig å omgjøre muntlig tale til godt skriftspråk. Når vi snakker er det mange tankerekker som oppstår og blir brutt og resonnementene kan virke rotete og ufullstendige om de gjengis direkte. I de sitatene hvor jeg har gjort noen forandringer har jeg prøvd etter beste evne å være tro mot informantens tanker og meninger.

I dette kapittelet har en sammenfatning av erfaringene fra feltarbeidet vist hvordan et bredt spekter av metoder baner vei for et varierende og detaljerikt materiale. Dette gir mulighet for en dypere forståelse for de tolkningene man skaper i analysen og viser hvordan en kvalitativ orientert forskning er en dynamisk prosess mellom de ulike metoder, forsker og informasjonskilder. Forskeren er selv med på å forme sine kilder avhengig av det valgte perspektivet og metodene som brukes og disse valgene påvirker igjen forskeren (Ehn og Klein 1994:10-11).

I neste kapittel vil Th. Kittelsens og Chr. Skredsvigs forhold til sted og landskap bli belyst og særlig kunstens skaping og definerings av landskap vil stå sentralt.

## KAPITTEL 3:

### OPPDAGELSE OG SKAPING AV NATUR

Det finnes flere måter å oppleve landskap og steder. En av dem er skapelsen av det estetiske møtet og som jeg vil presentere i dette kapitlet. I historiker Hans-Jakob Ågotnes artikkel om Hardanger, er han opptatt av hvordan landskapet i Hardanger blir oppfattet på flere måter, han påpeker hvordan:

Det distanserte blikket som turistar, kunstnarar og andre akademikarar representerte, med si visuelle tilnærming til landskapet, er likevel etter mi meining berre ei av kjeldene til måten vi i dag verdset Hardangar. Vårt bilde av staden er forma av mange ulike forteljingar (Ågotnes 2007:88).

Til støtte for påstanden ser Ågotnes hvordan språkmannen Ivar Aasen og dikteren Olav H. Hauge la mer vekt på den sosiale sammenheng og bruksaspektet i sine møter med Hardanger. Møtet med landskapet i Hardanger blir da mer komplekst enn med den estetiske tilnærmingen og inneholder flere lag av betydning og flere fortellinger. Ågotnes legger vekt på at det er forskjell på hvordan et landskap *er* og *bør* være. I fortellingene om hvordan landskapet *er*, befinner vi oss nærmere Aasens og Hauges beskrivelser av landskapet. Slike fortellinger mener Ågotnes er tettere opptil lokalbefolkningens forestillinger om stedet. I fortellingene om hvordan landskapet *bør* oppleves, er det en sterkere tilknytning til den estetiske tilnærmingen samt hvordan området blir markedsført og fremstilt i nasjonssammenheng. I denne *bør*-opplevelsen finner vi også utspringet for den lokale stoltheten over sted og landskap og denne blir et slags møtepunkt for de to fortellingene (Ågotnes 2007:88-89).

Som beskrevet skiller Ågotnes mellom to dimensjoner av møtet med et landskap. Er det fruktbart å snakke om *er-og-bør* opplevelser i et slikt møte? Den lokale befolkningen, slik Ågotnes presiserer, har flere ”blikk” eller fortellinger knyttet til et landskap. Disse fortellingene vil være mer komplekse enn for en som kommer til stedet for første gang. For en ”førstegangs-seende” vil de ”estetiske brillene” være sterkere enn for de som daglig oppholder seg i et landskap. Men, blikkene eller fortellingene utelukker ikke nødvendigvis hverandre, det skjer noe når de møtes – fortellingene om og oppfatningene av et landskap blir utdypet og overlapper hverandre. De ulike fortellingene tilknyttet et sted endres også over tid. Igjennom de forskjellige tilnærmingene blir landskapet et prosessuelt møte og ikke kun noe statisk, men noe som inkluderer både *er-og-bør* opplevelser og samspillene mellom disse.

I det følgende vil jeg se på hvordan Th. Kittelsen og Chr. Skredsvig var med på å konkretisere, visualisere og kanskje også skape landskapet de arbeidet i. Blikket for og oppfatningen av landskapet, slik Kittelsen og Skredsvig skildret det, er kanskje noe mer enn *er - og bør*-opplevelser? Har deres bilder lagt føringer for hvordan det samme landskapet oppleves i dag? I forlengelse av dette er det nødvendig å se på bakgrunnen for deres kunst og hvordan bildene deres ble til.

### **Biografier og sted**

I biografiene som er skrevet om Kittelsen og Skredsvig henvises det til utallige sitater som beskriver kunstnernes fascinasjon av naturen de omga seg med og deres valg av stedet Sigdal. Hva var det som gjorde at de etter hvert valgte å bosette seg så langt borte fra byens kunstsentrum, og hvordan oppfattet de landskapet i Sigdal? Her vil jeg gå inn på hva et biografisk materiale kan si om dette.

### **Theodor Severin Kittelsen (1857-1914)**

Theodor Kittelsen ble født i Kragerø i 1857. Familien satt godt i det, men ved farens tidlige død ble familien kastet ut i trange kår. Kittelsen ble først satt til urmakeryrket, men som urmakermesteren selv sa, så var han ikke særlig skikket til dette arbeidet. Som 17 åring fikk han støtte til å begynne på Wilhelm von Hannos tegneskole i Christiania. Deretter studerte han ved kunstakademiet i München, før han hadde et

lengre opphold i Paris. 30 år gammel vendte han hjem til Norge og bodde to år i Lofoten. I 1889 møtte han sin store kjærlighet Inga Kristine Dahl, og de giftet seg samme året. Hun ble hans viktigste støttespiller i livet og de fikk 9 barn sammen.

Th. Kittelsen innehar en spesiell posisjon i norsk kunsthistorie. Hans illustrasjonsarbeider i tilknytning til eventyrene gjør at hans kunst har en utbredt gjenkjennelighet og popularitet. Kittelsens kunstproduksjon skilte seg fra tidens naturalistiske tendenser, som søkte å avbilde naturen så virkelighetstro som mulig. Kittelsen vektla i stedet temaer som eventyr, komikk, karikatur og stemningsbilder. Eventyrillustrasjonene kan regnes som Kittelsens viktigste bidrag til den norske kunsthistorien, som sammen med kunstneren Erik Werenskiolds illustrasjoner, regnes som de klassiske innen dette feltet. Kittelsens troll er blitt våre alles troll, og i følge Werenskiold førte Kittelsen "[...] myrlukten av eventyrene med sig helt ned til München" (Hølaas 1957:60). Gjennom blant annet hans eventyrillustrasjoner tilførte han landskapet en ekstra dimensjon og gjorde at vi kunne se landskapet i lys av nye fortellinger. Kanskje bidro Kittelsen gjennom sine eventyrskildringer og landskapsbilder til en mystifisering og fortylling av landskapet?

Familien Kittelsen hadde i en lengre periode bodd i Hvitsten i nærheten av Drøbak, men Kittelsen ønsket seg bort fra disse trakter på grunn av økonomiske vanskeligheter og et miljø han ikke trivdes i. I et brev til Skredsvig beskriver han forholdene:

Her er altfor smaaskaaret baade hvad det ene og det andre angaar – ingen vild natur – ingen Vidder at fly paa – og dertil ingen Mennesker som jeg rigtig kan holde av. Et fortvilet konservativt Huld i et og alt. Jeg er fast besluttet paa at ombytte dette Sted med Fjeldluft etc. – ”Legemlig” og ”Sjælelig” trenger jeg det. (Treider 1997:18)

Han bad dermed sin venn Skredsvig om hjelp til å finne et sted å bo i nærheten av ham.

Skredsvig orket til å begynne med ikke tanken på et forpliktende naboskap, og først etter en grundig overveielse ombestemte han seg: *Dere skal være hjertelig velkomne – inden Skuddvidde, jeg mener at vi kan komme overens og kan sees med Smil på Lappa. Men, la os for Guds Skyld ikke gjøre Dalen til Coloni, lad os ubambjertig sige til andre som muligens vil hange paa. Nei - ! Jeg har med kold Samvet fredet beroppe – for jeg vil ha Fred for Folk jeg absolutt ikke liker.* (Thomsen 1995:128)



Skredsvig ordnet deretter leie på gården Sole i Eggedal, hvor familien Kittelsen bodde fra 1896 – 1899. I 1899 flyttet familien til det selvbygde huset, Lauvlia, ved vannet Soneren i Sigdal. Huset ble formet etter kunstnerens smak, noe vi blant annet ser i det sterke preget av kunstnerens egne treskjæringsarbeider. Årene på Lauvlia blir regnet som Kittelsens mest produktive periode. Mange av motivene er inspirert av nærområdene, som *Soria Moria Slott* (1900) som ligger bak Norefjells syv blåner. Tema fra fjellformasjonen, ”Andersnatten”, går igjen i mange av bildene, og sees blant annet i *Trollet som grunner på hvor gammelt det er* (1911) og *Andersnatte ved Solevann* (antagelig fra samme periode).



Fig. 4: Th. Kittelsen: Trollet som grunner på hvor gammelt det er, 1911.



Fig. 5: Th. Kittelsen: Andersnatten ved Solevann.

Naturen som omringet Kittelsen var hans viktigste inspirasjonskilde, og i et brev til Skredsvig, beskrev han sitt forhold til naturen : ”[...] jeg har følt det slig at gjennom alt det onde som vi stakkars Mennesker skal slide med – pines med – saa staar Naturen her (i Eggedal) eventyrlig deilig og betaler mig fuldt ud for alt ondt” (Treider 1997:51). For Kittelsen var landskapet i Sigdal et frigjørende rekreasjonslandskap, som stod i kontrast til byens trengsel. Bymennesket, Kittelsen, hadde et utenfra perspektiv som hjalp ham å se stedet på en annen måte enn for eksempel den lokale bonden. For han symboliserte landskapet fantasi, fascinasjon og frigjøring i motsetning til funksjon, praksis og plikt.

På Lauvlia bodde familien frem til 1910. De ble nødt til å flytte på grunn av dårlig økonomi og fire år senere, i 1914, dør Kittelsen på Jeløya ved Moss.

### Christian Skredsvig (1854-1924)

Christian Skredsvig ble født på Modum i 1854. Han var sønn av en møller og hadde sin noe ufrivillige vei staket ut i sin fars fotspor. Ved hjelp av velgjørere fikk han muligheten til å gå på Eckersberg Tegne- og maleskole i Christiania. Deretter studerte han på Den Kongelige Tegneskole og ved Kunstakademiet i København. Også Skredsvig studerte i München og Paris, hvor han fikk knyttet viktige kontakter til det nordiske kunstnermiljø – blant annet til Theodor Kittelsen, som skulle bli hans gode venn. I 1881 fikk Skredsvig, som den eneste av de norske kunstnerne, gullmedaljen på Salonen<sup>5</sup> i Paris for sitt maleri *Une ferme à Venoix (Bondegård i Venoix)*.



Fig. 6: Chr. Skredsvig: Une ferme a Venoix, 1881.

Chr. Skredsvig giftet seg to ganger. Første gang med Margrethe (Maggie) Plathe. Ved deres hjemkomst til Norge slo de seg ned på gården Fleskum i Bærum. I disse nærområdene blir Skredsvigs mest kjente maleri *Seljefløyten* til. I sommeren 1889 ble flere gode kunstner venner, Gerhard Munthe, Harriet Backer og Elif Pettersen med flere, samlet på Skredsvigs gård. ”Fleskumsommeren” ble senere regnet som inngangsporten til nyromantikken innenfor norsk kunsthistorie. I 1894 blir ekteskapet med Maggie Plathe oppløst, og en nedstemt Skredsvig bestemte seg deretter for å flytte til Eggedal, ”[..]I fred og ro fra alt og alle og i et miljø som var hans eget ville han prøve å finne seg selv.” (Thomsen 1995:115). Her kjøpte han seg en liten husmannsplass. Hans nye hjem bestod av en gammel tømmerlåve, som Skredsvig

---

<sup>5</sup> Salonen i Paris var en offisiell fransk maleriuutstilling som ble arrangert fra 1667 og frem til cirka 1889. Utstillingen varierte fra å være en årlig tilstelning til bare å bli avholdt hvert annet år. I utstillingens mest betydningsfulle år fikk den en førende posisjon i hva som ble regnet for det ledende innen kunstverdenen.

bygget på i alle retninger. Over tre år senere stod det originale kunstnerhjemmet Hagan ferdig. I Eggedal traff Skredsvig Beret Knudsdatter Holt, som han giftet seg med, og sammen fikk de fire barn.

Som Kittelsen fant også Skredsvig mye inspirasjon i Eggedalstraktene. Hans mest kjente motiver derfra er *Idyll* (1888) og *Jupsjøen* (1905). Til tross for tidens krav til realisme har hans kunst en romantisk undertone, og illustreres av hvordan han omtalte seg som ”dyremaleren-Skredsvig”. Han døde i Eggedal i 1924.

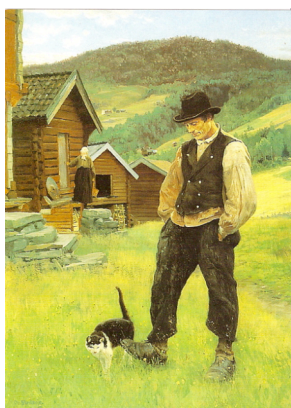


Fig. 7: Chr. Skredsvig: Idyll/Mannen med katten, 1888.



Fig. 8: Chr. Skredsvig: Jupsjøen, 1905.

Ut fra den hyppige brevvekslingen mellom Skredsvig og Kittelsen kan man se naturen som en felles interesse som bandt dem sammen. Begge skapte kunst som lå tett opptil den omkringliggende naturen og inspirasjonen er tydelig hentet fra deres lokalområde. Hva gjorde at både Kittelsen og Skredsvig var så opptatt av natur?

### **Kunsten som døråpner til et landskap**

I tiden før 1800 ble det norske landskapet sett på som ufremkommelig og lite gjestmildt. De kultiverte landskaper derimot var de som ble oppfattet som de skjønne. Med et kultivert landskap menes et landskap hvor naturens tilfeldigheter og uorden var blitt underlagt menneskelig fornuft og orden, som regionen Toscana i Italia er et eksempel på. På slutten av 1700-tallet skjedde en forandring i dette natursynet. Der øyne tidligere kun hadde sett karrige og grimme fjellandskap, fikk de nå blikk for det såkalte *sublime* landskapet. Med det sublime menes i denne sammenheng noe som er fryktinngytende og utrolig vakkert, et syn som får

mennesket til å føle seg liten og skjør, men også som del av noe større og ekstraordinært. Det var dermed en dreining fra det menneskeskapte og det funksjonsrelaterte, til å oppdage det storslagene i naturen bortenfor det kultiverte. Det var et spenningsforhold mellom naturen; det veldige og ukontrollerbare, og kulturen; det skjøre og diskontinuerlige menneskeskapte.

Denne nye holdningen til naturen kan så knyttes til tidens oppfatninger om det nasjonale. Her sto tanken om at et lands landskap, klima og natur formet landets nasjonalkultur, og at disse elementene var et uttrykk for landets folkeånd.

Dette ser vi eksempler på i I.C. Dahls (1788-1857) malerier, hvor motivene står for en fremvisning av den norske nasjonalkultur. Dette vises i de krasse fjellene, den dramatiske belysningen, den detaljerte gjengivelsen av vegetasjonen, faunaen samt i menneskene og bygningene. Selv i fargevalget skal vi sanse ”den norske karakter.” Kunsthistoriker Gunnar Danbolt har i denne sammenheng pekt på hvordan dette ligger inkorporert også i den tyske filosofen G. W. F. Hegels (1770-1831) historiesyn, som et uttrykk for et folks temperament (Danbolt 1988:76-78). Naturen som noe vakkert, er et produkt av romantikkens fremhevelse av følelser. Under romantikken vokste teorien om nasjonalstatene og det nasjonale folk frem. Sentralt i Hegels teori stod begrepene *Zeitgeist*, eller tidsånd, og *Volksgeist*, folkeånd. I følge Hegel er historien delt inn i etapper som består av en rådende tidsånd, og som infiltrerte enhver struktur i hver enkelt tidsepoke. Hver av disse epokene endte i dialektiske brudd, hvor det kontinuerlige element var folkeånden (jf. Danbolt 1988 og Russell 2002:701-709). Hegel mente utviklingen alltid ville påvirke tidsånden og prege folkets karakter. Særlig for land som Norge var det av politisk betydning å kartlegge de nasjonale særtrekk som skilte oss fra våre naboland, for senere om mulig, å kreve selvstendighet (Danbolt 1988:76-77). I.C. Dahl ønsket derfor i sine malerier å vise oss hvem vi er og hvordan den norske natur influerte den norske folkesjelen.

Med perspektiver som disse i bakhodet ser vi at kunsten er et av kulturens mange avtrykk og som aktivt har vært med på å omforme vårt blikk på naturen. Uttrykksformer som billedkunst, fotografi og diktning fant nettopp sine arbeidsoppgaver i å uttrykke tanker i sin tid og omforme våre forestillinger. Ifølge etnologen Oddlaug Reiakvam, kan vi snakke om en *landskapning* av naturen. Hun

påpeker hvordan fotografene, men også billedkunstnerne og diktere, var pionerene i ”[...] ein prosess der rå natur vart transformert til konsumferdig landskap” (Reiakvam 1997:107) og hvordan etter hvert disse mediene formet turistens og det moderne borgerskapets blikk. Man kan si at kunsten var med på å omforme natur til kultur, ved at naturen fikk nye kulturelle betydninger. Reiakvam legger vekt på hvordan denne kultiveringsprosessen foregikk. Den startet med en endring innenfor vitenskapens tanker, for deretter å bli bearbeidet av malere, diktere og fotografer, for til slutt å være et bearbeidet ”synssett” tilpasset et borgerlig smaksfelt (Reiakvam 1997:102-103).

Visuelle medier har vært viktig i skapingen og forståelsen av hva vi vektlegger i et landskap. I dette var kunstnere og fotografer viktige bidragsyttere til å utvikle den moderne turisme som erobret og tok i bruk nye områder av vår natur. Derfor fikk naturen etter hvert en viktig oppgave som blant annet rekreasjons- og opplevelsessted. Ser vi 1800-tallets kunstnere og fotografer i en videre kontekst kan vi si, med Danbolts ord, at ”veien går forbausende ofte fra kunsten til virkeligheten, ikke omvendt” (Danbolt 2000:10). Han er opptatt av hvordan kunsten kan få oss til å se på naturen på en ny og annerledes måte. Nils Gilje utdyper dette videre, i hvordan litteraturen kan: ”[...]åpne en plass for oss ved å vise oss sider ved steder som det ofte er vanskelig å få øye på” (Gilje 2007:86). Litteraturen skapt på og omhandlende et sted skaper en fiktiv verden som former vår opplevelse av stedet. Gilje viser hvordan alternativmiljøet og litteraturen som ble skapt ved Ascona i Sveits, på begynnelsen av forrige århundre, konstruerte et magisk landskap - et landskap som ble tillagt og tillegges nye dimensjoner (Gilje 2007:92).

Hvis vi ser tanker som de ovennevnte i sammenheng med Kunstnerdalen, legger også dette prosjektet føringer for hva vi skal vektlegge i det aktuelle landskapet. Prosjektet står i kontekst til Ågotnes’ påpekning av hvordan det er ulike fortellinger eller tilnærminger tilknyttet et landskap. Kunstnerdalen som prosjekt vektlegger én fortelling, nemlig intensjonen ved markedsføringen. Navnet Kunstnerdalen forplikter, i så måte at det estetiske blikket settes i sentrum og blir pålagt i møtet med stedet. Men, på denne måten tilfører også prosjektet noe til landskapet, det åpner opp for nye måter å se stedet på, i forhold til tidligere. En slik tilnærming omhandler også en

utvelgelse av noen trekk ved stedet. Slik sett står Kunstnerdalen i sammenheng med en kulturarvpolitikk som fra et kommunalt politisk hold har valgt ut en førende fortelling om stedet (jf Selberg 2002:16). Et eksempel på dette, og som også Torunn Selberg påpeker (2002), finner vi i Owe Ronströms beskrivelser av byen Visby, på Gotland. Etter at byen i 1998 kom på UNESCO's liste over verdensarven endret byen karakter. Det var middelalderbyen Visby som kom i fokus og som ble det aktivt førende i hvordan man så på stedet. Det mer "moderne" Visby ble fortrent til de perifere områdene (Ronström 2001). På mange måter kan Visby sees parallelt med Kunstnerdalen, det ene er basert på middelalderhistorie, mens det andre på 1800-tallets landskapsestetikk og i hvordan steder blir integrert i en kulturarvpolitikk. Denne debatten vil jeg komme tilbake til i kapittel 5.

### **Urbanisering versus natur**

Hva var det som gjorde at naturen under romantikken fikk en slik estetisk funksjon, og hvordan kom dette til uttrykk i kunsten? Nyromantikken, som kunsthistorisk periode, kan gi et innblikk i slike problemstillinger.

Under nyromantikken blir romantikkens idéer igjen viktige. En slik gjenfødelse hadde sin opprinnelse i Tyskland, hvor det på 1880-tallet var dannet en bevegelse mot den moderne urbaniseringen, og hvor tanker rundt natur og nasjon igjen ble viktige. 1800-tallets verden kan beskrives som en dikotomi mellom modernisme og tradisjon - som to parallelle verdener. Det var en generell tendens til å se moderniseringen som en radikal trussel til de værende tradisjoner og historie (Berman 1983:16-17). Dette ser den amerikanske filosofen Marshall Berman et eksempel på i Goethes *Faust*. Her trekker han paralleller til hvordan det litterære verket kan være talende for modernitetens motsetninger og kontraster (se Berman 1983:37-86), slik vi også finner motsetningsforholdet i nyromantikken kunst. Det siste tiårene av 1800-tallet var preget av store forandringer, og industrialiseringen førte til en effektivisering av det tradisjonelle jordbruket og overskudd av arbeidskraft på landsbygda. I byene derimot var det et utømmelig behov for arbeidstakere ved de mange fabrikkene. Dette medførte en stadig befolkningstilstrømming fra bygd til by. Under nyromantikken mente man at mennesket var blitt frarøvet sin identitet og tilhørighet ved denne

forflytningen og plassert inn i et ensformig og meningsløst liv. For kunstnerne var byen fornuftens og effektivitetens sentrum, hvor mennesket ble fremmedgjort og følelsene hadde dårlig grobunn. Kunstens oppgave var derimot å virke som et motbilde til dette, og hadde en dobbeltfunksjon: den rent estetiske, og å vise følelsene og naturens legende kraft (Danbolt 1998:199). Slik er det også mulig å se kunsten med en visjonær eller idealistisk funksjon og med tanke på å redde en tapt verden.

Brevvekslingen mellom Kittelsen og Skredsvig kan man på mange måter sees i lys av denne antiurbanismen. Sitatene vi har sett sier noe om hvordan de så på naturen i Sigdal –som et sted man kunne finne seg selv. Det var arnestedet for skaperglede og det stod som en frodig kontrast til det fattigslige og grimme ved livet, som byene representerte. På mange måter kan man kalle Skredsvig og Kittelsen for *Heimstadmalere* (Koefoed og Økland 1999:215). Begrepet har sitt opphav fra den franske realistmaleren, Gustave Courbet (1819-1877), som mente man skulle male den naturen og det miljøet man virkelig kjente. I Norge blir særlig en kunstner som Nicolai Astrup (1880-1928) regnet som en Heimstadmaler, da han i store deler av sitt liv levde og malte i Jølster. Verken Skredsvig eller Kittelsen var fra det vi i dag kaller Sigdal. Skredsvig var født i nabokommunen, mens Kittelsen ikke hadde noen tilknytning til innlands-Norge. Begge hadde også sterke bånd til byen og kontinentet gjennom sine utdannelser. Vi kan likevel kalle dem Heimstadmalere ved at de, i takt med tidens antiurbane idealer, forlot byen til fordel for naturen i Sigdal. Her fant de en ny lokal verden som ble deres egen. Dette ser vi i motivene til bildene, som var inspirert av deres nærområder og som de ovenstående bildeeksempler taler for.

Hvordan kom nyromantikkens tanker og problemstillinger konkret frem i bildene? Felles for kunsten var et ønske om å formidle konsentrasjonen rundt en følelse og stemning: mystikken, intimiteten – nettopp det som bylivet hadde mistet. Kunsten måtte også sees i sammenheng med en større enhet - den nasjonale fortellingen. Det er slike perspektiver som gir hvert enkelt bilde mening. Nyromantikken var en strømning som var felles for hele Skandinavia og det var den helt spesielle nordiske sommernatten som lå til grunn. (Danbolt 1998:213). Her i Norge var det Kitty Kielland (1843-1914) og Eilif Pettersen (1852-1928) som førte an med maleriene,

med samme tittel, *Sommernatt* (1886) – for hva er vel mer nordisk enn den blonde sommernatten?



Fig. 9: Kitty Kielland: *Sommernatt*, 1886.

Sommernatten er et fenomen som jeg tror mange tenker på med visse forventninger – forventninger om en idyll med de lange, varme og lyse netter, men som også kanskje preges av en viss melankoli? Vi har alle våre forestillinger om den ”ekte” sommernatten, som innebærer både gjenkjennelse og forventninger. Men hvor kommer dette idealet fra? Kanskje er dette igjen et eksempel på hvordan kunstmotiv har vært med på å forme vår forestillingsverden? I Kitty Kiellands bilde *Sommernatt* finner vi gjenklang av dette sommernatts-idealet, hvor skumringslyset gir et mer dempet og intimt uttrykk. Ved mørkets frembrudd dempes fargene og de klare konturene hviskes ut og skaper en særegen mystikk og intimitet i bildet. I bildet ser vi et eksempel på det nye formspråket innen billedkunsten, som var hentet fra kunstens nye hovedstad, Paris. Med koblinger mellom den norske sommernatten og et formspråk fra Paris ser vi hvordan kunstnerne tok i bruk internasjonale strømninger og tilpasset dem lokale motiv. En slik relasjon mellom det globale og lokale viser til et samspill som gjenspeiler begrepet *global* – nettopp hvordan globale strømninger blir tilpasset en lokal utforming eller bruk (jf. Selberg 2007:15). Gjennom kunsten ser vi dermed hvordan globale påvirkninger ikke er noe nytt og som særlig kommer til uttrykk gjennom Heimstadsmalerne og Heimstadsdiktere, som Olav H Hauge (1908-1994).

Mye av Skredsvigs og Kittelsens kunst faller inn under hva vi kaller nyromantikken. Hvordan kommer periodens tanker frem i deres bilder?



I Christian Skredsvigs mest kjente verk, *Seljefløyten* (1889), malt ved Dælivannet ved Fleskum i Bærum, ser vi en gutt som spiller på en seljefløyte. Han står på en odde som stikker ut i et vann. Perspektivet er høyt og derfor synes ikke himmelen annet enn som et speilbilde i vannet. Koloritten går i det brunlige. Vannet kan forstås som et speilbilde av menneskesjelen. Musikken fra guttens fløyte utdyper dette, ved at folkemusikken ble forstått som et uttrykk på naturens egen stemme (Danbolt 1998:196).



Fig. 10: Chr. Skredsvig: Seljefløyten, 1889.

I *Nøkken* som Kittelsen utførte i 1909, ser vi folketroens nøkken omformet til en vakker hvit hest. Bildet er utført mens Kittelsen bodde på Lauvli i Sigdal. På hestens rygg ser vi den fortapte sjelen - idet de sammen stuper ned i det mørke myrvannet. I vannkanten er myrtussene omformet til troll, som strekker sine armer mot hesten og gutten. Solen er i ferd med å gå ned og himmelen sees kun som et gult speilbilde i vannet. Skumringstimen gir den hvite hesten dunkle og forenklede omgivelser. Vi aner, mer enn vi ser trærne på den andre siden av vannet, noe som får den skinnende hvite hesten til å tre klarere frem i billedrommet. Bildet handler kanskje om naturens krefter og en visualisering av disse kreftene.



Fig. 11: Th. Kittelsen: Nøkken, 1909.

For nyromantikkerne var det en sammenheng mellom menneskets bevissthet og landskapet. Dette uttrykkes for eksempel gjennom folkemusikken, som i Skredsvigs bilde *Seljefloyten* eller i folketroen, som i Kittelsens *Nøkken*. Her ser vi eksempler på hvordan kunsten bygget videre på det folkelige, akkurat som andre uttrykksformer, som litteraturen og musikken. Et beskrivende eksempel er våre norske folkeeventyr, hvor særlig historiene om troll ofte frembringer indre bilder som er formet av skikkelser i kunsten. Hvordan så for eksempel troll ut før Kittelsens utforming av dem? Med eksempler som dette kan vi se at grensene mykes opp mellom kunstens sfære og den folkelige sfære, i hvordan tradisjon og folkelige eventyr settes inn i en moderne kontekst. Dette skjer ved at kunsten visualiserer og fremhever trekk ved vår kultur, og som jeg nå vil komme inn på, hvordan også dette er knyttet an til sted.

### **Et sted i stedet**

Hvordan er kunsten, gjennom for eksempel et landskapsmotiv, knyttet til et spesifikt sted? Om vi ser på ovenstående eksempler, og leser den amerikanske filosofen Edward S. Casey og kunsten som relateres til Kunstnerdalen – kan en trekke slutningen at naturen og stedet ikke bare presenteres i kunsten, men også *re-presenteres* (2002:19). Casey hevder at stedet gjennom kunsten får en ny posisjon eller status. Det opprinnelige stedet, i dette tilfellet Sigdal som del av Kunstnerdalen, får en *re-plassering* og blir gitt et eget sted, en egen sfære. Dermed blir dette stedet et eget sted, i det andre, opprinnelige stedet. Casey bygger resonnementet opp under hvordan kunstneren, gjennom sitt verk, skaper en representasjon som *står for*, men som også *står som* det representerte. Når kunstverket *står som*, tar det plassen for noe annet – det

originale motivet. Dette gjør at man kan se en dobbelt betydning av representasjonen. Billedlig representasjon er presentasjon. Det avgjørende element ved kunstens presentasjon, er at dets emne og motiv trer frem. Dette er en kontrast til representasjonen som viser bakover til et utgangspunkt. Tanker som disse bygger på den tyske filosofen Martin Heidegger (1889-1976) og i hva han kalte ”maleriets åpning.” I et landskapsbilde er det mer enn for eksempel det rent dekorative aspekt eller en historisk og religiøs tolkning. I bildet presenteres også en erfart og reell virkelighet, og som Casey utdyper, gjør dette at kunstmotivene fra Kunstnerdalen kan sees som en re-presentasjon av det opprinnelige stedet og blir et sted i stedet. Hvis vi ser dette opp mot Kittelsens og Skredsvig tolkninger av steder i Kunstnerdalen, er ikke disse bare en presentasjon av de spesifikke stedene. For det er nettopp gjennom deres subjektive tolkninger at motivene blir en re-presentasjon av det opprinnelige stedet – og et sted i stedet.

I dette kapitlet har jeg sett på kunstnerbiografier og kunsthistoriske perioder som et bakteppe til å forstå kunsten som ble skapt i Kunstnerdalen. Sentrale begreper til å forstå bildene har vært nasjonalitet, tradisjon, modernitet og naturmystikk. Kunst, som skapende og definerende medium, har stått sentralt i oppdagelser av natur og nye kvaliteter ved steder. I møtet med landskap og steder er det ikke én fortelling som dominerer, men det er ulike innfallsvinkler. Det blir begrensende å snakke om *er* og *bør* opplevelser, for sted er mangetydig og med lag på lag av betydning. Kunsten kan, som en kulturell og skapende prosess, stå i dialog til landskapet og stedet og åpne opp for nye opplevelser.

Til nå har jeg sett på Kittelsens og Skredsvigs kunstneriske bakgrunn og samtid og vil i det følgende kapittel trekke tråden over til vår tid. Hvilke foretillinger kan *vi* legge inn i deres bilder og kan disse si oss noe om opplevelsen av stedet Kunstnerdalen i dag?

## KAPITTEL 4:

### BILDEOPPLEVELSER

I forrige kapittel var fokus rettet mot forbindelser mellom bilder, sted og landskap - hvor opplevelsene tilknyttet disse elementene stod sentralt. Det vil nå være interessant å se hva mine informantene legger i bildene til Kittelsen og Skredsvig. Har kunstnerens bilder åpnet opp for nye måter å visualisere, ”se” og å oppleve landskapet? - i så tilfelle, tilføres landskapet og stedet spesielle meninger og tilhørigheter? Informantenes opplevelser knyttet til bilder og sted vil stå sentralt, men jeg vil også se hvordan andre bildeopplevelser kommer til uttrykk. Først vil jeg utdype hva som ligger i en *estetisk* opplevelse, en opplevelse vi ofte forbinder med kunst.

#### **Estetikk og opplevelser**

Yi-Fu Tuan, professor i geografi, er opptatt av hvordan begrepet kultur kan knyttes til persepsjon, tale og det performativte. (Tuan 1993:8). Tuan peker på hvordan kultur er oppfattning. Dette eksemplifiserer han ved å vise til skjønnheten ved daggry eller hvordan han nyter duften av morgenluft, og på et annet nivå, ser skjønnheten av spettet sollys på fasaden av en katedral - takket være impresjonistisk kunst (Tuan 1993:7). Dette viser hvordan verdsetting av kunst er en lært kulturell handling, som hjelper oss til å forstå verden rundt oss. Kunsten kan ha innflytelse på hvordan vi ser og oppskatter våre omgivelser. Når Tuan knytter kultur til oppfatningsevne sier dette også noe om hvordan vårt ”blikk” vil skifte under ulike tider og i ulike kulturer – og hvor flyktig estetikk er. Hva vi anser som estetikk og en estetisk opplevelse er derfor

ikke konstant, verken fra menneske til menneske eller gjennom ulike tider og perioder.

Hva er forskjellen mellom en estetisk opplevelse og en ”kulturelt ladet betraktning”? Hvordan kan Tuans opplevelse av morgengry og skjønnheten ved en katedral være en estetisk opplevelse, og ikke bare en ”kulturelt ladet betraktning”? For å forstå dette må vi gå ett skritt tilbake og se på hva som er kulturell adferd. Ifølge Tuan, er kulturell adferd bevisst adferd. For at denne handlingen skal være estetisk, må vi distansere oss fra kulturens rutiner. Det er nettopp i tilstanden mellom distanse og bevissthet at stemninger, eller fornemmelser, oppstår: en estetisk opplevelse (Tuan 1993:8-9). En estetisk opplevelse kan gi rom for vurdering, handling, men også til å tre inn i bildet og å gjøre det til en del av en selv. Hvis vi nå går tilbake til Tuans opplevelser av morgengry og katedralen som bades i sollys, blir begge disse estetiske opplevelser for Tuan *i det* han opplever sted og tid på en undrende måte og tilfører øyeblikket noe ”mer”.

Opplevelser i møte med kunst behøver ikke nødvendigvis være av estetisk art, men er én av mange måter å oppleve bilder på. Som Tuan viser er det ikke bare i møte med kunst at estetiske opplevelser forekommer, de kan oppstå ved alle livets situasjoner. Dette er aspekter som også informantene ga uttrykk for i samtaler om Kittelsens og Skredsvigs bilder. I samtalene var det særlig fem punkter som ble berørt og som omhandlet informantenes forestillinger og forhold tilknyttet kunsten. Jeg har valgt å kalle disse punktene gjenkjennelighet, fantasi, harmoni, symbol og status.

### **Gjenkjennelighet**

I samtale om Lauvlias betydning for bygda, svarer Oscar at han tror Lauvlia har blitt veldig betydningsfull for bygda – at det er sunt å ha noe å være stolt av. Videre kommer han inn på bildenes betydning:

På temaer, på bildene, du har skauen, vannet, fjellet, Båneberget, Andersnatten.. Jeg tror vi har liksom litt å være stolt av da, det her at det har gitt motiver til bilder. Ja visst er vi stolt av det.. (Int. Oscar).

Her uttrykker Oscar hva gjenkjenning av motivets opphavssted betyr for ham personlig - men også kanskje for andre i Sigdal. Stolthet over å ha et landskap som er visuelt fremstilt og som igjen kan være med på å gi stedet spesifikke betydninger. Med Olafs ord kan vi trekke dette et skritt videre. I sammenheng med hvilke motiver av Skredsvig Olaf likte best nevnte han at både *Mannen med katten* og *Jupsjøen* var flotte bilder. Videre vektla han:

Nei, du vet, du ser litt nøyere på det når du vet det er her ifra. Sånn er det jo for så vidt med Kittelsen og. For når du står oppe i ateliéet og du står og ser... så ser du hvor det er hen. Jo, det synes jeg er ekstra artig da. *Soria Moria Slott*, man ser jo hvor han har malt det hen.

[..] Og disse, *Andersnatten* og *Båneberget*. Jeg ser nok nøyere på de bildene, enn de han gjorde oppe i Lofoten og sånn. (Int. Olaf)

Olaf påpeker hvordan han fra Kittelsens atelier gjenkjenner flere av hans bildemotiv i landskapet og at han i tillegg står han på det faktiske stedet hvorfra kunstneren malte bildene. Det blir en slags dobbel gjenkjennelse, Olaf ser det faktiske stedet og opplever gjennom bildene en tilhørighet til bildet og det fysiske stedet. Denne dobbeltheten henviser også til Caseys sted i stedet.

The topos of the topic, the place of the landscape, is taken up in the representation that both stands for this place and stands in for it. In this way place is at once signified and reinstated, reinstated-as-signified, *assigned* in a painting that represents it (Casey 2002:19).

Olaf ser ikke bare presentasjonen av stedet i bildet, men også det reelle stedet. Fra vinduet i kunstnerens atelier ser han ut på landskapet han gjenkjenner i bildet, slik sett blir det en re-presenterende betydning i både det faktiske stedet og billedstedet. Disse blir tillagt nye meninger ut fra nye koblinger mellom dem.

Også Synnøve kommer inn på betydningen av gjenkjennelighet i bildene når hun snakker om Skredsvigs bilder: "[..] Favoritten min er "Vår i Hagan", men det er sikkert fordi jeg er oppvokst her og utsikten, at det er så nydelige blåfarver og sånn. [..]det er mer *Vår i Hagan* som er meg" (Int. Synnøve).



Fig. 12: Chr. Skredsvig: Vår i Hagan, 1919.

For Synnøve er det to betydningsplan i det å kjenne igjen stedet motivet er hentet fra. På den ene siden gir gjenkjennelsen en form for tilhørighet til stedet. På den annen side finner hun også en selvbekreftelse i bildet, ved at hun ser seg selv i motivet. Gjennom bildet blir stedet og jeget ett. Synnøve vektlegger også blåfargene i bildet *Vår i Hagan*. Lyset blir viktig og er med på å fylle, ikke bare bildet med stemning, men også selve stedet. Bildene er med på å skape et stemningslandskap og dette landskapet er noe en berøres av og som setter sine trykk på ”selvet.”

Våre opplevelser av bilder i forhold til sted reiser spørsmål om bilder er materielt eller visuelt betinget. Dette vil jeg se i forhold til Connie Rekstens vektlegging av væren i stedet, sett gjennom Ulvik poesifestival. Reksten argumenterer for en fenomenologisk tilnærming til sted i sin studie av festivalen. Å være til stede - med kroppen - der det skjer, og ved å delta på festivalens aktiviteter, påvirkes vårt forhold til stedet Ulvik. Gjennom tilstedeværelsen og deltagelsen i de taktile og sanselige opplevelsene skjer det noe – vår fantasi trigges, påpeker Reksten, og stedet blir ”levende.” Slik åpner de materielle kvalitetene opp for en type ”otherness” ved opplevelsen av stedet og som får skjær av religiøs mystikk, eller festivalmystikk (Reksten 2007:166). Reksten bygger mye av sin argumentasjon opp etter kulturforskeren Michael Taussigs vekt på den ikke-visuelle forestillingen og hans brudd med det Reksten kaller det visuelle tyranniet. Den ikke-visuelle forestillingen innebærer en samhandling gjennom ”dei simultane og kryssande sanseopplevelingane. Ifølge Taussig blir disse operasjonalisert

gjennom at vi er der, tar på, står på, går i, held i eller grip om” (Reksten 2007:166). Det er vi selv som generer forestillingene rundt stedet, men gjennom å være på stedet og oppleve det, blir stedet en medskaper i våre liv. Reksten påpeker videre at det materielle, i kontrast til det enkelte kunstverk, åpner opp for en spesiell kulturell produksjon av annerledeshet. I dette ligger hvordan sted gjennom poesifestivalen blir til ”dikterland:”

Når vi drar på festival, skjer det difor ei sensibilisering av plassen. Dei sanselege inntrykka skaper gjenkjenning, gir gjenklang, og får omgangen, med plassen til å føles intim. Eit aspekt ved festivalar er at dei gir oss moglegheit for å tileigne oss plassen. Staden for festivalen blir difor gjerne sett på som ein direkte, umiddelbar og sanseleg relasjon (Reksten 2007:168).

Reksten bruker Taussigs teorier i motargumentasjonen til den visuelle forestillingskraften i møte med sted. I tillegg fremlegger hun at enkelt kunstverk ikke vil åpne opp for en spesiell kulturell produksjon. Er det nødvendigvis et markant skille mellom det materielle og det visuelle? Går det an å se de materielle kvalitetene som del av de visuelle og omvendt? Bildet er både noe vi kan ta på og ta i øyesyn og hvor det visuelle også er en del av sanseapparatet.

Tuan peker på båndet mellom det visuelle og materielle; vi kan *se* at en ball er rund fordi vi har hatt erfaringen av å ta den opp og følt på dens form og størrelse (Tuan 1993:97). Likeens er det med bilder, hvor jeg vil påstå at ikke bare de visuelle, men også de taktile og materielle kvalitetene er viktige, om enn koblingen er på en litt annen måte. Som mange av informantenes opplevelser viser, er det gjennom betraktningen av bildene at landskapets materielle kvaliteter kan endre karakter, likeledes kan opplevelser i naturen endre måten vi ser på bildene. I etnologen Eva Remes artikkel om postkort og minneproduksjon kobles nettopp det visuelle og materielle ved postkortene sammen. ”Tiden blir noe vi selv kan tre inn i, noe vi kan holde i hendene og noe som kan gi oss en følelse av at vi selv er aktører i historiske prosesser” (2007:58). Det samme gjelder bildene til Kittelsen og Skredsvig, de kan både tas på og tas i øyesyn.



Uttalelsene til Olaf, Oscar og Synnøve kan virke utfyllende i forhold til stedsteori og identitetsskaping. Geografene Lewis Holloway og Phil Hubbard (Berg og Dale 2004) vektlegger blant annet hvordan steders identiteter finnes og blir skapt i stedsmyter og sosiale representasjoner av steder. I dette ligger hvordan steder og mennesker er gjensidig konstituerende.

Tanker og forestillinger, eller sett av ideer, om hvordan steder er, representeres i ulike fora (aviser, bøker, TV osv) og har, ifølge Holloway og Hubbard, tre funksjoner: For det første påvirker de hvordan folk ser omgivelsene, for det andre hvordan de handler og engasjerer seg i dem og for det tredje hvordan de ser på mennesker som kobles til mytene (Holloway og Hubbard i Berg og Dale 2004:50).

Kunstabilder kan være et like viktig fora for å beskrive forestillinger rundt representasjonen av sted. Gjenkjennelsen av bildenes motiv er med på å fremheve visse steder eller elementer i landskapet. I denne gjenkjennelsen er det særlig Holloways og Hubbards to første funksjoner som er talende i vårt tilfelle: bildene kan påvirke hvordan vi ser stedene og for det andre hvordan bildene, som i Synnøves tilfelle, direkte og indirekte kan fylle stedet eller landskapet med stemning og mening. Dette er hva vi kan kalle bildets virkning, og som Casey utdyper kan bilder hjelpe oss å sette pris på den skjønnheten vi er omringet av. Et landskaps bilde kan hjelpe oss å se ”videre,” fra bildet og til våre omgivelser (Casey 2002:xiv).

## **Fantasi**

Samtlige av informantene kom inn på hvor spennende de finner kreativiteten i Kittelsens bilder. Det er fantasien som får deg til å se to ganger på et bilde og stadig oppdage nye ting ved motivet. Kristin beskriver dette slik:

Det var ett bilde som hang der for to eller tre år siden..(på Lauvli). Det var et gammelt hus, også så du det ikke med en gang – men det var liksom skyene eller himmelformasjonene – så hvis du kom litt på avstand var det en kjempestor svart fugl, som svevde over. Etter hvert som du studerte det så du ansiktet på denne, liksom skummel og.. Det var øde og forlatt det huset.. Akkurat såne bilder som du kan se først, så kan du se på det en gang til og så oppdager du mer. Det å få tak i akkurat det, det var noe han hadde evnen til. Og sånn som i det her (*Nyttaarsløyer*, 1903), med følget som går bortover, men etter hvert så ser du mer og mer (Int. Kristin).



Fig. 13: Th. Kittelsen: Nyttaarsløyer, 1903.

Gjennom betrakterens fantasi blir bildene noe mer, de får en tilleggs-dimensjon, en utfordring til å ta seg tid til å studere og utforske motivet. På denne måten inneholder Kittelsens fantasibilder et ”lekaspekt.” Den amerikanske sosiologen Richard Sennett ser på lek som en form for desinteressert adferd og som medfører en distanse fra selvet. I barns lek finner vi nettopp disse kvalitetene i hvordan premisset for leken foregår, med dets regler og hvor målet er leken i seg selv. Når barnet kanaliseres inn i de voksnes verden mister de ofte denne måten å forholde seg til handlinger – de voksne har med andre ord mistet leken (Sennett 1992:100, 109). Kanskje har ikke Sennett helt rett – kanskje kan nettopp leken gjenfinnes i bildene. Utforskingen av bildet, det å se nye ting, fantasere, oppdage, more seg - alle disse opplevelsene kan sees på som lek.

Kreativiteten og fantasien i Kittelsens bilder mener også noen av mine informanter at de har tatt til seg. Det har åpnet opp deres naturopplevelser; de kan se ting på en ny måte. Betrakteren får dermed muligheten til å bli en medskaper av bildemotivet. Dette ligger i informantenes tolkninger av naturopplevelser i forhold til bilder, som Hildes sitat eksemplifiserer. Men også i hvordan man kan se et bilde på en ny måte i etterkant. Oscar kan være med på å utdype denne dobbeltheten ut fra betrakterens posisjon:

[..] Og jeg tror nok en del av de tingene som han har malt og som jeg ser.. Oj! Hvorfor har jeg ikke lagt merke til det før?! Sånn som det der; Nøkken. Ville aldri ha tenkt på at det var nøkken. Når jeg var på skauen, på fisketur og sånt noe.. Her er han! ...eller i hvert fall kanskje. Så han har vel fått meg til å bruke fantasien, på godt og vondt (Int. Oscar).



Fig. 14: Th. Kittelsen: Nøkken, 1904.

Vil ikke Oscars naturopplevelser, trigget av Kittelsens bildefantasi, ha noe å si for hvordan Oscar ser på nettopp nøkkeknebildene i etterkant? I nye møter med bildet vil jeg påstå at man også vil dra inn sine egne erfaringer i opplevelsen av motivet. Dermed vil bildeopplevelsen og naturopplevelsen møtes og skape nye fortellinger mellom stedet og bildet.

Den franske historikeren Pierre Nora fremhever steder som erindringssteder. ”[A]ny significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community” (Nora i Kverndokk 2002:118). Med dette mener Nora at stedet har fått en symbolsk betydning, en betydning ut over stedet i seg selv. Slike steder kan ha både historiske og verdimeslige symboldannelser knyttet til seg (Nora i Kverndokk 2002:118). Man kan også argumentere for at kunsten åpner opp steder for oss – eller at den fantasien som Kittelsens kunst vekker i informantene gjør at man oppdager landskaper eller steder på nye måter (jf. Danbolt 2000, Gilje 2007). I Noras ånd tillegges steder nye forestillinger som man har blitt presentert for gjennom kunsten – slik som Oscar ikke lenger ser treroten for nøkken. Kunsten skaper erindringssteder ladet med plass for fantasi og symboler. Betrakteren bruker kunsten som veiviser inn i det fysiske og mentale landskapet.

Tilsvarende ser vi hvordan Kittelsens motiver fanget barndommen til en av mine informanter:

[..] Pesta ja. Vi har et veldig gammelt stabbur som har akkurat den trappa der pesta kommer opp... Jeg vet ikke hvor gammel jeg var første gangen jeg turte å gå på

gammelstabburet etter at det var kvelden. For når du var oppe i annen etasje der og skulle ned igjen, da kom hun! Du husker hvor stygg hun er?  
[..] Ja.. så han har nok skremt mange små, tror jeg (Int.Oscar).

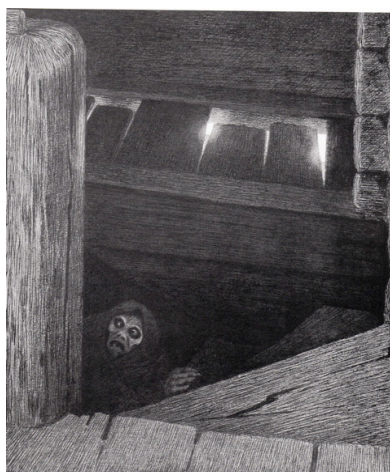


Fig. 15: Th. Kittelsen: Pesta i trappen, 1896.

Som i Oscars tilfelle kan kunstbilder være del av en privat minneproduksjon. Kittelsens utfoldelse i barne- og eventyrlitteraturen gjør at han blir del av vår nasjonale felleskultur. Kittelsen får en slik posisjon fordi vi ser bildet i forhold til barndommen og som gjenspeiles i det ovennevnte sitatet. Slike forbindelser mellom blant annet barndom og bilder er med på å konkretisere Noras erindringssteder ved at det gir andre betydninger til hvordan vi assosierer til barndommen.

Oscar kom inn på hvordan kunsten direkte har vært med på å omforme hans blikk ved flere anledninger:

[..] Så det liver vel opp fantasien kanskje, jeg tror det.. Og jeg tror nok jeg er flinkere til å se det rare i skauen og.. jeg tror det. Så sånn synes jeg han er verdifull. For alle disse rare tingene som troll og alt det dere, det har jeg vært ute for, hvis du går alene i skauen, å ja. Hvis du er åpen, både ører og øyne så... (Int. Oscar).

Denne omformingen av landskapet gjennom kunsten er en aktiv prosess. Som Oscar sier; du må være åpen og bruke din fantasi, og det er akkurat i denne fasen jeg mener kunsten kommer inn. I Kittelsens bilder, hvor snødekte trær blir omformet til konger og troll, skjer det noe i hvordan vi senere kan møte naturen og landskapet både i tanker og handling – og hvor også leken kan være en del av dette. Fantasien i bildene gjør ikke bare at vi *ser* på landskapet med nye øyne, men også hvordan vi *beveger* oss i

landskapet på spesielle måter og skaper nye orienteringsmønstre. Dette kan vi knytte til hvordan vi sanser landskapet. Vi kan her trekke en parallell til Frykmans tilnærmelser til stedet Istria, som jeg kom inn på i første kapittel. Frykman sammenligner Istria med Bachelards filosofiske betraktninger om hus:

A house has the ability to do something to us, just as much as we do things to it. Its most distinctive characteristic is not just that it encloses us and gives us shelter and rest, but that it makes the world open up. It actually functions as a sensory organ through which we investigate life (Frykman 2003:187).

Bildet kan være et slikt "hus" og på den måten stå i relasjon til Oscars uttalelser. Bildet gjør noe med oss i hvordan vi kan oppleve våre omgivelser – det blir en del av vårt sanseorgan i hvordan vi møter verden, men våre opplevelser kan også påvirke hvordan vi ser på bildet. Frykman påpeker videre hvordan hvert hus inneholder en iboende mulighet - det kan være starten på en ny oppdagelsesreise (Frykman 2003:187). Fantasi blir her viktig og er på mange måter mellomledet mellom bildet og opplevelsen av landskap. Kittelsens bilder har påvirket Oscars fantasi som igjen er med på å påvirke Oscars opplevelse av Sigdal. Igjen kan vi trekke en linje til Sennetts ord om lek i hvordan Oscar bygger ut den lekende fantasien med gjennom Kittelsens bilder. Dette gjelder også Hilde:

[..] jeg har nesten samme utsikten som de har her (På Lauvlia) så... hver morgen sitter jeg i sofaen og prøver å våkne og sitter og ser på utsikten. Dette her med solen og skyer og alle de slags rare formasjonene det skapes ikke minst i himmelen, men også i åsryggene der og da.. tenker jeg Kittelsen.. sånn hadde det sikkert vært hvis han hadde malt det.. Så.. jeg liker nok å se tingene sånn som han gjorde, tror jeg. Den fantasien er vel overført på meg.. (Int. Hilde).

Fra sofakroken betrakter Hilde et landskap, skyene, lyset - og ser det i forhold til Kittelsens bilder. Det blir en dialog mellom kunstnerens fantasi og Hildes, ved at fantasien i bildene gjør noe med egne fantasier – slik blir en klar over sin egen kreativitet. Dette innebærer en poetisk lesning av landskapet i Kunstnerdalen, en lesning som går via bildene, eller hus - i Bachelards ånd.

Gjennom bildene skapes det rom for en besjeling av landskapet og naturen kommer til live gjennom opplevelsen av landskapet gjennom bildene. Dette kan betraktes som gjenfortrylling av landskapet ved at det skapes rom for det gåtefulle, og ikke minst det

farlige stedet. I bildene kommer også det angstfulle til uttrykk, og det skapes en naturmystikk i forholdet mellom mennesker og natur.

### **Harmoni**

Bildene skaper ikke bare rom for fantasi eller besjeling, men de kan også skape stille rom. I en samtale om Kittelsens bilder beskrev Hilde hvor viktig dette er for henne:

[..] i de fleste bildene sine har han [Kittelsen] en veldig ro og den synes jeg er veldig god. Jeg er nok veldig sånn.. romantisk og litt sånn.. og vil gjerne ha ro, tror jeg. Det finner jeg i en god del av bildene, særlig i de naturlyriske, men også i de trolske bildene (Int. Hilde).

Casey utdyper hvordan et bilde kan sees som et sted i stedet, men Hildes utsagn gjør at vi kanskje kan snakke om et tredje sted eller rom. Her er det ikke det reelle stedet, eller billedstedet det er snakk om, men et rom inne i oss, hvor bildene viser vei til det stille rommet.

I samtale med Heidi om Skredsvigs kunst, påpekte også hun betydningen av ro i bildene:

[..] Jeg vet ikke hvilket av han.. Det er mer hans evne til landskap.. han er en helt annen type maler.. hvor det er en nytelse å se på bildene hans.. så hvis du tar den - ja, sånn som ”Gutten med seljefløyten” for eksempel, hele bildet, det er harmoni [..] Ja, veldig ro, så er det et bilde du skal sitte å nyte og se, så er jo det Skredsvig (Int. Heidi).

Hvis vi også ser Heidis utsagn i forhold til det tredje sted, kan vi trekke frem andre kvaliteter ved det indre rommet. Hun finner en nytelse og harmoni i betraktningen av Skredsvigs bilder. I nytelsesaspektet av bildebetraktningen kan det gis uttrykk for en meditatív funksjon – å finne et indre og rolig sted. Roland Barthes teorier i tilnærming til fotografiet kan virke utfyllede i så henseende. Barthes bruker begrepene *studium* og *punctum* (Barthes 1987:14) for å forklare to ulike betraktningmåter av fotografi, som også kan overføres på bilder og kunstbilder inkludert. Studium står for det granskende og analytiske blikket i møte med fotografiet, mens punctum fanger de subjektive opplevelser av bildet. Barthes argumenterer for at det er mulig at *noe* i bildemotivet treffer oss på en følelsesmessig måte og gjør at avstanden i tid og rom forsvinner. Dette gjør at man kan se seg selv *i* billedstedet - og ikke bare se *på* bildet

(Barthes 1987). Dermed kan man i den meditative betraktningen se seg selv i stedet, i bildestedet og samtidig i sitt indre rom. Kanskje gir dette en følelse av ”hjemlighet”?

Hvis vi her tar tak i følelsen av hjemlighet, kan dette gi religiøse aspekter ved det indre rommet? Teologen/religionsviteren Roald E. Kristiansen peker på hvordan et indre og kanskje religiøst rom henger sammen med gjenkjennelsen av sin egen verden i kunstnerens motiv. Kristiansen ser på bildene til kunstneren Espolin Johnson i forhold til en nordnorsk identitet. Espolin malte folkets sjel inn i bildene og gjorde dem til en del av landskapet – som en del av noe man har vanskelig for å se selv, men en tilhørighet man kjenner i sitt indre. Oscar svarte slik på spørsmålet om kunsten som ble skapt i Sigdal ble sett på som en del av stedet:

Jeg oppfatter vel, tenker på det som en del av Sigdal, kanskje som en del av Sigdal som sigdølingen har vanskelig for å se selv... Skauen for eksempel, fjellet, Båneberget, det er jo så selvfølgelig (Int. Oscar).

Handler det derfor om å finne hjem – hjem til et indre rom? Et slikt rom har i følge Kristiansen også religiøse kvaliteter ved seg og bidrar til å forme menneskets opplevelse av livsmening og personlige identitet (Kristiansen 1996:26).

Dette indre rommet med eventuelle religiøse eller mystiske undertoner, kan også være beskrivende for de andre bildeopplevelsene - det indre rommet har også andre kvaliteter knyttet til seg. Barthes påpekte med sitt *punctum* at det var de følelsesmessige møtene med bildet som trakk oss inn i motivet. Slik får fantasien og det subjektive en sentral plass i møtet med motivet som igjen viser til ”trippellheten” i opplevelsen av *stedet*, *stedet i bildet* og *det indre stedet*. Heidi og Hilde søkte et stille og harmonisk rom hvor de meditative kvalitetene ved betraktningen var inngangsporten. Oscar, Hilde og Kristin brukte fantasien i Kittelsens bilder til å se landskapet rundt seg på en annen måte. *Bildestedet* kan derfor bli det indre stedet ved at bildestedet tar rom inne i oss. På denne måten kan vi velge å bygge videre på de ulike kvalitetene ved bildet eller stedet – stillhet, fantasi, lek, handling, kreativitet, det mystiske. Og hvor vi i det meditative aspektet finner en søken etter et ”hjem” - et tilhørighetens rom.

## Symbol og status

I møte med kunstmotiv av Kittelsen eller Skredsvig var det flere som trakk paralleller mellom bildene og kunstnerens liv. Hilde så tre forskjellige trollbilder som symbol på Kittelsens livsløp.

[..] Sånn som de to trollhodebildene som henger oppe i skolestua. Det første og det siste; det voldsomme som Kittelsens troll var til å begynne med, og det der saktmodige som bare sitter der – og jeg tror, sånn var livet hans og sånn var tankene hans rundt dette – de forandret seg hele tiden. Han hadde jo et voldsomt sinne og sånt noe, og til slutt hadde han resignert, han satt der... Jeg ser veldig hans liv i epoker i de tre trolltegnene (Int. Hilde).

Gjennom bildene søker Hilde å gripe Kittelsens personlighet. Dette gir uttrykk for fascinasjonen rundt enkeltmennesket og den skapende kunstner. Vi ønsker å trenge inn i bildets motiv for å finne spor av kunstneren bak. En slik billedtolkning hadde også Kristin, hun tenkte på Kittelsens skiftende humør når hun så mange av bildene hans:

[..] liker og litt det groteske som han kan få til, som er noe av tingene hans som er veldig lite kjent [..] for var litt for fæle da. Og noe av det synes jeg er moro å se på. Han hadde så mange sider. Han hadde mange skiftende lyer, med gode dager og dårlige dager og sånn. Dårlige dager kunne han sikkert tegne fæle vesener, eller det kan være de gode dagene og det.. (Int. Kristin).

Oscar så Askeladden i bildet *Soria Moria slott* som et symbol på en sigdøling:

Ja, dette her er jo mot Norefjell.. Jeg tror det er den vanlige utferdstrangen. Dette var jo fullstendig avsondret, det var liksom blindtarm, så var det bort til Eggedal og så var det stopp. Så jeg tror den Askeladden der er en Sigdøling/Eggedøling som lengter ut, tror jeg.. (Int. Oscar).

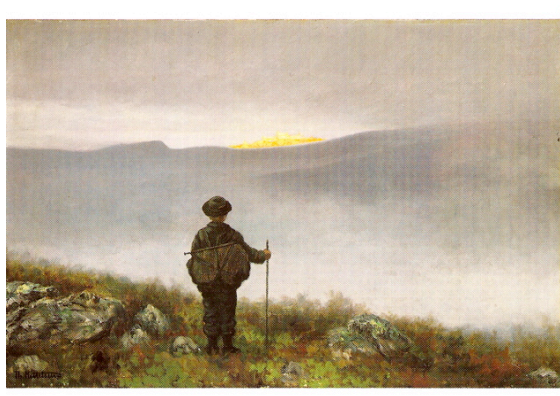


Fig. 16: Th. Kittelsen: Soria Moria slott/Langt der borte saa han noget lyse og glittrre, 1900.



Fjellandskapet vi ser utover i *Soria Moria Slott* er i virkeligheten Norefjell og som vi også kan se fra Kittelsens hjem Lauvli. Kanskje er det derfor Oscar ser Askeladden som en sigdøling? Han knytter motivet direkte til Sigdal. Hva som er sikkert er at for ham står Askeladden som symbol på eventyreren og friheten – som ikke ligger så langt fra eventyrets Askeladd.

Oscar så også ekteskapet til Inga og Kittelsens i bildet *Alvelek*: ”Det høres rart ut, men jeg tror nesten det her... Theodor står nede og Inga i det sløret.. Det beskriver i grunnen for meg det forholdet som var.. Theodor – Inga” (Int. Oscar).



Fig. 17: Th. Kittelsen: Alvelek, 1909.

Oscar var svært fascinert av menneskene Kittelsen og Inga, hvor særlig kunstnerfruen hadde en høy stjerne hos ham. I bildet er det det inderlige kjærlighetsforholdet mellom kunstneren og hans kone som Oscar legger inn i motivet. Igjen er det intimsfæren vi går inn i, i likhet med Hildes og Kristins tolkninger.

I disse tre sitateksemlene er det bildenes kontekst som er førende for hvordan informantene leser motivene. Bildenes plass i kunstnerhjemmets omgivelser gjør det lettere å tilskrive bildene en overført betydning, en betydning bort fra verkets autonome meddelelse: som symboler på kunstnerens liv, kjærlighetsforhold og humør. Når bildene blir sett i kunstnerens private hjem, kan man lett se dem i forhold til stedets private kontekst og dette gjør noe med hvordan vi ser bildene.

Bildene står som symboler med mange betydningsplan. I tolkningen kan betrakteren se paralleller til kunstnerens liv og privatsfære, nettopp slik som informantene ga uttrykk for. Bildene kan også sees i forhold til den kontekst eller tiden de ble laget i og som del av en antiurbanistisk trend. Meningen eller symbolene vi tillegger bildene avhenger også av den kunnskap betrakteren har til Kittelsen og Skredsvig samt deres kunst.

Flere av informantene hadde vanskeligheter for å knytte an sine forestillinger til Skredsvigs bilder, enn Kittelsens, og som Ingvill påpekte: ”.Jeg sitter og tenker; jeg synes han har mange fine, men det er ikke et spesielt der som jeg synes er..” (Int. Ingvill). Noen ga også uttrykk for at Skredsvigs mer ”utilgjengelig,” på en måte ga ham høyre ”status.” Kristin forklarer dette slik:

[..] det har kanskje noe med det han lagde da. Skredsvig var jo, i forhold til Kittelsen, en sånn maler som malte bilder og motiver og sånn. Og Kittelsen var.. en som appellerer mer til sånne som meg (Int. Kristin).

Kittelsens tilgjengelighet gjør at han kan betraktes som ”mindre kunstner” enn Skredsvig. Dette gjør at betrakteren, i møtet med Skredsvigs kunst, i høyre grad krever en kompetanse og tillegging av mer distanserte tolkninger - som nettopp er noe som ikke alle kan, eller føler seg trygge på. Når Kristin føler at hun kan uttale seg om Kittelsens kunst får hans kunst lavere status. Skredsvigs kunst – som derimot har ekte motiver – klarer hun ikke umiddelbart å si noe om og dermed blir hans kunst noe opphøyet og uforklarlig.

Her kan det trekkes en parallell til Pierre Bourdieus sosiologiske studie av smak (1995) hvor han tar utgangspunkt i hvordan en analyse om smak kan si noe om klassetilhørighet og sosial rang. Han bruker begrepsparet kulturell og økonomisk kapital for å plassere ulike sosiale grupper i et hierarkisk system i hans samtids Frankrike. I forhold til min oppgave kan man si at det å felle dommer ut fra kunstsfærens vokabular er nært knyttet til den kulturelle sfære. Dette krever en kompetanse som gjør en i stand til å utføre distanserte tolkninger som ofte avviker fra den såkalte ”populære smak.” For eksempel ville Bourdieu kunne skjelne mellom kunstnerne etter hvor sterk popularitet de har blant folket (Bourdieu 1995). Det er ikke min intensjon å plassere mine informanter i noen form for grupperinger, men

analysen kan være et hjelpemiddel til å forklare hvorfor vi har lettere for å si noe om Kittelsens kunst enn Skredsvigs. Kittelsens kunst er mer folkelig og lettere forståelig gjennom sin stemnings- og eventyrverdenen, som mange har tatt del i gjennom oppveksten. Hans folkelighet ligger ikke bare i hvordan han illustrerte våre eventyr, men like mye til stemningene, det eventyrlige, det fantasifulle i bildene og som jeg har utdypet i det foregående. Kittelsen var en stor illustratør og karikatør og slike genre ligger nært det populære, uærbødige og folkelige og beveger seg bort fra det aktverdige og ”overklasseaktige” – som ofte kan assosieres med kunstverden ifølge forfatterne Koefoed og Økland (1999:62). Hans illustrasjoner appellerer til barnet i oss. Videre kan man sette pris på Kittelsen for det gåtefulle, stemningene, det fantasifulle og dermed leve seg inn i bildene hans. I motsetning til Kittelsen appellerer kanskje ikke Skredsvig på samme måte til følelser eller til en direkte identifisering mellom betrakter og bilde. Betragtninger som disse finner også gjenklang i Heidis vurdering av de to kunstneres bilder:

[.] og så forskjellige kunstnere med så forskjellige uttrykk. Så er det et bilde du skal sitte å nyte på veggen så er det jo Skredsvig., men i Kittelsen ser du mer i bildene.

[.] og Hagan er jo de som absolutt har vært de som har solgt veldig bra av kunstreproduksjoner av Skredsvig. Så Skredsvig er nok mer salgbar, sånn når det gjelder kunsten. ...Ja, som du sier, (Skredsvigs bilder) som du ønsker å henge over sofaen. Kittelsen henger du kanskje ikke over sofaen, mer på hytta (Int. Heidi).

Heidi ønsker å plassere den mer folkelige Kittelsen i en uformell sfære, som hytta representerer. Skredsvig derimot, har motiver som du ønsker å ha i den mer representative sfære, som stuen står for. Heidi påpeker hvordan Skredsvigs bilder er mer salgbare. I dette ligger, og som antydes videre, hvordan Kittelsens folkeligjøring og tilgjengelighet på en måte er med på plassere ham utenfor kunstsfæren. Kittelsen tillates ikke på stuen, til det er han for umiddelbar. Mens Skredsvigs kunst betraktes som mer seriøs, noe det er mer legitimt å like.

I dette kapitlet har informantenes forestillinger rundt opplevelser av bilder tilknyttet sted vært viktig. Gjennom samlebegrepene gjenkjennelse, fantasi, harmoni og symbol har jeg vist til hvordan disse kan generere koblinger og dialoger mellom landskapet i Kunstnerdalen, billedstedet og et indre rom inne i oss. Informantenes beskrivelser har også blitt knyttet til deres barndom og til hvordan vi vurderer kunst og

kunstnerne Kittelsen og Skredsvig. Billedtolkningene viser spekteret av fortellinger som kan knyttes til landskapet.

I neste kapittel vil prosjektet Kunstnerdalen stå i fokus. Hvordan er prosjektet knyttet til sted og hvilke ringvirkninger genererer det ut ifra prosjektet selv og gjennom kunstnerhjemmene som del av ”Kunstnerdalen – midt i Buskerud?”

## KAPITTEL 5:

### OPPLEVELSESLANDSKAP – KUNST TIL SALGS?

I forrige kapittel ble forholdet mellom sted, kunst og opplevelser utforsket på et individuelt nivå. Dette kapittelet bygger videre på hvordan prosjektet Kunstnerdalen utnytter potensialene i disse relasjonene for å skape strategier som kan fremheve kommunene i Kunstnerdalen utover personlige og lokale referanser.

#### **Opplevelser og kulturarvpolitikk**

Opplevelser er en viktig faktor innen markedsføring. Innenfor turistnæringen har man lenge vært opptatt av opplevelsen ikke bare på et kulturelt, men også på et økonomisk og politisk nivå. Et beskrivende og typisk eksempel er hvordan det i markedsføringen av produkter ikke er varen i seg selv eller dens funksjon som er betydningsfull, men dens iboende opplevelser. Dette er ikke et nytt fenomen og gjelder også restaurantbesøk, fornøylesparker og brusreklamer for å nevne noen (jf. Löfgren 2001, Mathiesen Hjemdahl 2006, O'Dell 2002, 2005). Etnologen Tom O'Dell trekker frem eksempelet General Motors og hvordan de tidlig forstod at de ikke bare solgte maskiner, men også opplevelser (2005:21). Sosiologen Mike Featherstone (2001) har et tilsvarende syn, og er opptatt av hvordan vi i dag kan snakke om en estetisering av hverdagslivet. Han ser tre praksiser for hvordan dette skjer. For det første trekker han en linje tilbake til Dada-bevegelsen på 1920-tallet. Denne bevegelsen søkte å vise at kunst er overalt og kan være hva som helst og på

denne måten viske ut skillet mellom kunst og hverdagsliv<sup>6</sup>. Punkt to handler om hvordan livet selv omgjøres til et kunstverk og hvor begrepet livsstil står sentralt. Punkt tre omhandler forbrukerkulturen og hvordan hverdagen preges av en strøm av raske tegn og bilder. Dette gjør at livsstil og identitet er transformert til salgbare objekter, ofte med utgangspunkt i det estetiske.

Opplevelsen kan også sees i et slikt forbrukerperspektiv – å bryte opp kunst og hverdag. Et slik brudd kan vi gjenfinne i Kunstnerdalen der de bruker kunsten i en kulturell, politisk og økonomisk sammenheng. En slik bruk av kulturarven, hvor opplevelsen og kunsten settes inn i nye rammer, har ført til nye tilnæringer til begrepet kulturarv. Selberg viser til hvordan kulturarv kan forklares som fenomener i en gruppes fortid med høy symbolsk verdi og som derfor må beskyttes for fremtiden. Kulturarven er noe *vi* velger ut og *definerer* gjennom komplekse prosesser (2002:14). Gjennom Kunstnerdalens vektlegging av nettopp kunsten kan vi argumentere for at kommunene foretar en definering av hva som skal gjelde for kommunens sted- og kulturprofilering. Gjennom denne utvelgelsen er Kunstnerdalen del av en kulturarvpolitikk.

I konstruksjonen av nettopp kunsten som utgangspunkt for livsstil og personlige opplevelser, kan Kunstnerdalen knyttes an til det mange vil kalle en opplevelsesindustri. For Kunstnerdalens tilfelle vil jeg påstå at det er mer dekkende å snakke om en kulturarvsproduksjon da man tar tak i kulturinstitusjonene og kunsten som er skapt i området. Hva er bakgrunnen for denne satsningen?

### **Politiske opplevelser**

Sigdal er en kommune med 3500 innbyggere og ca 4000 hytter – altså en kommune med flere hytteiere enn fastboende. Tidligere prosjektleder Astrid Green gir uttrykk for at Sigdal er en typisk utkantkommune, hvor fraflytting har vært et problem og i tiden før Kunstnerdalprosjektet kom i gang, hadde det også vært nedbemanning ved hjørnesteinsbedriften (int. Astrid Green). I kommunen finnes det omlag 200 lag og

---

<sup>6</sup> Dada-bevegelsens strategier ble videreført til avantgarde bevegelsen på sekstitallet. Disse søkte å bryte ned ”kunstens aura.” Et eksempel er kunstneren Marcel Duchamps ”readymades” og hvordan han tok i bruk masseproduserte forbruksartikler og proklamerte dem som kunstverk.

foreninger, hvor blant annet kunstnerhjemmenes to venneforeninger inngår i konkurransen om innbyggernes gunst. Hvilken plass har prosjektet Kunstnerdalen innenfor kommunens nye strategier? For å belyse dette kan det være relevant å se nærmere på to av kulturinstitusjonene innenfor prosjektet Kunstnerdalen, nemlig Kittelsens og Skredsvigs kunstnerhjem. Olaf, en av mine lokale informanter, kom inn på problematikken rundt vektleggingen av kunstprofilen og kunstnerhjemmenes plass innenfor dette:

[..] så er det enkelte som hevder at vi får lite ut av [kunstnerhjemmene]. Min mening er at Sigdal, som lokalsamfunn, hadde knapt eksistert hvis vi ikke hadde fått til det der. For det betyr så utrolig mye, både med bosetningen, ungdommen som har muligheten til å få seg jobber, eiendommer som blir mye mer verdt, handelsstanden som har masse trafikk. Og jeg tror og det, at de to kunstnerhjemmene, hvis en greier å utvikle sånne ting, så får det ringvirkninger. Og jeg ser og bare med, mer enn femten/tyve stykker som jobber om sommeren og har inntektsmuligheter og. Folk prater om Sigdal og kanskje kjøper de seg hytte i Sigdal fordi de har vært å sett på dem. Så det er ringvirkningene, man må ikke undervurdere ringvirkningene... (int. Olaf).

Olaf viser hvordan satsningen på kunst og kultur er med på å gjøre kommunen mer attraktiv og skape nye muligheter på mange plan. Dette gjør at prosjektet Kunstnerdalen blir viktig i en politisk strategi: å bli sett, åpne opp og skape nye arbeidsplasser. Visjonen bak prosjektet er å snu en negativ tendens, skape et større mangfold og fokusere på andre kvaliteter i kommunen. Med prosjektet har man ønsket å fokusere på de lokale særegenhetene, noe som kunne skille dem ut fra annen Norges-reklame:

Da vi startet det samarbeidet, samlet jeg inn brosjyrer fra hele Norge - sånn hit og dit – og de var helt like alle sammen. Det var overnatting, naturbilder, barnebilder og folk som badet. [..] hvis du hadde tatt bort overskriften, på hvilket område det var, kunne det ha vært hvor som helst (Int. Astrid Green).

Astrid Green vektla hvordan man bevisst gikk inn for å skille seg fra andre steder i Norge for å markere stedet på kartet. Dette er en strategi som etter hvert er velkjent samt et mønster innenfor regionale, nasjonale og globale kontekster. Over hele verden markedsfører steder, regioner og nasjoner seg ved å vise til sine såkalte unike særtrekk (O'Dell 2002:22). Kunstnerdalen følger for så vidt dette mønster, men det spesielle er hvordan relasjonen kunst og sted fremheves. Det interessante, kanskje paradoksale, er hvordan det som oppleves som lokal kulturarv også kan sees innen større sammenhenger og rammer, nasjonale så vel som det globale.

## **Ekte opplevelser?**

Hva slags opplevelser ønsker man å satse på i Kunstnerdalen?

[..] Det skal ikke være noen masseturisme her i Sigdal, kanskje det blir litt av det unike. [...] det her med å ta vare på å formidle det ekte. Kunstnerne tolket naturen på sin måte via kunsten. Det er så mye man kan gjøre rundt det – så at Sigdal vinner på det området og ikke er Hallingdal, som er masse store hoteller og på vei over til Vestlandet.. [Kunstnerdalen] er ikke det i det hele tatt, det er noe helt annet og det er kanskje det vi må bygge videre på (Int. Astrid Green).

Prosjektet spiller på de samme prinsippene man finner verden over, men tar likevel avstand fra opplevelsindustrien. I Kunstnerdalen skal du få de *ekte* opplevelsene – være nær naturen og oppleve den gjennom kunstnerens bilder. Som Astrid Green påpeker, er det den mer ”eksklusive” småskalaturismen det satses på fremfor masseturismen.

I markesføring av sted er ”branding” viktig – å skape et slagkraftig navn, og et klart og tydelig produkt. Det er nettopp branding eller merkevareoppbyggingen som er sentral når kulturarv gjøres om til et varemerke (Berg og Löfgren 2001:10, Löfgren 2001:6). I skapelsen av Kunstnerdalen er derfor danningen og bruken av navnet et sentralt element. Også i Asker kommune i Akershus fylke finnes det en Kunstnerdal – nærmere bestemt Kunstnerdalen på Hvalstad<sup>7</sup>. Her refererer man til ”Askerkretsen,” hvor blant annet Arne Garborg var sentral. Hvem har retten på navnet? - er det Asker kommune eller de tre kommunene i Buskerud?

Hvilken plass har selve kunstbildene i en slik merkevareoppbygging? Jeg vil her trekke tråden tilbake til forrige kapittel om bildeopplevelser. Der så vi blant annet på hvordan kunstbilder kan være en del av en privat minneproduksjon, men kan denne også være offentlig? Her kan turistindustriens bruk av Kittelsens og Skredsvigs motiver være belysende i hvordan de i dag er med på å spre kunstnerens motiv for et større publikum. Kunstnerens motiver pryder en mengde postkort som er til salgs i en rekke utsalgssteder i vårt lagstrakte land. Dette er i høy grad med på å synliggjøre kunstnerne for et større publikum. Kunstnerens bilder representerer dessuten hva vi

---

<sup>7</sup> [www.kulturbaerum.no.php?story=20050203140701478](http://www.kulturbaerum.no.php?story=20050203140701478).



tenker på som ”typisk norske” både når det gjelder natur og kulturell tradisjon. Kunstnerdalen har fått hjelp i markedsføringen ved at de har gått inn i en nasjonal turistindustri. I tillegg har de prospektkortene de kan bruke i presentasjon av seg selv. Motivene viser til landskapet i Kunstnerdalen, og i Kunstnerdalen ser du motivene i landskapet.

En av målsetningene bak prosjektet Kunstnerdalen var som sagt å snu en negativ utvikling i bygda med nedbemanning ved bedrifter og fraflytting. *En levende bygd* skulle skapes og turistnæringen skulle være en pågangsdriver for nettopp dette. Er dette blitt en realitet i Kunstnerdalen? I det følgende vil jeg se på hvilke oppfatninger lokalbefolkningen har av prosjektet.

### **En levende bygd**

Hva synes sigdølinger selv om prosjektet Kunstnerdalen? Lederne ved de to kunstnerhjemmene Mette Tveiten og Hege Skredsvig var begge svært positive til samarbeidsprosjektet mellom museene og kommunene. De så fordelene ved at særlig det økonomiske aspektet ved markedsføringen ble fordelt, og at man ble sterkere når flere gikk sammen, med andre ord mer synlige i jungelen av kulturtilbud. Å skape gjennomslagskraft for et slikt prosjekt tar dessuten tid og krever mange midler. Mette Tveiten pekte på en viktig geografisk utfordring ved samarbeidsprosjektet, nemlig at Kunstnerdalen ikke bare er en dal, men to dalfører, noe som kan være en utfordring for publikum.

Det som kanskje gjør det vanskelig er at Kunstnerdalen er to bygder, det er Sigdal og så er det Krødsherad, Modum.. og når du tenker på publikum, når de skal reise i Kunstnerdalen, de skal ikke bare reise derifra og dit, men de skal reise derifra og dit og der og det å skjønne det, at det er såpass langt, det er det negative (Int. Mette Tveiten).

En annen utfordring er hvordan en skal motivere besøkende til å reise fra Blaafarveværket og videre til de andre kulturinstitusjonene i Kunstnerdalen. Blaafarveværket er på mange måter flaggskipet i prosjektet med over tusen besøkende hvert år, noe de andre ikke kan skilte med. Her kommer betydningen av samarbeid inn og som tidligere leder for prosjektet, Astrid Green, påpekte er det opp til hver enkelt av institusjonene hvor mye de ønsker å benytte seg av den felles

profileringen. Hege Skredsvig påpekte et positivt eksempel i så henseende i hvordan åpningen av Kittelsens hjem Lauvlia økte besøket i Skredsvigs Hagan. To kunstnerhjem i en kommune skaper dermed ikke en negativ utvikling av besøkstall - som man kanskje automatisk hadde tenkt, men gjør at flere besøkende velger å legge turen innom begge kunstnerhjemmene. Her er det også viktig å påpeke at de to kunstnerhjemmene har lagt seg etter to veldig forskjellige profiler. Lauvlia er spesielt tilrettelagt for barn, mens Hagan er mer det klassiske kunstnerhjem hvor det kunsthistoriske står i sentrum.

Hege Skredsvig pekte på et annet interessant perspektiv nemlig hvor ulike institusjonene i Kunstnerdalen er: ”..Vi har i alle fall ikke hatt problemer med å samles rundt det begrepet. Det er lettere for oss enn for eksempel for Krøderbanen og Villa Friedheim. Vi er jo nærmere Askeladden og kunst” (Int. Hege Skredsvig). Det samme må kunne sies om Lauvlia og Blaafarveværket som er klare kunstinstitusjoner. Villa Fridheim står mer i en mellomstilling; de kan klart samles under Askeladden som gir assosiasjoner til eventyrverdenen, mens Krøderbanen, Sigdal museum og Folkemusikksenteret står mer i en særstilling. Det er vel ikke slik at det er kunst og Askeladden man først og fremst tenker på når man hører ordet lokomotiv og folkemuseum? Disse museene tenker utradisjonelt som velger å være med på et slikt markedsføringsprosjekt og gjør innholdet mer mangfoldig.

En av mine lokale informanter la vekt på hvordan hun ønsket at Kunstnerdalprosjektet skulle brukes mer aktivt i skapelsen av en levende bygd.

[..] jeg skulle ønske de la enda litt mer i det når de kaller det for Kunstnerdalen, det skulle jeg ønske. At de satset litt mer på svære utstillinger av andre slag og moderne kunstnere og litt kurs kanskje for kunstnere. Skulle ønske det ble litt mer sånn etter hvert, så det ble et sted som det var naturlig for både kunstnere og kunstinteresserte å reise til flere ting enn Lauvlia og Hagan. Det skulle jeg ønske og det kommer det til å bli. (Int. Ingvill)

Utsagnet til Ingvill er et talende eksempel fra mine ”lokale” informanter. De har tro på prosjektet og at det kan få stor betydning for bygda i fremtiden i form av ringvirkninger for og rundt reiselivsbransjen, men om det var noe også de kunne samles om er mer tvilende, og som Olaf uttrykte det: ”Dette her har jo veldig mye med folks interesse å gjøre (Int. Olaf)”. I hvor stor grad den gjengse sigdøling er seg

bevisst markedsføringen av området er uklart. Som tidligere påpekt var de jeg snakket med positive til Kunstnerdalprosjektet, selv om de ikke hadde så sterke og mange meninger om det.

### **Kunstnerhjem**

I det følgende vil to av Kunstnerdalens kunstinstitusjoner bli belyst - kunstnerhjemmene til Th. Kittelsen og Chr. Skredsvig. Hvilken betydning har hjemmene for stedet og i prosjektet Kunstnerdalen? For å svare på dette vil jeg ta veien om kunstnerhjem som museumstype, og videre se på hvilke opplevelser og relasjoner kunstnerhjemmene kan settes i sammenheng med.

Eva Reme leser hjemmet som en selvbiografi, og en slik tolkning kan også gi interessante problemstillinger i forhold til kunstnerhjem som museumstype. Hun sidestiller langt på vei hjem og biografi: ”I hjemmene visualiseres biografiene, i selvbiografiene artikuleres den” (Reme 1999:23). Reme går veien om tingene i hjemmet og beskriver hvordan disse internaliserer og eksternaliserer individualitet og identitet, mens det i selvbiografiene er det ordene som skaper personlighet (Reme 1999:21). Kunstnerhjemmene kan betraktes som visualiserte fortellinger om det personlige og egenartete, og kan underbygges ved det Featherstone henviser til som estetisering av hverdagslivet, og hvordan dette knyttes til identitet og livsstil.

I en slik kontekst blir kunstnerhjemmene personlige minnesmerker eller biografier. De besøkende vandrer blant kunstnerens personlige eiendeler, og i atelierene kan man oppleve stedet der kunsten ble til.

For en av de besøkende ved kunstnerhjemmene var husene fortellinger om kunstnerens kontakt med Europa. Dette kom særlig til uttrykk gjennom de moderne innretningene hun fant i hjemmene. På Lauvli ble for eksempel bygdas første telefon instalert. I Hagan var det badekar med varmtvannstank og karnappvindu i damesalongen. Hagan er dermed ikke et vanlig bondehjem fra forrige århundre, men et hus med inntrykk fra Skredsvigs opphold i utlandet iblandet norsk bonderomantikk. Fotografiet fra kunstnerens atelier gir også en indikasjon på dette

med blant annet sjeselong i plysj og det store takvinduet som skulle gi kunstneren godt arbeidslys.



Fig. 18: Chr. Skredsvigs hjem Hagan.



Fig. 19: Chr. Skredsvigs atelier.

Hagan kan på mange måter kalles det komplette kunstnerhjem ettersom det står mer eller mindre uberørt etter at Skredsvig selv bodde der. På Lauvlia derimot har det vært nødvendig å rekonstruere hjemmets miljø etter mange år i privat eie. Hva gjør dette med kunstnerhjemmets biografi? Spesielt interiøret kan trekkes frem, ved at deler av lokalbefolkningen har bidratt til dets tilbakeføring. Mette Tveiten, daglig leder på Lauvlia kan utdype dette:

[..] blant annet denne salongen her, den ble solgt på auksjonen og kom tilbake igjen, så den har vi fått. En del andre ting har vi fått låne. Vi låner jo..

[..]det er en del som er i venneforeningen, dem er jo med her i alt.. som stiller opp og hjelper til og .. kommer med. Det var en som bor ikke så langt unna her, hun syntes det var litt lite på bordet der så hun kom med to fat og satte det på bordet – i fra seg selv. *Nei, vi må ha kjøpt det og det og sette inn det og det.* Nei, så det er veldig moro når det er sånn (Int. Mette Tveiten).

Da familien Kittelsen så seg nødt til å flytte av økonomiske grunner, ble det holdt auksjon og mye ble kjøpt av sambygdingene. Noen av disse møblene og tingene er, slik sitatet viser, senere blitt donert eller lånt museet. Til tross for at det hovedsaklig er det faglige miljøet rundt Lauvlia som har tatt avgjørelsene rundt rekonstrueringen av miljøet i huset, kan man også argumentere for lokalbefolkningens deltagelse i dette. Gjennom sine donasjoner og utlån har også de vært med på å skape fortellingene, eller biografiene, i hjemmet.



Fig. 20: Inngangen til Kittelsens atelier.



Fig. 21: Peisestuen på Lauvliå.

Slik sett blir vi gjennom hjemmenes ting presentert for fragmenter av levd liv, fragmenter som vi kan spinne videre på eller bidra med elementer til biografiens helhet. Kunstnerhjemmene gir oss videre muligheten til å se *backstage*, for å bruke Erving Goffmans uttrykk, og kanskje få et inntrykk av kunstnerens verk (Goffman 1971:114).

Morten Wessel Krogstad (2005) ser kunstnerhjemmet opp mot det autonome kunstverket og problematiserer aspektene rundt hjemmets kontekst. Kan hjemmet gi en dypere forståelse av kunstnerens enkeltverk? Artikkelforfatterne i boken *Ting om Ibsen* (2006) ser på gjenstandene i Ibsens hjem i Oslo for å belyse dikterens liv. Slik sett går de imot Krogstads problematikk. For dem forteller tingene om livet og livshistorien blir en kunstneridentitet. Journalisten og forfatteren Finn Jor (1997) ser på kunstnerhjemmene som samleobjekter etter kunstneren. Han beskriver hjemmet som personlighetens speil og støtter seg i så måte til Ibsenbiografiens forfattere. Jor skriver videre at hjemmene ”bekrefter myten om kunstneren. De er mennesker som har greid å forvandle fattigdom og motgang til skjønn musikk, vakre bilder, gripende vers og romaner” (Jor 1997:9). Er dette grunnen for opprettelsen av museumsgenren kunstnerhjem? Krogstad peker på fascinasjon av det geniale enkeltmennesket og muligheten for å få tittet ”bak gardinene.” Slike faktorer gjør at vi ønsker å verne om minnene av kunstneren og gjør at kunstnerhjemmet, som museumsinstitusjon, står i

særegen og problemfylt stilling. Vi dyrker kunstneren både som levende og død. Krogstad stiller spørsmål om dette er kitsch, en slags relikviedyrkelse (2005:5)?

Kommer de besøkende for å titte ”bak gardinene” og kanskje avsløre nye sider ved kunstneren og kunsten? Svaret på dette spørsmålet er et delvis ja – selvfølgelig kommer mange av de besøkende for å få vite mer om kunstneren, men gjennom mitt feltarbeid viste det seg at dette bare var en av mange grunner.

Hagans daglige leder, Hege Skredsvig, uttalte at det ikke nødvendigvis var for kunstens del at besøkende kom. Særlig blant den litt eldre besøkende var dette tydelig: ”[...] de er sånn at de vil ha historier og stemningene, det er ikke sånn at du kan gå i detalj på kunst og kunsthistorie. De vil prate om gamledager selv...” (Int. Hege Skredsvig). Videre i samtalen kom det frem at mange ble begeistret og opptatt av enkeltgjenstander da det viste seg at de hadde denne tingen selv. Disse faktorene førte til mitt spørsmål om mange av kunstnerhjemmets besøkende kom for å oppleve livet i gamledager:

Ja, noen gjør nok det, de som ikke er så interessert i kunstbiten. Men det er det som er fint – at du må ikke like kunst egentlig for å komme hit, for huset er så morsomt. Så det er kulturhistorie også, ikke bare kunst (Int. Hege Skredsvig).

I min deltagelse på de guidede rundene ved kunstnerhjemmene var dette kommentarer også jeg merket meg. Ved flere tilfeller overhørte jeg de besøkende bemerke: *Åh, den lampen – lik som den vi har i spisestuen* eller *den kommoden som vi har arvet fra...* På denne måten var ikke tingene bare en del av kunstnerhjemmets biografiske fortellinger, men ble også en del av den besøkendes ”selv-biografier.” Kunstnerhjemmet inneholder dermed flere fortellinger; det er fortellingen om kunstnerens liv og kunst, det forteller om livet fra gamledager og det blir også del av egne fortellinger gjennom tilknytningen av gjenstander i kunstnerhjemmet og eget hjem. Kunstnerhjemmene kan derfor betraktes som en kjerne i prosjektet Kunstnerdalen. De blir et møtepunkt mellom kunst og betrakter ved at minnene fra kunstnerens og betrakterens liv møtes.

I korte samtaler med noen av kunstnerhjemmenes besøkende var det området i seg selv som var det viktigste. Roen og stemningene de fikk i husene og det tilliggende

området var det som opptok dem – at det rett å slett var gode steder å oppholde seg. Kunsten var ikke nødvendigvis så viktig, men opplevelsen av besøket og turen i seg selv. For å sette dette på spissen kan jeg referere til en turist jeg snakket med, som hadde meldt seg på en gruppetur til kunstnerhjemmene. Grunnen for hans besøk var ikke kunsten, men for å se igjen området han hadde familietilknytning til. Da jeg presenterte meg reagerte han med å referere til en kjent tysker og siterte: ”Hører jeg ordet kultur drar jeg frem pistolen – ja, jeg har ikke pistol da!” Det var tydelig at det ikke var kunstnerhjemmene som opptok ham.

Alle disse ulike trekkene ved kunstnerhjem viser til at museumngenren inneholder et langt rikere bilde enn man i utgangspunktet forventer. Det er ikke bare kunstneren og kunsten hjemmet formidler. Sigdals kultursjef, Nina Fossen utdyper dette poenget:

[..det] gir en totalopplevelse. For kunstutstillinger og kunsten i seg selv kan du se veldig mange steder, men det er ikke så mange som kan presentere helheten, altså der de skapte kunsten, hjemmet og kunsten som en integrert del av det – og det tror jeg er noe av det som er hovedopplevelsen. Da ser du naturen rundt, du ser området hvor de skapte og du får også en interesse forhåpentligvis for kunstneren, hvordan kunstnerne levde og hva var det som gjorde at de skapte så mye. Hvorfor reiste de land og strand rundt, hvorfor slo de seg ned akkurat her (Int. Nina Fossen).

På denne måten er kunstnerhjemmet med på å knytte forbindelser til det omkringliggende landskapet – det viser til konteksten bildene ble til i. Slik sett kan vi se kunstnerhjemmet i sentrum av en relasjon mellom bildene og stedet, og kultur og natur.

### Formidling

Reme la vekt på tingenes tale i hvordan fortellingene eller biografiene blir presentert for oss i hjemmene. Kunstnerhjemmene tilhører ikke lenger kun den private sfæren for gjennom museums-institusjonaliseringen og guidingen er også formidlingen medskaper i fortellingen.

Hagan er som sagt nærmest det komplette kunstnerhjem, mens det på Lauvli har vært nødvendig å rekonstruere miljøet i og rundt huset. Dette har også hatt innvirkning på hvordan formidlingen er lagt opp ved museene. I Skredsvigs hjem sentreres formidlingen rundt kunstneren, kunstnerlivet og verkene. Vi kan argumentere for at hjemmets ”autensitet” legger strengere tøyler om formidlingen i

forhold til på Lauvli. Her er det i stor grad Kittelsens familieliv som står i sentrum, og kunstnerfruen Inga får en sentral plass. Lauvli kaller seg dessuten for ”Barnas Lauvli” hvor det vektlegges at barna skal få ta del i Kittelsens skapende fantasi. Deltagelse på ”Barnas sti” med skissetegning og oppdagelse av utplasserte troll og andre fantasifigurer er en av aktivitetene. I tillegg kan man være ”ekte” friluftsmaler på tunet med staffeli og prøve ut Kittelsens motivkrets fra det omkringliggende landskapet. Barna kan også lage treleker i det gamle bryggerhuset. Slik sett er formidlingen på Lauvli preget av et større spekter og nærmere hva vi kan kalle en kommersialisering av kunstnerhjemmet ved at det i større grad er skapt et produkt. En slik vinkling er også en klar og tydelig visjon bak Lauvli; å legge sterkere vekt på familielivet og sette barna i sentrum:

Og så er det også slik at vi føler at vi har en stor visjon og at det er veldig viktig for oss å kunne videreformidle det som Kittelsen stod for, altså hans fantasi og skaperkraft og føre dette inn i vår tid. Da er det viktig å begynne med barna, å ta vare på den fantasien. For i dag så er det så mange inntrykk og mye du får, billedmessig og alt som du får utenfra, du er på mange måter en passiv mottaker. Så vi håper at Lauvli kan være med på å stimulere fantasien til både barn og voksne i dag. Og det er jo der Kittelsen er unik, med hans fantasi og løfte det litt inn i vår tid (Int. Nina Fossen).

Kultursjefen i Sigdal, Nina Fossen vektlegger også her den sterke pedagogiske visjonen bak ”Barnas Lauvli,” og hvor Kittelsens fantasi er nøkkelen til skapende kreativitet hos barn og voksne. Også Ingvill var opptatt av at barna skulle få andre type stimuli enn hva hun mener barn av i dag får:

Ikke [aktiviteter] inne i huset, men jeg tenkte enda mer varierende hva ungene kan gjøre der. Sånn at ungene kommer der og opplever noe og oppdager noe selv og ikke bare får oppi hendene ting. Og at det er masse i butikken der som de skriker til foreldrene at de skal kjøpe, men at de kan komme der og være med en tre kvarters tid og lage seg en liten ting selv og mange forskjellige ting, få litt hjelp gjerne. Å lage seg en tegning. Se på de forskjellige små artige tegningene til Kittelsen og lage sin egen, men på samme måten og kanskje få dette over på et lite puslespill. Det tror jeg er veldig viktig. Da tror jeg foreldrene kommer dit og, hvis ungene synes det er spennende. Ungene blir lei av å bli kjøpt ting til etter hvert de og, de hiver det bak seg og blir dritt lei det, men det de har opplevd, som de har hatt i fingrene sine selv, det husker de og har glede av og, tror jeg (Int. Ingvill).

I de to ovennevnte sitatene er det ikke bare utviklingen av fantasien og den kreative opplevelsen som er viktig, men også det å skape autentiske opplevelser for barna. Dette gjelder også stedet, man ønsker at det skal holdes så opprinnelig som mulig:



[..] jeg synes det er veldig bra at det er så opprinnelig som da han bodde der. De har ikke gjort store ting ute, de har prøvd å holde den stemningen og atmosfæren som var der da han bodde der. Men det har jo vært planer om [..] foreksempel å blåse opp noen av de lekene i kjempestort og i plast... men det hadde ødelagt, synes jeg da (Int. Kristin).

Den ulike vektleggingen av formidlingen ved hjemmene hadde ulik respons hos informantene. Flertallet syntes at Lauvlias sterke fokus på familielivet og kunstnerfruas posisjon var interessant, og som Olaf uttrykte det:

[..] det gir jo et større bilde av en kunstner, på mange måter det en kunstner kanskje driver med. [..] jeg har lest om såpass mange kunstnere – de er jo ganske spesielle folk.. At det da er en person som holder familien sammen og holder ting.. Det synes jeg er kjempe interessant. [..] og hele kombinasjonen, for du fremstiller det mer som et levende hjem.. og ikke bare kunstneren som satt i atelieret sitt og malte (Int. Olaf).

Lauvlias fokusering gir dermed et mer helhetlig bilde av en kunstners liv og hverdag. Det må påpekes at det i guidingen på Hagan også er anekdoter som forteller livet til kunstneren med familie, men det er ikke like sterkt i fokus. På mange måter dekker kunstnerhjemmene hver sin målgruppe. Hagan er tilrettelagt for et mer voksent publikum:

Altså jeg synes nesten det er mer å se på i Hagan, synes jeg. Men det er veldig to forskjellige ting, for det er jo veldig lite for unger på Hagan, mens det er bygget ut på en helt annen måte i Lauvlia. Sånn at det er to helt.. Det kommer litt an på hvem jeg har med meg (Int. Olaf).

På grunn av at Skredsvigs kunstnerhjem er nærmest slik det var da kunstneren selv bodde der er det mer å se på, flere detaljer og huset i seg selv sier kanskje mer enn Lauvlia – som i en sterkere grad er avhengig av guidings fortellinger. Slike elementer appellerer sterkere til et voksent publikum.

Formidlingen og aktivitetene på Lauvlia, som de foregående sitatene har eksemplifisert, skaper et større rom for opplevelse og som i sterkere grad appellerer til barn, barnefamilier og skoleklasser. Disse to faktorene skaper dessuten en mer direkte relasjon mellom kunstnerens bilder og motivkretsen de besøkende finner i umiddelbar nærhet fra Lauvlia. Barnas tilrettede aktiviteter understreker dette. Med staffelimaling på tunet og skissetegning på ”Barnas [eventyr]sti” får barna mulighet til å erfare og oppleve kunstnerens verden direkte.

### Engasjement og utvikling.

I det foregående argumenterte jeg for hvordan kunstnerhjemmene skilles mellom to grupper besøkende, barn og barnefamilier på Lauvli og voksne på Hagan. I det følgende vil jeg belyse hvordan en slik todeling også finner sted i engasjementet ved de to kunstnerhjemmene. Mitt syn er at det er et sterkere lokalt engasjement ved Lauvli, og Nina Fossen bekreftet den sterke begeistringen for stedet:

Det er blitt et veldig stort engasjement rundt Lauvli og det tror jeg kanskje også at Lauvli selv, har vært opptatt av å utvikle seg fordi det er ikke først og fremst et kunstnerhjem som skal bevares sånn som det er, men du har på en måte hele Lauvli-området og dette med barna, så i det ligger det at du ønsker å utvikle deg. (Int. Nina Fossen).

Lauvlias styrke, for å få til et sterkt lokalt engasjement, finnes i hvorledes det ikke er det komplette kunstnerhjem – slik som Hagan. Her har lokalbefolkningen mulighet til å være med i utviklingen og selv bidra til hjemmets fortellinger. I det ovenstående nevnte jeg blant annet hvordan lokalbefolkningen har aktivt vært del av skapingen av kunstnerhjemmet ved utlån og donering av møbler til huset. Slike faktorer viser hvordan lokalbefolkningen har aktivt kunnet engasjere seg i museet. På Hagan er det i mindre grad muligheter for en slik aktiv deltaking ettersom det er et mer helhetlig museum og dermed et ”frosset” kunstnerhjem.

Guidejobbene ved museene har derimot hatt en betydning for engasjementet ved begge kunstnerhjemmene:

Så mange har nok, som ikke har vært så opptatte av Lauvli, så har kanskje ungene fått jobb der og så har de kanskje blitt litt opptatt av det etter det. Så jeg tror det, det å bruke Lauvli og det å bruke Lauvli lokalt, tror jeg er kjempe viktig (Int. Ingvill).

Guidejobbene ved kunstnerhjemmene er ikke bare sårt trengte jobber for blant annet kommunens ungdommer, men medfører at også familie og venner får øynene opp for museene. Olaf kom med en lignende begrunnelsen for hans medlemskap i venneforeningen:

[.] jeg kunne godt tenke meg å være litt engasjert i ting som skjer i bygda, på grunn av at du treffer jo folk og får være med på mange ting og så da... Både sønnen og kona hadde gått guidekurs.. [.] Ja, så derfor engasjerte jeg meg da.. jeg synes det er spennende at det skjer såne ting i bygda (Int. Olaf).

For ham var det ikke kunsten som var den avgjørende faktoren for å bli med i venneforeningen, men det å engasjere seg i lokalmiljøet. Både hans sønn og kone hadde vært guider på kunstnerhjemmene og dette hadde vært en avgjørende faktor for hans engasjement.

Informantenes uttalelser viser hvordan kunstnerhjemmene skaper ringvirkninger i kommunen. Museene gir jobber, trekker turister til bygda og som igjen har god effekt på resten av handels- og reiselivsnæringen. Kunstnerhjemmene skaper opplevelser for små og store besøkende, de skaper engasjement, positivitet, ønsker om å utvikle dette videre og dermed fremtidstro. Og sist, men ikke minst hvordan de nasjonalt kjente kunstneres hjem er med på å sette Sigdal og Kunstnerdalen på kartet.

I det følgende vil jeg se på prosjektet *Estetikk langs veiene*, og hvordan det kan sees på som en utvidelse av aktivitetene i hjemmene og på museumsområdet.

### **Estetikk langs veiene**

I Aftenpostens nettutgave den 4 august stod det ”Vakker natur og kultur forsvinner bak en stadig voksende skog. I Lofoten forlanger man nasjonal dugnad for å fjerne skogstunneler (Rapp 2007).” I Lofoten og i Innovasjon Norge<sup>8</sup> tar man til orde for å rydde opp i de voksende ”skogstunnelene” som hindrer utsyn til den naturen turistene kommer for å se. Både i media og i vitenskapelige miljøer har man lenge vært opptatt av hvordan gjengroing av kulturlandskapet har vært et økende problem i takt med nedtrapping av blant annet beiting i inn- og utmark. Dette har blitt sett på som en trussel mot enkelte dyre- og plantearter. I artikkelen ser man denne problemstillingen fra en annen vinkel, det påpekes at det enkelte steder er nødvendig å se video for få en forestilling om naturperlene man egentlig skulle ha sett fra bilvinduet. Dette rammer ikke bare turistene, men også de lokales opplevelser av naturen som fungerer som en trivselsfaktor i hverdagen. I artikkelen vektlegges det at naturen må holdes ”åpen” da den tross alt er Norges største eksportprodukt (Rapp 2007).

---

<sup>8</sup> Reiselivsnæringens største organ.

Denne problemstillingen er gjeldende også i Kunstnerdalen og da særlig gjennom prosjektet, *Estetikk langs veiene* ([www.nhage.com](http://www.nhage.com)). Prosjektet er tilknyttet Næringshagen<sup>9</sup> i Kunstnerdalen som har en finger med i spillet både i selve Kunstnerdalprosjektet og i flere tilstøtende prosjekter. Hovedvisjonen bak *Estetikk langs veiene* er å rydde opp langs veien for å gi bedre utsikt til det vakre kulturlandskapet som finnes i kommunene. I Kunstnerdalen, som i Lofoten, gror landskapet igjen som følge av omlegginger i jordbruket. Astrid Green peker dessuten på at ved å rydde langs veiene er det med på å ”... vise vår gjestfrihet og kunstnerne tok jo i bruk naturen og det vil vi at gjestene skal se - se naturen når de kommer hit (int. Astrid Green).” Slik får naturen en tilleggsdimensjon ved at man knytter den an til kunsten. Prosjektet gir mange positive ringvirkninger, som bedre skilting til severdigheter og turstier, det øker opplevelsen av Kunstnerdalen for besøkende og fastboende.

I tillegg til opprydningen skal hver kommune prioritere én rasteplass som de skal gjøre noe spesielt ut av. Astrid Green legger vekt på hvordan det ønskes en levendegjøring av regionen med prosjektet Kunstnerdalen og mindre prosjekter som *Estetikk langs veiene*. Rasteplassene er et eksempel på dette. Hun ser for seg bruk av sittekunst på rasteplassene. Med sittekunst mener Green skulpturer som blant annet kan brukes som stoler, og denne skal ”..både sjokkerer litt og brukes av ungene også, men som gjør at du ser at du er kommet til Kunstnerdalen” (int. Astrid Green). Hun vektlegger videre at barna ikke bare skal bruke sittekunsten som en vanlig rastebenk, men den skal også brukes i leken og dermed omgås barna kunsten på en annerledes måte. Opplevelse blir dermed et nøkkelord også i dette prosjektet. Man skal i landskapet finne igjen og oppleve stedene der motivene ble hentet. I tillegg skal ny og moderne kunst være med på å aktualisere stedene og vise at Kunstnerdalen ikke bare står for eldre kunst, men også for den nye og at det er noe man kan ta i bruk.

*Estetikk langs veiene* kan derfor sees på som del av ringvirkningene prosjektet Kunstnerdalen ønsker å skape. Prosjektets navn og innhold viser også hvor gjennomført kunst og estetikk profilen er brukt i Kunstnerdalen.

---

<sup>9</sup> Næringshagen i Kunstnerdalen består av små bedrifter som ved hjelp av tilrettelegging av kontor og et større arbeidsfellesskap skal gi dem et bedre utgangspunkt til å utvikle næringspotensialet i regionen.

### **Møtepunkt og etterord**

Det kan være utdypende å se Kunstnerdalen med alle dets komponenter i et semiotisk perspektiv og nærmere bestemt den semiotiske estetikken. Samfunnsgeografen John Pløger (2001) mener estetikken er et sosialt produkt, både som materialisert betydning og som lest eller fortolket. Estetikken må med andre ord sees i forhold til ulike kontekster. Blant annet vil vi alltid tillegge verdier, noe som fører til at vi kontinuerlig vil befinne oss i en verdisettingskamp. Pløger er opptatt av en bymessig estetisk praksis og hvordan objekter får betydning i relasjonen til andre tegn og betydningssammenhenger i rommet. For å eksemplifisere dette, viser han til kjøpet og utstillingen av Munchs maleri *Karl Johans gate* i kjøpesenteret Paléet i Oslo. Han ser det som umulig å vurdere maleriets egenverdi for nå er det kjøpesenteret som er bildets kontekst. Slik sett handler bildets plassering om symbolskapende prosesser innefor en kulturell-kommersiell-økonomi - langt fra kunstens velbrukte frase om "kunst for kunstens skyld" (Pløger 2001:114-115).

Ser vi Kunstnerdalen med Pløgers syn vil prosjektets vektlegging av kunst omforme hvordan stedet tolkes. Dette skjer ved at alle prosjektets komponenter; som Kittelsens og Skredsvigs bilder, landskapet og kunstnerhjemmene blir del av et tegnunivers og får en annen betydning i relasjon til prosjektets visjoner. Stedet, landskapet, bildene blir ladet med symbolske verdier. På den ene siden tillegger prosjektet de ulike komponenter eksklusive antydninger i koblingen til kunstsfæren. På den annen side knyttes elementene direkte til stedet Kunstnerdalen. For eksempel vil et kunstbildes motiv i prosjektets kontekst sees i direkte relasjon til stedet det presenterer.

Ved å se på prosjektet Kunstnerdalens tegn- og symbolunivers vektlegger vi også Ågotnes bruk av *bør*- fortellingen i møtet med stedet. Denne fortellingen utdyper hva markedsførere mener vi bør se eller legge merke til i møtet med et landskap. I de foregående kapitlene har det vært kunsthistoriens og kunstnerne blikk på landskapet og informantenes forestillinger og koblinger mellom bilder og sted som har vært førende. Disse kapitlene viser at det ikke bare er *bør* opplevelsene av stedet

Kunstnerdalen som er gjeldene, like fullt tilstedeværende er *er*-opplevelsene av landskapet.

O'Dell vektlegger hvordan bør-fortellingene handler om mer enn kulturelt organiserte maktstrukturer, det inneholder også romlige komponenter. Det konstruerte opplevelselslandskapet, utviklet av arkitekter, markedsfører eller lignende, skaper et politisk ladet landskap ved at de legger føringer for hvordan stedet skal oppleves. Disse føringene kan påvirke menneskene som kommer i kontakt med det aktuelle stedet, men landskap vil alltid være levd landskap som påvirkes av vår hverdagslige kontakt med det (O'Dell 2005:18). På denne måten blir rommet både opplevd og motarbeidet, skapt og reskapt og hvor nye meninger blir lagt inn i landskapet og opplevelselslandskapet og skaper på et sett et tredje rom eller landskap (O'Dell 2005:18).

Slik sett har også lokalbefolkningen bidratt til å skape Kunstnerdalen, til tross for at markedsførere har utarbeidet økonomiske og politiske strategier for hvordan vi skal oppleve og vektlegge i Kunstnerdalen. Det er derfor problematisk å sette klare skiller mellom er og bør, for det er i møtet mellom de ulike fortellingene at våre opplevelser av Kunstnerdalen formes. Turister vektlegger kanskje bare noen av opplevelsene stedet har å by på, men ved at Kunstnerdalen tillegger landskapet nye dimensjoner gjennom kunsten åpner det opp for en rikere erfaring av stedet.

## LITTERATURLISTE.

Barthes, Roland 1987: *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*. København: Rævens sorte bibliotek.

Berg, Nina Gunnerud og Britt Dale 2004: "Sted – begreper og teorier." I: Nina Gunnerud Berg, Britt Dale m.fl. (red.): *Mennesker, steder og regionale endringer*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.

Berg, Per Olof og Orvar Löfgren 2002: *Öresundsbron på uppmärksamhetens marknad. Regionsbyggare i evenemangsbranschen*. Lund: Studentlitteratur.

Berman, Marshall 1983: *All That Is Solid Melts Into Air. The experience Of Modernity*. London/New York: Verso.

Bourdieu, Pierre 1995: *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag A/S.

Casey, Edward S. 2002: *Representing Place. Landscape Painting and Maps*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Danbolt, Gunnar 1988: "Om kunst og nasjonal identitet." S. 72-90 I: *Nordisk kulturell identitet. Fiksjon – faktum – fremtid?* Rapport fra seminar på Hotell Voksenåsen Oslo 19. – 21. oktober 1988. Den norske nasjonalkommisjon for UNESCO. Den norske kulturtiårskomite´.

Danbolt, Gunnar 1998: *Norske Kunsthistorie. Bilde og skulptur fra Vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Danbolt, Gunnar 2000: Hardanger i romantisk belysning,  
<http://:kulturnett.ivist.no/Tusenaarsstaden/pdf/danbolt.pdf>

Ehn, Billy og Barbro Klein 1994: *Från erfarenhet till text. Om kulturvetenskapelig reflexivitet*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.

Fangen, Katrine 2004: *Deltagende observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget.

Featherstone, Mike 2001: "Postmodernisme og estetisering av hverdagslivet." I: Atle Skorstad og Lars Nyre (red.): *Magiske systemer. Klassiske lesninger av medier og kultur*. Oslo: Spartacus Forlag AS.

Frykman, Jonas 2003: "Between History and Material Culture. On European Regionalism and the Potentials of Poetic Analysis." I: Jonas Frykman og Nils Gilje (eds.): *Being There. New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*. Lund: Nordic Academic Press.

Gilje, Nils 2007: "Ascona – annerledesstedet ved Lago Maggiore. En studie av alternativkulturen på begynnelsen av 1900-tallet." I: Torunn Selberg og Nils Gilje (red.): *Kulturelle landskap. Sted, fortelling og materiell kultur*. Bergen: Fagbokforlaget.

Goffman, Erving 1971: *The Presentation of Self in Everyday life*. London: Penguin Books.

Grønmo, Sigmund 1998: "Forholdet mellom kvalitative og kvantitative tilnærminger i samfunnsforskningen." I: Harriet Holter og Ragnvald Kalleberg (red.): *Kvalitative metoder i samfunnsforskning*. Oslo: Universitetsforlaget.

Gullaug Pless/Kunstnerdalen as 2003 (red.): *Kunstnerdalen – midt i Buskerud*. Vikersund: Caspersens Trykkeri as.

Hjemdahl, Anne-Sofie (red) 2006: *Ting om Ibsen. Tingene, livet og dramatikken*. Oslo: Andrimme forlag og kommunikasjonshus.

Hjemdahl, Kirsti Mathiesen 2003: "When Theme Parks Happen." I: Jonas Frykman og Nils Gilje (eds.): *Being There. New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*. Lund: Nordic Academic Press.



Hjemdahl, Kirsti Mathiesen 2006: *Nordiske senter for opplevelsesindustri? Satsning fra Sørlandet*. Prosjektrapport nr. 3. Agderforskning.

Jor, Finn 1997: *Norske kunstnerhjem*. Oslo: Boksenteret A/S.

Kristiansen, Roald E. 1996: "Natur og religiøs identitet." I: *Tradisjon. Tidsskrift for folkeminnevitenskap*. Årgang. 27, nr. 1. Nesbru: Vett og Viten

Krogstad, Morten Wessel 2005: "Kunstnerhjemmet – speil eller titteskap?" I: *Fortidsvern. Fortidsminneforeningen medlemsblad*. Årgang 30, nr 3. Oslo: Renaissance Media AS.

Kverndokk, Kyrre 2002: "Jeg satte mine føtter ned der millioner har gått før meg." I: *Tidsskrift for kulturforskning. Sted*. Volum 1, nr. 3/4. Oslo: Novus Forlag.

Löfgren, Orvar 2001: "Den nya ekonomin – en kulturhistoria." I: *Kulturella perspektiv. Svensk etnologisk tidsskrift*. Nr. 3, årgang 10. Stockholm: Carlssons Bokförlag.

Massey, Doreen 1997: "En global stedfølelse" I: Jonny Aspen og John Pløger (red.): *På sporet av byen. Lesninger av senmoderne byliv*. Oslo: Spartacus Forlag AS.

NESHs forskningsetiske retningslinjer:

<http://www.etikkom.no/retningslinjer/NESHretningslinjer>.

O'Dell, Tom 2002: "Opplevelsens lockelser, tingens dynamik" I: Tom O'Dell (red.): *Opplevelsens materialitet*. Lund: Studentlitteratur.

O'Dell, Tom 2005: "Experiencescapes. Blurring Borders and Testing Connections" I: Tom O'Dell og Peter Billing (eds.): *Experiencescapes: Tourism, Culture and Economy*. København: Copenhagen Business School Press.

Pløger, John 2001: *Byens språk*. Oslo: Spartacus Forlag AS.

Reiakvam, Oddlaug 1997: *Bilderøyndom Røyndomsbilde. Fotografi som kulturelle tidsuttrykk*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Reksten, Connie 2007: "Når poesien tar plass. Om Olav H. Hauge, litteratur og festival." I: Torunn Selberg og Nils Gilje (red.): *Kulturelle landskap. Sted, fortelling og materiell kultur*. Bergen: Fagbokforlaget.

Reme, Eva 1999: *De biografiske rom. Konstruksjon og konservering av selvbilder*. Avhandling til fremstilling for Dr. Art.-graden. Det historisk-filosofiske fakultet. Universitetet i Bergen.

Reme, Eva 2007: "Postkort, minner og monumenter." I: *Tidsskrift for kulturforskning*. Volum 6, nr 1-2. Oslo: Novus Forlag.

Ronström, Owe 2001: "Kulturarvspolitik. Vad skyltar kan berätta." I: Barbro Blehr (red.): *Kritisk etnologi. Artiklar til Åke Daun*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.

Russell, Bertrand 2002: *History of Western Philosophy*. London: Routledge.

Selberg, Torunn 2002: "Tradisjon, kulturarv og minnepolitikk. Å iscenesette, vandre i og fortelle om fortiden." I: Anne Eriksen, Jan Garnert m. fl. (red.): *Historien in på livet. Diskussjoner om kulturarv och minnespolitikk*. Lund: Nordic Academic Press.

Selberg, Torunn 2007: "Fortelling, festival og sted." I: Torunn Selberg og Nils Gilje (red.): *Kulturelle landskap. Sted, fortelling og materiell kultur*. Bergen: Fagbokforlaget.

Sennett, Richard 1992: *Intimitets tyranniet*. Oslo: J. W. Cappelsens Forlag AS.

Tuan, Yi-Fu 1993: *Passing Strange and Wonderful. Aesthetics, Nature and Culture*. New York: Island Press/Shearwater Books.

Ågotnes, Hans-Jakob 2007: "Eit industrisamfunn ser tilbake. Monument og forteljing i industristadmuseet." I: *Tidsskrift for kulturforskning*. Volum 6, nr 1-2. Oslo: Novus Forlag.

**Biografier og selvbiografier.**

Hølaas, Odd 1941: *Th. Kittelsen: den norske faun*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Koefoed, Holger & Einar Økland 1999: *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren*. Oslo: J. M. Stenersen Forlag A.S.

Kronen, Torleiv 1939: *Christian Skredsvig liv og diktning*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Skredsvig, Christian 1943: *Dager og netter blandt kunstnere*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Steinsvik, Kjell Rasmus og Tone Sinding Steinsvik 1995: *Sommeren med Th. Kittelsen*. Stiftelsen Modums Blaafarveværk 20. mai – 1. oktober 1995.

Thomsen, Ingrid Reed 1995: *Chr. Skredsvig*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS.

Treider, Ingrid Kittelsen 1997: *Tirilil Tove. Minner om Th. Kittelsen og hans hjem*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA.

**Annet:**

Brosjyrer for "Kunstnerdalen – midt i Buskerud."

Prosjektplan Kunstnerdalen 1997.

Rapp, Ole Magnus 04.08.2007: "På gjengrodde veier." I: Aftenposten.  
<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article1920489.ece>

**Nettsteder:**

[www.kulturbaerum.no.php?story=20050203140701478](http://www.kulturbaerum.no.php?story=20050203140701478) (Kunstnerdalen i Asker).

[www.kunstnerdalen.net](http://www.kunstnerdalen.net)

[www.nhage.com](http://www.nhage.com) (Næringshagen i Kunstnerdalen)

[www.sigdal.kommune.no](http://www.sigdal.kommune.no)

### **Informanter**

Nina Fossen; Sigdal kommunes kultursjef.

Mette Tveiten; Daglig leder på Kittelsens Lauvlia.

Hege Skredsvig; Daglig leder på Skredsvigs Hagan.

Astrid Green; Tidligere prosjektleder for ”Kunstnerdalen – midt i Buskerud”

Ingvill

Kristin

Olaf

Oscar

Besøkende ved kunstnerhjemmene.

5 medlemmer av Lauvlias venneforening.

## BILLEDLISTE:

**Figur 1:** Kart over Kunstnerdalen. I: Brosjyre for *Kunstnerdalen – midt i Buskerud*.

**Figur 2:** Frits Thaulow 1883: *Haugfossen*. I: Gullaug Pless/Kunstnerdalen as 2003 (red.): *Kunstnerdalen – midt i Buskerud*. Vikersund: Caspersens Trykkeri as. s. 6.

**Figur 3:** Tidemand og Gude 1851: *Aften på Krøderen*. I:  
<http://web.hist.uib.no/hovudfag/cecilie/Skildring.htm>.

**Figur 4:** Theodor Kittelsen 1911: *Trollet som grunner på hvor gammelt det er*. I: Koefoed, Holger og Einar Økland 1999: *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren*. Oslo: J. M. Stenersens Forlag AS. s. 265.

**Figur 5:** Theodor Kittelsen: *Andersnatten ved Solevann*. I: Steinsvik, Kjell Rasmus og Tone Sinding Steinsvik 1995: *Sommeren med Th. Kittelsen*. Stiftelsen Modums Blaafarveværk 20. mai – 1. oktober 1995. s. 88.

**Figur 6:** Christian Skredsvig 1881: *Un ferme á Venoix*. I: Ingrid Reed Thomsen 1995: *Chr. Skredsvig*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS. s. 55.

**Figur 7:** Christian Skredsvig 1888: *Idyll/Mannen med katten*. I: : Ingrid Reed Thomsen 1995: *Chr. Skredsvig*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS. s. 101.

**Figur 8:** Christian Skredsvig 1905: *Jupsjøen*. I: : Ingrid Reed Thomsen 1995: *Chr. Skredsvig*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS. s. 147.

**Figur 9:** Kitty Kielland 1886: *Sommernatt*. I: Gunnar Danbolt 2001: *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*. Oslo: det norske samlaget. s. 213.

**Figur 10:** Christian Skredsvig 1889: *Seljefløytten*. I: Gunnar Danbolt 2001: *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*. Oslo: det norske samlaget. s. 217.

**Figur 11:** Theodor Kittelsen 1909: *Nøkken*. I: I: Koefoed, Holger og Einar Økland 1999: *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren*. Oslo: J. M. Stenersens Forlag AS. s. 239.

**Figur 12:** Christian Skredsvig 1919: *Vår i Hagan*. Av: I: : Ingrid Reed Thomsen 1995: *Chr. Skredsvig*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS. s. 168.

**Figur 13:** Theodor Kittelsen 1903: *Nyttaarsløyer*. Av: I: Koefoed, Holger og Einar Økland 1999: *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren*. Oslo: J. M. Stenersens Forlag AS. s. 248.

**Figur 14:** Theodor Kittelsen 1904: *Nøkken*. I: Koefoed, Holger og Einar Økland 1999: *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren*. Oslo: J. M. Stenersens Forlag AS. s. 250.

**Fig. 15:** Theodor Kittelsen 1896: *Pesta i trappen*. I: Koefoed, Holger og Einar Økland 1999: *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren*. Oslo: J. M. Stenersens Forlag AS. s. 157.

**Figur 16:** Theodor Kittelsen 1900: *Soria Moria slott/Langt der borte saa han noget lyse og glittrre*. I: I: Koefoed, Holger og Einar Økland 1999: *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren*. Oslo: J. M. Stenersens Forlag AS. s. 227.

**Figur 17:** Theodor Kittelsen 1909: *Alvelek*. I: Steinsvik, Kjell Rasmus og Tone Sinding Steinsvik 1995: *Sommeren med Th. Kittelsen*. Stiftelsen Modums Blaafarveværk 20. mai – 1. oktober 1995. s.108.

**Figur 18:** Christian Skredsvigs hjem Hagan. I: Jorun Føyse Vidvei (tekst og design). Brosjyre for Kunstnerdalen: *Hos Th. Kittelsen og Chr. Skredsvig i Sigdal*.

**Figur 19:** Christian Skredsvigs atelier på Hagan. I: : Finn Jor 1997: *Norske kunstnerhjem*. Boksenteret AS. s. 50.

**Figur 20:** Inngangen til Theodor Kittelsens atelier (Lauvli). Eget foto.

**Figur 21:** Peisestuen på Lauvli. I: Finn Jor 1997: *Norske kunstnerhjem*. Boksenteret AS. s. 32.