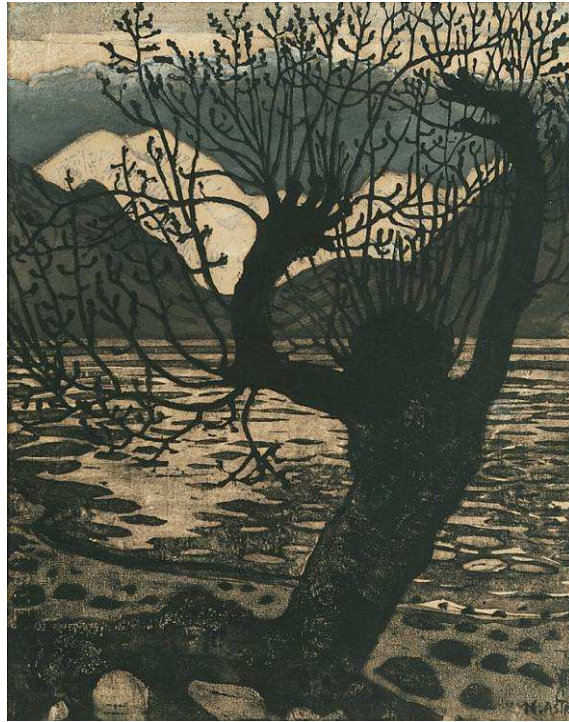


Med samtida som ståstad.

Ei aktualiserande lesing av Nikolai Astrup sin produksjon.



Nikolai Astrup: *Vaarnatt og Seljekall*, udatert.

Tove Kårstad Haugsbø.

Masteroppgåve i kunsthistorie, våren 2010.

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske fag.

Humanistisk fakultet, Universitetet i Bergen.

Det første er det siste punktum.

Det er eit lite paradoks å vende tilbake til første side etter fullendt oppgåve – men det er her dei fantastiske menneska eg har hatt kring meg i prosessen fortener merksemd. Den grunnleggande inspirasjonen til mi masteravhandling har vore i gleda over å formidle Nikolai Astrup sitt liv og kunstnarskap på Astruptunet. Gode arbeidskollegaer og avdelingsleiar Solveig Berg Lofsnes har heile vegen vore positive til mitt arbeid, og dette har vore ei styrkande drivkraft. Vidare er takkelista lang over alle informantar som velvillig har stilt med materiale og møtt meg til samtalar – både på telefon, på e-post, i sine heimar og på sine kontor. Det betyr mykje å verte teken i mot av opne og interesserte menneske, og eg er takksam for alle positive møter – og ikkje minst har samtalanene med familien Astrup vore lærerike. Eit av menneska eg vidare vil rette ei stor takk til, er professor Sigrid Lien. Med sitt blide, imøtekomande, inspirerande og motiverande vesen, har Sigrid vore ein viktig og riktig rettleiar i dette arbeidet. I laupet av studiet har eg funne ei skriveglede eg ikkje heilt trudde eg hadde, og støtta frå Sigrid har vore heilt avgjerande i denne prosessen. Til slutt vil eg også rette ei stor takk til tolmogige vener og familie som velvillig – og til tider ufrivillig – har engasjert seg i mine store og små problemstillingar, og som har kome med både fruktbare og nyttelause innspel undervegs.

Takk – og god lesing!

Bergen, 16. mai 2010.
Tove Kårstad Haugsbø.

Innholdsliste.

<u>INNLEIING.</u>	5
EIT MØTE: ASTRUPTUNET.	5
MED SAMTIDA SOM STÅSTAD OG INSPIRASJONSKJELDE.	5
OPPGÅVA SIN GANG.	7
DET BIOGRAFISKE ROM.	7
VERK I KONTEKST(AR).	8
EIN SPESIFIKK STAD OG EIN STADSPESIFIKK KUNST.	8
STADEN GJENNOM LINSA.	9
DEN NÆRVERANDE STADEN.	9
<u>KAPITTEL 1 : DET BIOGRAFISKE ROM.</u>	10
PORTRETT AV EIN KUNSTNAR.	10
DET SKRIVNE OG DET FORTALTE.	11
GARTNAREN OG ELSKAREN: KUNSTNAREN NIKOLAI ASTRUP.	13
SELJEKALLEN – EIT SJØLVPORTRETT?	16
<u>KAPITTEL 2 : VERK I KONTEKST(AR).</u>	18
PRESTEGÅRDHAGEN I MÅNESKIN.	18
PRESTEGARDSHAGEN.	20
TRAPPEGELENDERET.	22
ÅLHUSTUNET.	24
SELJEKALLEN.	27
ESTETISKE LANDSKAP.	28
EIN NASJONAL NYROMANTIKAR.	30
EIT NASJONALT AVVIK.	32
MELLOM HISTORIE OG AKTUALITET.	36
TENDENSAR I DIALOG MED SAMTIDA.	39
<u>KAPITTEL 3 : EIN SPESIFIKK STAD OG EIN STADSPESIFIKK</u>	
<u>KUNST.</u>	44
EIN STAD MED PENSEL OG PENN.	44
STADEN.	45
Å SJÅ DET DEI FLESTE IKKJE AUGNA.	46

DEN SPESIFIKKE STADEN.	47
KARIKERTE LANDSKAP.	49
DEN TEMPORÆRE STADEN.	55
EIN GOD STAD.	58
STADEN ER BARNDOMMEN SIN HAGE.	65
EIN STADSPESIFIKK ESTETIKK.	68
<u>KAPITTEL 4 : STADEN GJENNOM LINSA.</u>	71
<i>... OGSAA ET PHOT. AF HÆGGEN I BLOMST.</i>	71
FOTOGRAFI OG ABSTRAKSJON.	72
<i>BLANDEDE MOTIVER I, II, OG III.</i>	76
EIT SYN FOR DETALJAR.	79
FOTOGRAFISKE UTSNITT AV STADEN.	83
SELJEKALLEN.	84
PRESTEGÅRDSHAGEN.	85
GÅSA.	89
BYGDEFOTOGRAF NIKOLAI BERG.	92
EIT TOMROM I ARKIVET.	95
FOTOGRAFISK BLIKK PÅ BILETA.	100
STADEN SOM COLLAGE.	103
<u>KAPITTEL 5 : DEN NÆRVERANDE STADEN.</u>	106
EIN JØLSTERDAG.	106
BETRAKTAR SI OPPLEVING.	107
EIT TIDSBILETE.	113
EIN INVITASJON.	115
Å OPPLEVE EIN STAD.	116
FANTASI: POTENSIELLE BILETE.	121
TILSTADE: ODDLEIV APNESETH.	128
<u>TIL SLUTT.</u>	133

ABSTRACT.	135
FIGURLISTE.	137
KJELDELISTE.	143
DAGBOK.	143
DIGITALE FOTOARKIV OG NETTBASAR.	143
E-POST.	144
FILM.	144
HANDSKRIFTSAMLINGA, NASJONALBIBLIOTEKET, AVDELING OSLO.	144
KONFERANSE.	145
MANUSKRIFT- OG ARKIVKATALOGER, UNIVERSITETSBIBLIOTEKET, BERGEN.	145
SAKSPAPIR.	145
SAMTALAR.	146
UTSTILLINGAR.	146
LITTERATURLISTE.	147

Innleiing.

Eit møte: Astruptunet.

I ein bratt bakke som røyser seg over ein innlandsfjord, ligg eit lite tun på ein utgreven terrasse. Omkransa av hengjebjørk og djevelrot, er det omlag umogleg å få auge på tunet frå vasskanten. Ein svingete veg fylgjer bakken oppover, og lettare tungpusten står ein inni mellom husa på tunet. Stemninga her oppe er som balsam for sjela; fuglane syng, blomane

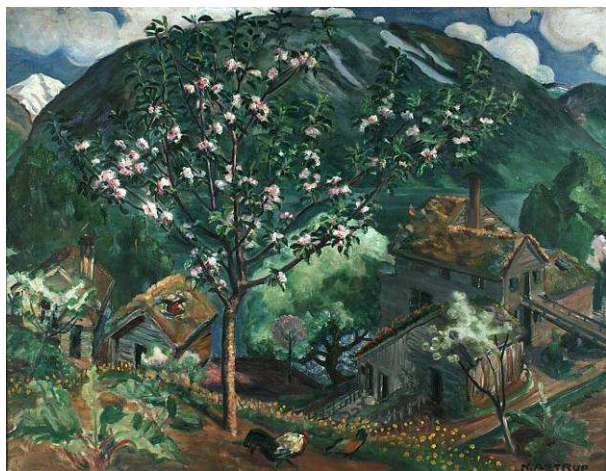


Fig. 1 Nikolai Astrup: *Epletre i blomst*, kring 1927, 78 x 100 cm, olje på lerret. Sparebankstiftelsen DNB Nor, kunstnarheimen Sandalstrand.

spreier sine lukter, og naturen gjev eit spekter av fargar og former som auga sluker. Lukta av nysteikte vaflar blandar seg inn og fortel om meir liv enn berre fuglar og blomar. Staden er Astruptunet, eit museum som har teke hus i kunstnarheimen til Nikolai Astrup (1880-1928). Nok ein gong står eg klar til å ha omvising i husa, og gjennom 45 minutt guidar eg det 47 år lange livet til kunstnaren Nikolai Astrup til ei gruppe tungpustne vitjarar. Som ein sliten

kassettpelar spolar eg tilbake og skrur opp lyden før eg trykker *play* og fortel om barndom og sjukdom; oppvekst og prestefar; utdanning og den støttande mora; kona Engel og dei 8 barna; livet som kunstnar og livet som gartnar; presteson og bonde; studiereiser og inspirasjon; heimstadmålaren og nyromantikaren. Denne livshistoria vert illustrert ved hjelp av 15-20 bilete av kunstnaren sine måleri som heng rundt om i husa, og eit utval gjenstandar står tause og stadfester det fortalte. *Repeat*-knappen gjer meg her nyfiken på forskningstradisjonen kring dette kunstnarskapet og kunstnaren Nikolai Astrup: kva kunsthistorier kan vi lese i litteraturen, og korleis stiller desse seg i samanlikning med formidlinga på Astruptunet? Er det den same biografisk-historiske kontekstualiseringa – eller er det nye perspektiv?

Med samtida som ståstad og inspirasjonskjelde.

Vi møter Nikolai Astrup sine kunstverk innanfor museet sine veggjar, og desse romma impliserar ein visuell avstand mellom betraktar og verk. Som todimensjonale verk taler dei også det visuelle språk og vender seg dermed primært til blikket hjå betraktar. Frå det tradisjonelt visuelle møtet med kunst, opnar samtidskunsten til eit fleirdimensjonalt møte.

Samtidskunsten har ofte ein klårare relasjonell dimensjon, der heile sanseapparatet vert inkludert. Gjennom utfordringar utover det visuelle i kunstverket, vert betraktar fysisk aktivisert og får nokre gonger mogleik til å verte i eitt med kunsten. Fellesnemnaren mellom historisk- og samtidskunst er riktig nok kunstomgrepet, men i samanlikninga av historiske og samtidige kunstverk trer ulikskapen i møtet fram. Den utvida, kroppslege opplevinga kan gje både positivt og negativt utslag i møte med den eldre kunsten som berre retter seg til blikket. Og for å ta det negative i betraktning, er mi bekymring at måleritradisjonen, lik Astrup sin produksjon, fort kan oppfattast keisam, distansert og monumental ved sidan av ein til tider meir leikande og inkluderande samtidskunst.

Bilete som visuelt uttrykk har også forandra seg i stor grad frå Astrup sine måleri til i dag. Astrup virka som kunstnar i oppkomme av fotografiet som medium, og fotografiet utfordra kunstnarane si evne til å gje att det sette med målarpenslar og lerret. Fotografiet, og



Fig. 2 Stillbilde frå 3D-filmen *Avatar*, 2009.

fotografiet sine potensial, utvikla seg vidare frå stillbilde til rørslebilde – med og utan lyd – og vidare til manipulerte bilete. Dagens bilete krev eit heilt anna blick enn fortida sine måleri. Eit ytterpunkt er til dømes den nykomne kinoopplevinga: i møte med det rørlege bilete kan betraktar ta på seg 3D-briller, og ein fargerik og detaljert verden opnar seg med eit tonespekka lydbilde (fig. 2). Og kinosalane i Disneyland er til og med utstyra med lukter! Kjensla av å vere tilstades i den 2-dimensjonale verda som utspelar seg på lerretet er med andre ord stor. Eit lydlaust og stillehengande måleri på eit museum verkar her lokkande fordi det ikkje krev anna merksemd enn blikket – og blikket får tid til å fange og studere detaljane. Samstundes, i fråværet av lyd og rørsle, er det mest som at sansane ikkje vert stimulert og ein vert rastlaus – og ein føler seg mest ikkje *tilstades*.

Samtidskunst og samtidsbilete taler til oss i vår eiga tid og med vårt eige språk. Astrup sine verk heng riktig nok føre oss i dag, men den historiske avstanden til bileta kan gjere desse vanskeleg å gripe. Med utgangspunkt i biografien, tek kunsthistoria sine kontekstualiseringar av Astrup oftast sikte på å forklare kunstverka i vekslinga av brot og kontinuitet i høve dei fortidige og samtidige kunstnariske utslag, og kunstverka vert slik eit

punkt på den kunsthistoriske aksen. Som betraktarar har vi også ei forforståing gjennom velbrukte omgrep som romantikk og heimstadkunst, og blikket vert oppfordra til å observere fjord, fjell og vestlandsnatur. I møte med kunstatar frå samtidskunsten sin arena og teoriar som har sprunge ut av desse, har eg vorte motivert og inspirert til formuleringa av problemfeltet i denne avhandlinga: ei aktualiserande lesing av Astrup sine verk. Med samtida som ståstad har eg ein tanke om at samtida og samtidskunsten sitt vokabular og tendensar kan stimulere til nye forståingshorisontar og perspektiv, og eg vil derfor sjå forbi kunsthistoria si analoge lesing av kunstverk og teori i denne aktualiseringa. Med støtte i aktuell filosofi og kunstteori vil det nye perspektivet vere representert gjennom tematisering av staden, og temaet vil også vere berande for oppgåva sin struktur.

Oppgåva sin gang.

Oppgåva strekkjer seg over fem kapittel, flankert av denne innleiinga og ein avsluttande kommentar, og gjennom den overliggande strukturen, vil eg vise utviklinga frå forskingstradisjonen til aktualiserande perspektiv i møte med Astrup. Kapittel 1 og 2 gjev ein presentasjon av Nikolai Astrup og kunsthistoria sine kontekstualiseringar, og desse vil fungere som ein plattform og eit springbrett for ei aktualiserande lesing i den vidare avhandlinga. Dei to neste kapitla er vidare knytt saman gjennom tematiseringa av staden som omgrep, både i høve kunstteoretisk diskurs, stadfilosofi og fotografi. I det siste kapitlet vil eg tematisere betraktarrolla i forlenging av filosofien sine betraktningar av staden i samspel med det relasjonelle som vi i større grad finn i dagens kunstteoriar. Nedanfor følgjer ein kort presentasjon av dei ulike kapitla.

Det biografiske rom.

Avhandlinga startar med ein presentasjon av Nikolai Astrup sitt liv, noko som føyer seg etter kunsthistoria sin tradisjonelle prosatradisjon. Ein kuriosita i litteraturen om Astrup, er til dømes at om lag alle lesingar av Astrup har samsvarande biografiske innleiingar! Tittelen i kapitlet indikerar i mellombels avgrensingane ei slik lesing gjer: det biografiske rom står ofte fram som lukka. I søken etter ein opphavleg meining hjå kunstnaren verkar det ofte irrelevant å gå utanfor, viss ein kan greie ut kunstnaren sin skulegang og inspirasjonskjelder. I vidareføringa av kunsthistoria sin prosatradisjon i ”Verk i kontekst(ar)”, vil i dette rommet verte problematisert.

Verk i kontekst(ar).

I møte med Astrup sine kunstverk vert ein fort fanga av den saftige fargebruken, krysninga av intime og subline landskapsskildringar, og kjensla av ein kjær nærleik til denne staden, Jølster. Med utgangspunkt i utvalte kunstverk vil eg presentere nokre tendensar i Astrup sin produksjon, og i vidareføring av kunstnaren sin biografi, vil eg påpeike nokre av dei kringliggande impulsane i kunstnaren si samtid. Her må det påpeikast at Astrup sine verk høver fleire av si samtids –ismar og kunsthistoriske båsar. Det vil berre vere rom for eit utval av desse historiske kontekstane i denne avhandlinga, og utvalet vil fylgje ei tematisering av landskapets estetikk i kunsthistoria. I ei aktualisering av desse vil eg vidare syne at tendensane også gjev frampeik til seinare kunsthistoriske uttrykk.

Ein av tendensane eg har merka meg i Astrup sine bilete, er repetisjonen av enkelte motiv. Eg vil difor rette fokus på motivkretsane føre enkeltbileta i denne presentasjonen. Eit enkelt bilete syner berre eit utsnitt av staden, men ei samanlikning av motivet sine ulike variantar vil det stadspesifikke og særneigne verte nyansert. I tillegg vil endringar i desse motivkretsane vidare kunne seie noko om kunstnaren si tilnærming og tilstadeværet i dette landskapet. Bileta som vert presentert og kontekstualisert her vil også hovudsakleg vere gjennomgåande eksempel i avhandlinga.

Ein spesifikk stad og ein stadspesifikk kunst.

Nikolai Astrup sine kunstverk har eit heilt openbart utgangspunkt og tilhøyre: Jølster. Kunsten vert rekna som heimstadkunst, og dei tidlegare kontekstualiseringane av Astrup sin produksjon presenterer oftast desse bileta som ein del av den nasjonalromantiske diskurs. Dette er ein veletablert kategori som høver bileta godt – men for å gje rom for nylesingar er dette også eit skjema som hindrar auga i å sjå lenger. Eit omgrep ber med seg fordommar, og for å bryte fordommane vil eg nytte andre omgrep i møte med staden i bileta, som i større grad er aktuelle på dagens kunstarena. Dette er motivert fram i det ikonografiske møte med minimalismen og den stadspesifikke kunsten, men vil også støtte seg til stadfilosofien sine betraktningar. Eg vil påstå at Astrup sine bilete har utgangspunkt i ein spesifikk stad, og vi kan i forlenginga av dette dermed tale om ein stadspesifikk kunst. For å understøtte dette vil eg påpeike permanente og temporære karakterar, staden sine karakterar som gode i høve kunstnaren sitt tilstadevere, og bileta som minner av ein stad. Dette vil munne ut i ein stadspesifikk estetikk som seier noko om Astrup si tilnærming og artikulering av sine omgjevnadar.

Staden gjennom linsa.

I forlenging av det stadspesifikke, er det vidare interessant å zoome seg inn frå dei store, landlege utsikter og karakterar, og rette fokus på delane som Astrup komponerer sine motiv med. Dette vil eg gjere med utgangspunkt i hans fotografiske praksis, som representerer ein annan type registrering av omgjevnadane: fotografiet gjer det mogleg å reflektere over augneblinken. Astrup sitt virke som fotograf i høve kunstnaryrket, er også eit felt som er lite vektlagt i litteraturen, mest fordi det ikkje var eit interessant problemstilling i møte med desse kunstverka då den tyngste biografien vart skriven på midten av 1980-talet. Først i seinare tid har eldre fotografi fått ein meir etablert status innan kunstfeltet, og dette opnar interessante problemstillingar i møtet med Astrup sine bilete og hans tilnærming av staden.

Den nærverande staden.

I oppfølginga av stadspesifikk kunst og stadfilosofi, er det kroppslege ein viktig føresetnad. Betraktar si rolle i møte med kunst har gjennomgått ei endring sidan Astrup produserte sine bilete, og i dette kapitlet vil eg sjå kva utfordringar – og ikkje minst: mogleikar – denne endringa har i møte med Astrup sine verk. Frå det passive, vert betraktar i møte med samtida sine verk oftare aktivt involvert og dette skapar ein kontrast til det historiske kunstmuseet sine stille utstillingsrom. I møte med Astrup sine verk og den spesifikke staden, kan betraktar verte aktivt involvert gjennom opplevinga. Den visuelle opplevinga må her utvidast til å famne heile sanseapparat, noko som både viser til relasjonell estetikk og fenomenologiske tilnærmingar av ein stad. Dette vil eg eksemplifisere med Oddleiv Apneseth sitt prosjekt, *Jølster 2008*, som syner at denne staden framleis er aktuell.

Kapittel 1 : Det biografiske rom.



Fig. 3 Per Kramer (truleg): Nikolai Astrup, udatert, privat eige.

Portrett av ein kunstnar.

Innleiingsvis i *Lives of the artist* frå 1550 skriv Giorgio Vasari (1511-1574) at han ikkje skal bruke tid på å skildre kunstnarane sine utsjånadar: "their portraits, which I have collected, are far more revealing as to their appearance than any written description could ever be."¹

Utsjånaden til Nikolai Astrup skal heller ikkje få hovudvekt i dette biografiske rommet, men

som ein inngangsportal skal vi likevel ta med eit mentalt bilete av denne karakteristiske kunstnaren. I det fotografiske portrettet ovanfor (fig. 3), sit kunstnaren roleg i ein stol i eit teglbygd rom og han ser ikkje ut til å bry seg med fotografen.. Han er vendt mot høgre, og profilen med det kraftige hakepartiet og den markerte bua naseforma avteiknar seg tydeleg mot den mørke bakgrunnen. Han er pent kledd i ein rutete dress med vest i same mønster, kvit skjorte med slips og ein hatt på hovudet. I auget som er vendt mot oss, har han festa ein monokkel, og vi kan sjå monokkelsnøret som går over kinnbeinet mot øyret. Hatten og monokkelen var to av Astrup sine kvardagslege attributt – og i tillegg hadde han ei pipe som han stadig patta på.

Astrup sin karakter var nok velkjend i Jølster, og han utmerka seg nok som "annleis" med sin til tider rufsete, bohemske stil. Vi skal i mellombels forlate denne skildringa av kunstnaren, og fylgje opp tradisjonen som Giorgio Vasari demonstrerer i sin kunstnarbiografiske prosa. Kunstforståing via kunstnaren, er på mange måtar ein naturleg innfallsvinkel når ein skal skrive kunsthistorie. Det biografiske gjev til dømes kunstverket ei konkret tidsavgrensing - jamfør kunstnaren sin fødsel og død - og dette tidsrommet vil også

¹ Giorgio Vasari: *Lives of the Artists (Volume 1)*. London: Penguin Books, 1987, s. 47.

kunne fortelje om påverknad og brot frå andre stilar og kunstnarar. Kunsten vert slik avgrensa av kunstnaren sitt tidsperspektiv, og i denne historiske relasjonen vert betraktar oppfordra og utfordra til å forstå verket i lys av denne tida. Det er altså den historiske dimensjon som råmer inn verket.

Det skrivne og det fortalte.

Kunsthistoria sin biografiske prosatradisjon har som sagt eit utgangspunkt på midten av 1500-talet i Giorgio Vasari sine kanoniske biografier som vi finn i *Lives of the Artists*. Her skriv Vasari at kunstnarar lever og ånder gjennom verka sine, men etter kunstnaren sin død vert tida ein problematisk faktor for kunstverka: "with the passing of time, which consumes everything, these works – the first, then the second, then the third – fade away."² Tida si tann bit over viktig kunnskap om kunstnaren og verka står tilbake med eit utviska meiningsinnhald, og her introduserer Vasari *kunstnarmemoaret*, eller kunstnarbiografien, som eit naudsynleg verkty i forståinga og meiningsproduksjonen av eit kunstverk. Førebiletleg i *Lives of the Artists* ramsar han opp ei rekkje kunstnarliv og illustrerer desse med ulike kunstverk og anekdotar, og har i stor grad inspirert den europeiske kunsthistoriskrivninga dei siste 500 år.

I norsk tradisjon vart den kunstnarbiografiske tradisjonen introdusert av den første norske professor i kunsthistorie, Lorentz Dietrichson (1834-1917). Dette vert påpeika av Mai Britt Guleng i "Lorentz Dietrichsons kunsthistoriske prosa" der ho viser korleis Dietrichson introduserte denne monografiske tradisjonen med tobindsverket *Adolph Tidemand, hans liv og hans Værker. Et bidrag til den norske Kunsts Historie* frå 1878-79. Guleng utdjupar og skriv vidare at dette er "en meget viktig sjanger innen den norsk kunsthistoriske prosa: kunstnerens biografi satt inn i en kunsthistoriske sammenheng, etterfulgt av kunstnerens oevre-katalog, altså oversikt over alle kjente verk av kunstneren, og som i dette tilfellet er ordnet både kronologisk og systematisk."³

Dette prosaiske skjemaet finn vi også hjå Øystein Loge, som har skriva den viktigaste biografien om Nikolai Astrup. Biografien var temaet i magisteravhandlinga⁴ frå 1985, og er det grundigaste arbeidet kring dette kunstnarskapet. Magisteravhandlinga vart vidare revidert og publisert i 1986 med tittelen *Gartneren under regnbuen – Hjemstavnkunstneren Nikolai Astrup* og har seinare kome i fleire opplag - det fjerde og siste i 1994. I 2005 vart *Nikolai*

² Vasari, 1987, op.cit., s.31.

³ Mai Britt Guleng: "Lorentz Dietrichson kunsthistoriske prosa", i Johnsen og Eriksen: *Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750-1995. Bind 1*. Oslo: Universitetsforlaget, 1998, s. 433.

⁴ Øystein Loge sin magisteravhandling er klausulert, og har ikkje vore tilgjengeleg UBB.

Astrup - Elskaren under trekrone publisert, og i forordet står det at dette er ein nedkorta versjon av *Gartneren under regnbuen*, med enkelte nye betraktningar frå forfattaren sitt hold. Vidare kan også *Blomsten, berget og St.Hansnatten* (1994) og *Deformasjon* (1991) nemnast. Loge skriv lettleseleg og bøkene har stor fargerik appell med mykje biletmateriell som møter eit breitt publikum. Takka vere publikasjonane hans har kunstnaren vorte velkjend og kjær i vårt langstrakte land. Loge har i tillegg gjort eit særskild viktig arbeid med å kartleggje og katalogisere så godt som heile produksjonen til Astrup⁵, noko som gjer det oversikteleg å arbeide med dette kunstnarskapet som materiale. Biografien som Loge har skriva er ei interessant og fengjande historie – og den er viktig i forståinga av denne kunstproduksjonen. Det er ingen tvil om at fellesnemnaren i publikasjonane til Loge er kunstnaren Nikolai Astrup, og innhaldslista i *Gartneren under regnbuen* gjev også ein god peikepinn på korleis Loge formidlar Astrup; disposisjonen tek utgangspunkt i Astrup sitt livsløp.

Det er ikkje berre Øystein Loge som forfattar det biografiske rommet til Astrup, blant anna skildra også Inger Alver Gløersen dette kunstnarlivet i *Nikolai Astrup* frå 1967. Ho baserer sin biografi på personlege erfaringar, og mimrar til tida då Astrup var i omgangskrets med hennar familie i Bergen i åra 1908-1914. Hennes bok er fylt med ulike sitat frå Astrup, og portretterer slik ein kunstnar som stadig reflekterte over sine eigne motiv og bilete. I det følgjande sitat anar vi eit opphav som også påviser kunstnaren sin intensjon som ein viktig inngangsportal til dette kunstnarskapet:

Hvis man spurte Astrup om et av hans arbeider, syntes han rørt og hjertens glad. Han øste seg selv ut i fortellingen om bildets tilblivelse – motivets historie og sin mening med å velge nettopp dette motiv – hvorfor han hadde malt som han gjorde – lerret og farver som hadde sviktet – fargens komposisjon – hvordan bildet hadde levet i hans fantasi og hvori han mente det ikke holdt mål.⁶

Gløersen knyter også motiva konkret til kunstnaren sitt liv, slik Øystein Loge gjer i sine avhandlingar om kunstnaren.

Eit alternativ til lesinga av dei skriftlege publikasjonane er å oppsøke utstillingar og om mogleg få omvisningar i desse. Desse to møtepunktta gjev på sine ulike måtar utfyllande opplevingar av kunstnar og produksjon, men samstundes har dei også ei avgrensande side i samanlikning med kvarandre. Den litterære forskinga presenterer eit grundig og detaljert

⁵ Øystein Loge: *Gartneren under regnbuen – hjemstavnskunstneren Nikolai Astrup*. Oslo: Dreyers Forlag, [1986] 1993, s. 295-315.

⁶ Inger Alver Gløersen: *Nikolai Astrup*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1967, s. 71. Denne boka er diverre utan dei akademiske referansane som for ein forskar er så verdifulle i det dei sikrar autensiteten av det skrivne, og Gløersen presiserer også at boka sin rette tittel burde vere: "Den Astrup jeg møtte" (s. 6). Boka vart skriven på oppfordring frå fleire hold, og presenterer kunstnaren og mennesket Nikolai Astrup gjennom siterte brev og rein hukommelse. Verket har på sett og vis vorte kvalitetssikra av "pastor Astrup", som eg antar må vere kunstnaren sin bror.

portrett av kunstnaren, og gjev mogleikar til omfangsrike diskusjonar og ulike problemstillingar. Det skriftlege formatet gjer møtet mogleg utan tidsavgrensingar, og lesaren kan fordjupe seg. Den verbale formidlinga i eit museum må i større grad vere fleksibel i møtet med publikum sine forventingar i utstillinga, som også ofte er grupper med ulike forventingar og forkunnskapar. Musea hamnar slik sett raskt i kategorien ingressinstitusjonar, då dei stadig må konsentrere formidlinga si ”kring hovudpoeng meir enn detaljerte utgreiingar”⁷. Det skrivne og det fortalte avgrensar seg slik i høve mottakarar, tilgjengelege verke- og hjelpemiddel og den effektive bruken av tid, der den skrivne tradisjon fort står fram med fleire detaljar. På den andre sida vil litteraturen aldri kunne presentere kunstverka i sine rette tilstandar. Dei små miniatyrrar vi ser i bøkene, kan gje eit visst inntrykk av motiv og farge, men opplevinga av format, teknikk, eller kjensla av det autentiske og ekte verk er ein fråverande dimensjon. Her spelar utstillinga si viktigaste rolle; i utstillingssamanhengen har ein mogleik til å sjå verka i sine originale forfatningar, og det er her den reine estetiske opplevinga kjem til sin rett.

Den innleiande anekdoten i avhandlinga, skildrar eit besøk i kunstnarheimen Astruptunet, og er eit eksempel på ein fortalt og museal samanheng. Dette møtet støttar også opp om den tradisjonelle formidlinga av kunstnaren sin produksjon: omvisar leiar vitjarar, bokstaveleg tala, gjennom dei *biografiske rom*. Husa og romma på Astruptunet er dei faktiske romma som kunstnaren bygde, levde og virka i, og i tillegg er reproduksjonar⁸ strategisk hengt opp slik at formidlinga vert som ei vandring i Astrup sin personlege album der fotografi er bytte ut med måleri. Kunstnarheimen har også eit eige galleri der ein kan studere originale verk, men som kunsthistorikar Douglas Crimp så godt poengterer i *On the museums' ruin*: ”However, as soon as you put a work into a museum, its label points first to the author.”⁹. Og vidare skal vi fylgje opp denne tradisjonen: kven var Nikolai Astrup?

Gartnaren og elskaren: kunstnaren Nikolai Astrup.

Her vel eg å starte der alle historiene om Nikolai Astrup byrjar:

Nikolai Astrup vart fødd i Bremanger i 1880, og kom til Jølster først i 1883. Dette året fekk faren hans arbeid som sokneprest, og Nikolai vaks dermed opp i prestegarden på Ålhus. Som eldst i syskenflokket på 14 var det også forventa at han skulle fylgje faren sine fotspor og verte prest han òg. Nikolai følte ikkje heilt dette kallet, men faren insisterte og sendte han til katedralskolen i Trondheim då han var 14

⁷ Magne Velure (leiar) og Statens Forvaltningsteneste (red.): *NOU 1996: 7. Museum – Mangfald, minne, møtestad*. Oslo: Statens Trykking, 1996. s. 98.

⁸ Grunna klimaforholda i desse husa er det umogleg å stille ut originalar, men reproduksjonar synleggjer kunstproduksjonen i samanheng med formidlinga.

⁹ Douglas Crimp: *On the museums ruin*. Massachusetts: The MIT Press, 1993, s. 164.

*år gamal. Der skulle han studere teologi og latin. Han kom raskt heim att, og hadde klar beskjed til faren; han skulle ikkje verte prest, han skulle verte kunstnar.*¹⁰

At eldstesonen til presten ville verte kunstnar, var eit djupt skår i familietreet Astrup, men sjølv om faren sette seg til motmæle, stansa det ikkje Nikolai Astrup til å fylgje den kunstnariske sti. Fattig, men målbevisst, reiste han frå Jølster i 1899 og studerte både i Kristiania på Harriet Backer sin målararskule, og hjå Christian Krohg på Academie Colorassi i Paris. Både desse norske kunstnarane såg potensialet i den unge Astrup, og oppfordra han til å vere trufast mot sitt eige uttrykk. I attesten Christian Krohg utstette til Astrup, vert ein kunstnar med ”overordentlige Talent” presentert, og Krohg skriv vidare at ” –Jeg taler her saaledes ikke om ham som ”lovende”; thi han er *meget mer*.”¹¹ Det skulle vise seg at både Backer og Krohg hadde rett; allereie som 25-åring, i 1905, haldt Nikolai Astrup si første separate utstilling i hovudstaden Kristiania. Her hausta han heider og ære, og selde alle bileta som var stilt ut – og blant oppkjøparane var til og med Nasjonalgalleriet. Barndommens inntrykk var sterkt kapsla i dei velkjende utsiktene frå oppvekstbygda og nokon annan stad klarte aldri å inspirere kunstnarsinnet på same vis. Derfor var det aldri andre alternativ då han ferdig utdanna flytte heimover i 1902 for å busetje seg. Gunnar Danbolt skriv i *Norsk kunsthistorie* (2001) at Astrup ynskja ”å la det spontane og kjenslefulle barnet i seg få tale gjennom bileta sine,”¹² og med føresetnaden om at motivet kunne kanalisere den første opplevinga av naturen - som er metta av forundring, fascinasjon og barnleg begeistring - var Jølster den eine, store inspirasjonskjelda.

I 1907 gifte Nikolai Astrup seg med bondedottera Engel Sunde (1892-1966) frå Jølster. Giftarmålet mellom desse to møtte ein del skepsis, og særleg sette prestefaren seg til motmæle i frieriet. For det første slekta ikkje Engel av embetsmenn, noko som på ny laga eit skår i familietreet Astrup. For det andre var det stor forskjell i alder mellom desse nyforelska: når dei først møttes i 1906 var Nikolai Astrup 12 år eldre enn den 14-årige Engel Sunde. Presten gjekk i mellombels med å vie dei på vesle julaftan i 1907, og skal ein tru vandrarhistoria frå Astruptunet, vart dei nygifte låst inne på kvar sitt rom i prestegarden den første tida! Engel Astrup hadde stor innverknad på mannen og kunstnaren Astrup, noko som blant anna kjem fram i eit brev frå 1909, og som er sitert i *Nikolai Astrup* (2007) av Solveig

¹⁰ Fritt sitert frå eiga omvising på Astruptunet, men likande innleiingar finn ein i: Inger Alver Gløersen: *Nikolai Astrup* (1967), s. 11; Kristian Eikås: ”Nikolai Astrup og Jølster” (1970), s. 5; Anders O. Klakegg: *Astrup – Kinck og Jølster* (1987), s. 2; Øystein Loge: *Gartneren under regnbuen* (1993), s. 9; Solveig Berg Lofsnes: *Nikolai Astrup* (2007), s. 1.

¹¹ Sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 76 (mi kursivering).

¹² Gunnar Danbolt: *Norsk kunsthistorie – Bilde og Skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2001, s. 222.

Berg Lofsnes: ”Jeg har ikke raad at miste hende, det var omtrent forbi med mig den gang eg traf hende, og jeg skylder hende at livskraften den gang blusset op i mig.”¹³ Den rolla Engel hadde i kunstnaren Astrup sitt liv, vert også vakkert uttrykt i Vidar Sandem sitt manus, *Det kom ein Engel*, som vart satt opp ved Sogn og Fjordane teater i 1998.¹⁴

I 1912 kjøpte Engel og Nikolai Astrup ein gamal husmannsplass på Sandalstrand på sørsida av Jølstravatnet. Opphavleg ville Astrup busetje seg på nordsida av vatnet, i nærleiken av prestegarden på Ålhus, men det var vanskeleg å få kjøpe seg noko eigedom sidan desse stadig gjekk på odelsretten i familiane. Astrup måtte slik nøye seg med å sjå barndommens motiv som ein del av utsikta frå den andre sida av Jølstravatnet. Nikolai Astrup og kona fann seg etterkvart til rette i denne bratte lia: saman bygde dei seg ein heim med fleire stover, fjøs, og utehus, saman dreiv dei jordbruk og grønsaksdyrking, og saman fostra dei etterkvart 8 born.



Fig. 4 Ukjend fotograf: *Kunstnaren Nikolai Astrup saman med kona Engel Astrup, udatert, privat eige.*

Kunstnaren hadde også ein god sans for byggeskikk og teknikk, og bruka blant anna gamle lafta hus som materiale når han skulle bygge ut husrom for den voksande familien. I eit brev til Hans E. Kinck (1865-1926), datert 10. januar 1922¹⁵, skildrar Astrup Sandalstrand og den prosessen som har forma den nedfalne husmannsplassen om til ein *heim*. Dette var ein strevsam prosess, blant anna fordi lia er ”saa hengende bratt, at

¹³ Sitert i Solveig Berg Lofsnes: *Nikolai Astrup og Jølster*. Førde: Selja Forlag, 2007, s. 13.

¹⁴ Omtale av *Det kom ein Engel*: Bent Kvalvik: ”Dansar med fargar”, i *Dag og Tid*, nr. 43, 22. oktober 1998: <http://www.dagogtid.no/arkiv/1998/43/000F86FB-70E903AC.html> (nedlasta 28. oktober 2009).

¹⁵ Attgjeve i Anders O. Klakegg: *Astrup Kinck og Jølster*. Bergen: Norsk Bokreidingslag, 1987, s. 57-63.

vi kunde tage med en haand i bakken og med den anden i husvæggen paa samme tid”¹⁶, noko som gjorde det særst vanskeleg å frakte materiale til og frå, og ikkje minst drive eit vettug jordbruk utan å misse balansen. Men mot slutten av brevet skriv Astrup at ”- thi dette ”uhyggelige sted” har jeg nu omskapt slik, at flere af de samme folk, som før har syntes, det var saa uhyggelig, - nu synes det er et af de vakreste og koseligste steder i bygden.”¹⁷ Så i tillegg til å vere kunstnar, var Astrup både gardbrukar, gartnar, arkitekt og snikkar, og ein undrar seg stadig over når han i det heile produserte kunst!

Gjennom heile livet var Nikolai Astrup sterkt plaga av astma, og tilværet i gamle hus i Jølster gjorde nok vondt verre. Etter ein biltur til Førde januar 1928, drog han på seg ein kraftig lungebetennelse, og etter kort tids sjukeleie døydde han den 31. januar. Nikolai Astrup vart berre 47 år gamal og Engel Astrup vart enkje i ein alder av 35 år, og hadde ein barneflokk på 8 å forsørgje. Engel Astrup fortsette å bu på Sandalstrand heilt fram til 1965, året før ho



Fig. 5 Nikolai Astrup: *Rabarbra og småpikene på Sandalstrand*, kring 1927, 57 x 75 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

døydde. Ho utvikla vidare sine egne kunstnariske evner, og starta ein produksjon av tekstiltrykk, med både linoleum og tresnitt. Inspirasjon og motiv henta ho, slik Nikolai Astrup, frå den frodige hagen sitt vokabular, og ho produserte ei mengd av gardintrykk, putevar, bunadsforkle, med meir. I dag utgjer husromma som Nikolai og Engel Astrup bygde seg ein heim i, kunstnarmuseet Astruptunet. Dette er eit sesongope museum med hyppige omvisingar, og servering av kaffi og vaflar etter Engel si oppskrift.

Seljekallen – eit sjølvportrett?

Før vi går vidare i den kunsthistoriske prosatradisjonen, skal vi kort ta ein avstikkar og sjå på eit mogleg sjølvportrett. Eit av dei mest reproduserte motiva i Nikolai Astrup sin produksjon, er Seljekallen som vi kan sjå i *Vaarnatt og Seljekall* (fig. 6). Sentrert i biletflata står denne trolske karakteren på mystisk vis og strekkjer seg mot den freistande Isdronninga i bakgrunnen. Symbolikken i dette biletet er i mellombels ikkje forska på, sidan symbolbruken stort sett har vorte forankra i det motivisk stadfaste og det kvardagsreligiøse. Men motivet kan gje biografiske assosiasjonar, og ein kan undre seg om dette er eit sjølvportrett. Dette har

¹⁶ Sitert i Klakegg, 1987, op.cit., s. 59.

¹⁷ Sitert i Klakegg, 1987, op.cit., s. 60.

samanheng med eit brev Astrup sendte til Hans E. Kinck den 31. januar 1920, der Astrup skriv treffande: ”Jeg begynner å hate denne forbandende fjeldbygd, hvor jeg er grodd fast.”¹⁸ Metaforisk kan den rotfaste Seljekallen vise til kunstnaren, og tidlegare i same brev skriv også Astrup om ei rekkje trykk han har sendt til Kinck; kan det vere av Seljekallen? I 1920 var i mellombels Astrup godt gift med Engel Sunde, og ei lengt til ei tiltrekkande kvinne vert noko laust å spekulere i. Men det kan likevel vere noko i denne fortolkinga; Astrup starta arbeidet med Seljekallen allereie kring 1905, og han møtte ikkje Engel Sunde før året etter.

Kring 1905 var Astrup i mellombels djupt forelska i Knuthild Holm. Ho vart riktig nok forlova med ein ingeniør i 1901, men då forlovinga var på pause frå 1903 oppstod det ein romanse mellom Astrup og ”frk. B”, som han omtalar ho som. Knuthild Holm vert jamleg nemnt i Astrup si notatbok *Blandede motiver I*¹⁹ og Øystein Loge siterer også eit brev der Astrup skriv: ”Fru Breyholtz (den gang frk. Holm) og jeg holdt paa at forlove os – i all hemmelighed.”²⁰ Til stor fortvilning hjå Astrup vende ingeniøren tilbake til frk. B. og forlovinga mellom dei vart oppfriska. Denne håplause kjærleiken kan ha vore med på utvikle ideen til dette motivet. Den mørke, Seljekallen uttrykkjer ein desperasjon og ei lengt til den lysande og freistande Isdronninga – som ikkje ser ut til å bry seg med mannen. Det er også ”eit hav” i mellom desse to, noko som forsterkar både den fysiske og avstanden mellom kjenslene. Tremetaforen for menneske er heller ikkje ukjent i den norske landskapstradisjonen. Romantikken sitt tankegods etablerte blant anna ein parallell mellom landskap og innbyggjarar der menneska lar seg forme av sine omgjevnadar²¹, og av den grunn er det ikkje utan årsak at J.C. Dahl sitt måleri *Bjerk i storm* frå 1849 har vorte tolka som ein metafor på den stadfaste, eller bokstaveleg tala; den *rotfaste* nordmannen. Ei vidare kontekstualisering skal vi i mellombels ta føre oss i det neste kapitlet.

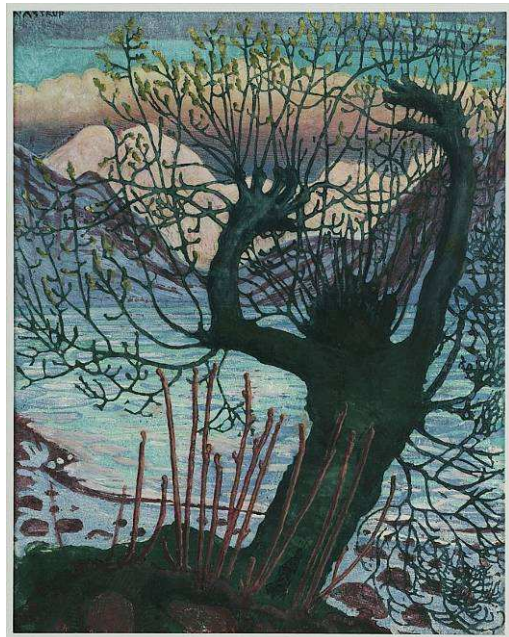


Fig. 6 Nikolai Astrup: *Vaarnatt og Seljekall*, udatert, 35,2 x 27,9 cm, handkolorert tresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

¹⁸ Sitert i Klakegg, 1987, op.cit., s. 47. (Mi kursivering.)

¹⁹ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, 1898-1904. (Ms. 8°: 2785)

²⁰ Loge, 1993, op.cit., s. 231.

²¹ Sjø Danbolt, 2001, op.cit., s. 168.

Kapittel 2 : Verk i kontekst(ar).

Prestegårdshagen i måneskin.

Ei vårnatt i 1893 stod 12-årige Nikolai Astrup og måla på ei plate i hagen til sine foreldre i Jølster. Med blikket retta mot sine omgjevnader og uttrykkjer han det han såg føre seg med målarpenselen sitt språk. Med observerande blick bygde han biletet i rolige, horisontale linjer. Han skapte rom med inndeling av forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn, og fjella røyser seg monumentalt opp frå vatnet - sjølv om dei er miniatyrar sett på avstand. Med penslar av ulik storleik og nyansert fargebruk, fargela han desse sjikta. Det observerande guteblikket ser at himmelen ikkje berre har èin farge, og graderer eit nyansert skylag og får slik fram ein atmosfærisk verknad som framhever den særeigne stemninga kring fullmånen. Og månen sine urolege refleksjonar i vatnet vitnar om ein sval bris i natta. Graset i forgrunnen har ein tilsvarende fargevariasjon, og i spelet av ulike nyansar i grønt og gult anar vi overgangen til varmare og grønarare tider. Gjennom fargebruken har Astrup gjort landskapet levande – trass i dei rolige, horisontale linjene.



Fig. 7 Nikolai Astrup: *Prestegårdshagen i måneskin*, 1893, 32 x 41,5 cm, olje på plate, privat eige.

I ettertid har dette verket fått namnet *Prestegårdshagen i måneskin* (fig. 7), og er eit tidleg eksempel på den spirande kunstnar sitt observerande og skapande blick i møte med naturen. Med utgangspunkt i dette kan ein også trygt påstå at Astrup var aktiv i 35 år, frå 12-årsringen sitt forsøk i 1893 og fram til han døydde, 47 år gamal. Astrup noterte også flittig aktuelle motiv han ville feste til lerretet, i tillegg til å måle og teikne skisser, og gjennom dette livet produserte han ei mengde kunstverk, som er utrekna til å omfatte omlag 210 måleri, 50 tresnitt, og ei rekkje teikningar og nokre faner²². Denne storleiken gjev eit breitt spekter å velje frå når ein skal skrive ei aktualiserande tilnærming av denne produksjonen. Kunstnarskapet i heilskap har allereie vorte kategorisert av både Øystein Loge og Solveig Berg Lofsnes, og bae forfattarar har sett på kunstproduksjonen i eit retrospektiv, der Astrup sin livsrytme i Jølster ligg som ein løpegang til verka. Loge poengterer riktig nok at ”det er umulig å følge Astrups produksjon nøyaktig fra år til år. Bare ett fåtal bilder kan dateres

²² Sjø Loge, 1993, op.cit., s. 295-315 og Lofnes, 2007, op.cit., s. 10.

eksakt, (...) selv om der er en stor grad av kontinuitet.”²³ Øystein Loge har også karakterisert Astrup sin produksjon som ”Jølster. Eit kunstnarisk prosjekt”²⁴ i *Gartneren under regnbuen*, noko som indikerar ei slags systematisk kartlegging av denne staden sine utsikter. Mitt mål er ikkje å gripe kunstnarskapet til Nikolai Astrup i ein slik heilskap. Eg vil heller peike på nokre tendensar i bruken av motiv som eg har merka meg i arbeidet med desse bileta, og som gjev peikarar til kunstnaren si eiga samtid, samt framover til vår eiga tid.

Tendensen eg tykkjer er interessant å sjå nærare på, er kunstnaren si stadige repetering av enkelte motiv. Dette ser vi særleg i bileta frå Ålhus, som vi kan dele i tre grupper. Eit anna eksempel som er repetert i fleire variantar, er den tidlegare nemnte Seljekallen. Desse fire gruppene vil eg presentere nærare nedunder. Øystein Loge har vel og merke påpeika nokre av dei motiviske repetisjonane i tidlegare litteratur, men tilnærminga hans rettar seg mot ein dateringsproblematikk. Motivet og forandringane i dei stadlege karakterane har derimot fått lite vekting, og som gjev interessante frampeik i den kunsthistoriske tradisjon. Gjennom studiet av seriar, kan ein samanlikne motiv, tema og eventuelle endringar Astrup har gjort i sin representasjon av staden. Tilsynelatande like bilete har ikkje tidlegare vorte sett som hensiktsmessige å sette saman, men eg meiner at i samanlikninga vil dei tydeleg tre fram som både like og ulike, noko som vil kunne gje interessante innfallsvinklar. Dette vil også kunne seie noko om Astrup sitt blikk for staden – og endringa av dette.

I oppfølginga av verkspresentasjonen, må ein vidare i den kunstbiografiske prosa ta føre seg ”kunstnerens biografi satt inn i *en kunsthistoriske sammenheng*”²⁵, slik Mai Britt Guleng så fint poengterer i si utgreiing av kunsthistorikar Lorentz Dietrichson²⁶ sitt arbeid. Kontekstualisering av verk via kunstnar, gjer til at vi kan sjå produksjonen i eit vidare perspektiv. I den kunsthistoriske kontekst, vil kunstnaren utgjere ein del av eit større nettverk av kunstnarar, og vil kunne vise til ein særskild posisjon, inspirasjon, og tradisjon. Sosiale omgjevnadar vil også kunne vere retningsgjevande og meiningsberande for det kunstnariske uttrykk. Nikolai Astrup er i mellombels ein vanskeleg kunstnar å kategorisere innan kunsthistoria sine tidsmessige stilar, og gjennom den påfølgande kontekstualiseringa vil eg synleggjere vanskane med å setje dette kunstnarskapet i éin kunsthistorisk kontekst, og i tillegg vil eg bryte analogien mellom verk og kontekst for gje rom for nye perspektiv i møte med kunstverka.

²³ Loge, 1993, op.cit., s. 87.

²⁴ Loge, 1993, op.cit., s. 77-86.

²⁵ Guleng, 1998, op.cit., s. 433.

²⁶ Lorentz Dietrichson forfatta ikkje noko om Nikolai Astrup, sjølv om han var aktiv som kunsthistorikar fram til han døde i 1917. Dietrichson hadde sine hovudinteresser for 1800-talskunsten og mellomalderen.

Prestegårdshagen.

I denne serien bruker Astrup *Prestegårdshagen i måneskin* (fig. 7) som eit kompositorisk utgangspunkt, og gjev serien inntrykk av å vere ein statisk repetisjon av same motiv. Kunstnaren har systematisk delt bileta inn i forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn og plassert dei ulike komponentane nøysamt etter ”nøkkelbilete”²⁷. Hagen utgjer forgrunnen, og vert skilt frå mellomgrunnen med eit tversgåande gjerde i biletflata. Innanfor hagen står eit epletre i sentrum. Mellomgrunnen strekkjer seg frå hagegjerdet og over innlandsfjorden. Rullehaugen²⁸ med fleire storvaksne lauvtre dominerer i denne midtre delen, og troner til høgre i biletflata. I bakgrunnen strekkjer det seg ei fjellrekkje, og det midtarste og høgste fjellet Klauva, får i dei seinare måleria og tresnitta ei mykje meir framtrudande og overdimensjonert rolle i samanlikning med *Prestegården i måneskin*.

Astrup har hovudsakleg nytta seg av tresnittet²⁹ i denne serien, noko som også forklarar den skjematisk reproduksjonen. Men som vi ser (fig. 8, 9, 10, og 11) er det også motiviske variasjonar mellom dei ulike. Tre av dei ser ut til å vere trykte med same plater, men samstundes er det berre eit av dei som har to menneske med i åkeren. Den fjerde har eit litt anna perspektiv på dei gitte komponentane, men vi kjenner den likevel igjen innan same serie. Tresnitta av *Maimåne* vart presentert i utstillinga *Tilhørighet og identitet* (2005) i ein liten serie på fire bilete. Denne samanstillinga opna for samanlikning, og det som særleg fanga merksemd mi, var dei varierende årstidene og stemningane – det var mest som om kunstnaren hensiktsmessig hadde eksperimentert med vêrstemningane i seriar. I ei meir omfattande samanfatning av denne motivserien, kjem dette tydelegare fram og om ein set saman dei ulike verka i ein serie vil det utgjere ein heil årleg syklus. Vi ser at dei tre variantane av *Maimåne* (fig. 8, 9, og 10) ovanfor er like, men samstundes er også ulikskapane tydelege gjennom fargebruken. Syklusen går frå den kalde, snødekte jorda, som vi ser i *Maimåne (vinternatt)* til menneska som sår frøa i den oppvarma jorda, og fram til det spirer og gror. Tresnittet *Juninatt i hagen* (fig. 11) er ein anna versjon som har vorte reproduisert i fleire variantar, og i samanlikning med tresnitta *Maimåne* er synsvinkelen dreia litt lenger mot venstre og her er det den varme høgsummaren som er det atmosfæriske motivet. Her kan vi også sjå at Klauva-fjellet fått ei særskild framtrudande form, og står om lag som ei karikeringa

²⁷ Øystein Loge: *Nikolai Astrup - Elskaren under trekrona*. Oslo: Den Norske Samlaget, 2005, s. 33.

²⁸ Kunstnaren sitt lokale namn på haugen i notatbøkene *Blandede Motiver*. (Ms. 8° 2785)

²⁹ Bilete i serie er også noko som ligg i grafikken sin natur, ein teknikk som ikkje var ukjent for kunstnaren, og tresnittet dominerer dei to første motivgruppene. Denne teknikken gav gode mogleikar til å eksperimentere med motivet, og med Astrup sin bruk av handkolorering og handpresse i trykkeprosessen, avgrensa det behovet av mengde plater, samstundes som det gav mogleikar til detaljar utover tresnittet sine avgrensingar i høve materiale og reiskap.



Fig. 8 Nikolai Astrup: *Maimåne (Vinternatt)*, udatert, 18,7 x 25,8 cm, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

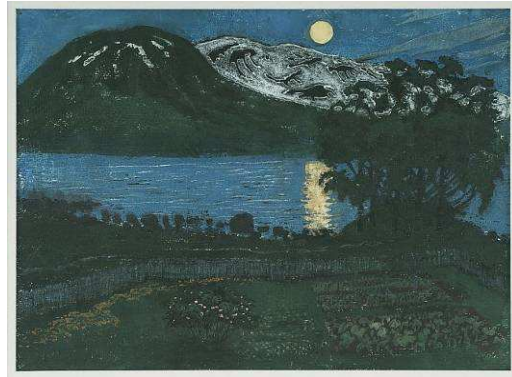


Fig. 9 Nikolai Astrup: *Maimåne*, udatert, 19,0 x 25,8 cm, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

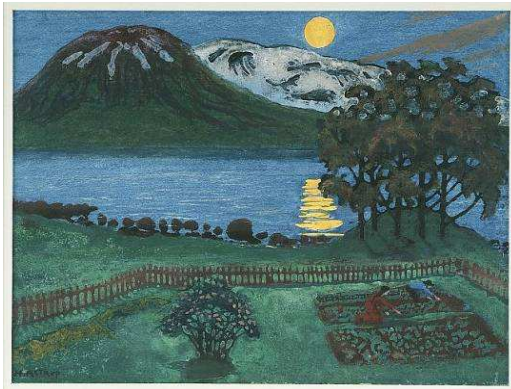


Fig. 10 Nikolai Astrup: *Maimåne*, udatert, 19,0 x 25,4, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

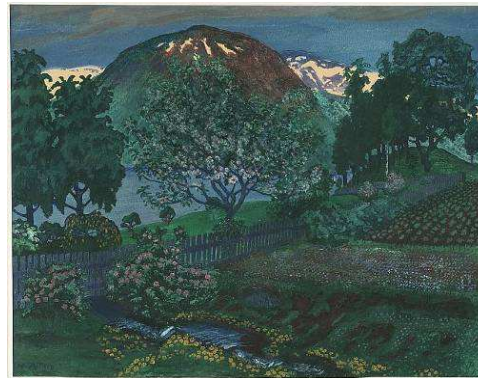


Fig. 11 Nikolai Astrup: *Juninatt i hagen*, udatert, 32 x 40,9 cm, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nord.

av landskapet i samanlikning med dei andre versjonane. Den raudlege fargen frå solnedgangen er også med på framheve fjellet som eit hovudmotiv i komposisjonen, medan hagen stille står i blom i forgrunnen. Etter innhaustinga kler vinteren si kvite kappe over landskapet igjen, og livssirkelen er slutta.

Serien frå prestegardshagen avgrensar seg i mellombels ikkje berre til tresnitta, og Astrup laga fleire variantar i måleri der vi finn dei same kompositoriske elementa. I måleriversjonen, *Vårnatt i hagen* (fig. 12), er det arbeidet i hagen som er det sentrale motivet. Månen har ein større avstand, og den mørke natta verkar dermed meir påfallande og truande. Eit anna eksempel er *Getsemane* (fig. 13), som er basert på eit bibelhistorisk motiv som skildrar arrestasjonen av Jesus i Getsemanehagen – i *Jølster*. Vi kjenner att topografien, og vi ser at rullehaugen fått rolla som Golgata, medan trea er bytte ut med dei tre krossane til krossfestinga. Vi vil også kjenne igjen att desse repeterte motivelementa i andre bilete, som *Vårnatt i hagen (Flaggermusnat)* (fig. 34), *Rabarbra* og *Forsommer i Jølster*. Det vi ser er at



Fig. 12 Nikolai Astrup: *Vårnatt i hagen*, 1909, 86 x 105 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

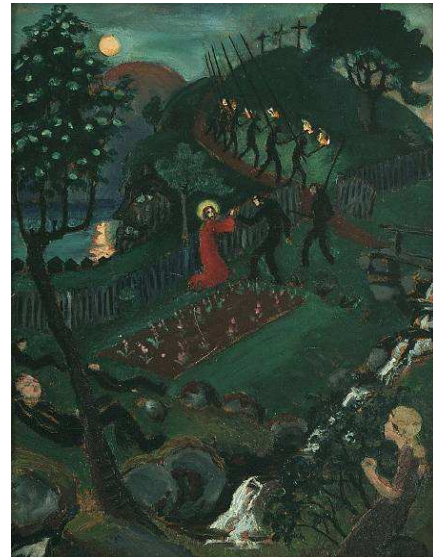


Fig. 13 Nikolai Astruo: *Getsemane*, 1926, 42 x 32 cm, olje på plate, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

bileta i stor grad har varierende stemningar og handlingar, sjølv om desse er plassert i det same skjematisk motivlandskapet. Det er også interessant å sjå korleis epletreet veks seg større frå bilete til bilete, noko som kan nyttast som ein vegvisar om ein vil datere bileta i ei kronologisk rekkjefylgje.

Trappegelderet.

Serien eg har kalla "trappegelderet" fylgjer ikkje det same repeterte skjemaet som poengtert i "Prestegardshagen". Motiva har ulike komposisjonar og handlingstema, og er uavhengige av kvarandre. Men dei har ein interessant faktor som kategoriserer dei saman: trappegelderet. I *Regnstemming under trærne ved Jølster prestegård* (fig. 14) ser vi ei hageskildring i fugleperspektiv der utsikta over landskapet er sperra av greinene og bladverket til fleire tre som strekkjer seg opp frå mellomgrunnen. Frå venstre side kjem ein veg som svingar oppover og mot høgre, og vi kan også sjå eit hagebord til venstre i hagen som er omkransa av blomar. Til venstre midt i biletflata, kan vi skimte ei hesje ute på ein bø. Nede i høgre forgrunn forsvinn ei trapp med kvitt trappegelender ut av biletformatet. I ein annan variant, *Prestegården* (fig. 16), har Astrup måla eit nærbilete av det kvite huset i prestegarden.



Fig. 14 Nikolai Astrup: *Regnstemning under trærne ved Jølster prestegård*, før 1908, 89 x 110 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.



Fig. 15 Nikolai Astrup: *I havestuedøren*, udatert, 87 x 110 cm, olje på lerret, privat eige.

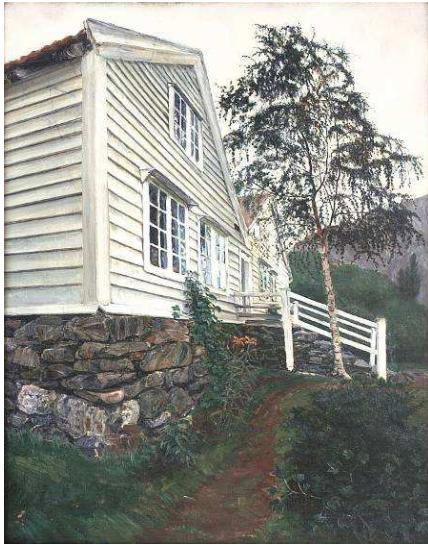


Fig. 16 Nikolai Astrup: *Prestegården*, før 1907, 110,5 x 88 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.



Fig. 17 Nikolai Astrup: *Fra prestegården*, 1908, 86 x 110 cm, olje på, privat eige.

Froskeperspektivet skapar ein dramatisk effekt av huset, og det er mest som om det held seg fast til jorda med trappegelenderet på høgre side. Det leier også ein veg opp til denne trappa langs grunnmuren, og inntil muren veks fleire sortar blomar. I *I havestuedøren* (fig. 15), er naturen skildra gjennom den opne "havestuedøren" som står som ei råde i midten av bilettformatet. På innsida, til venstre for døra, står ei kvinne og lener seg til dørklinka, medan det til høgre for døra sit ei anna kvinne på ein stol og støttar hovudet med armen. Begge desse kvinnene ser roleg utover i hagen. Frå døra og utover, går det ei trapp ned til hagen. Trappa har eit kvitt trappegelender, som vi også kan sjå speglar seg i vindauga på den opne døra. Frå trappa og utover mot høgre, svingar det seg ein gjørmete veg. Langs vegen står det eit stakittgjerde og nokre tre, og desse trea breier greinene sine utover og dekkjer for utsikta. I det

siste biletet eg har teke med i presentasjonen av denne serien, *Fra Prestegården* (fig. 17), er det eit intimt hageinteriør som er temaet. Nede til høgre sit ei kvinne ved eit steinbord, og det kan sjå ut til at ho drikk saft og les i ei bok. To vegar snur seg oppover i hagen og i mellom dei kan vi sjå ein bekk som fossar nedover. Veggen til høgre leiar opp mot eit kvitt hus med kvitt trappegelender, medan veggen til venstre forsvinn i krattet. Vidare oppover i biletflata, røyser det seg eit fjell, der det renn ein foss. Himmelen er så vidt synleg bak tregreiner og blad, og den blå himmelen er delvis dekkja av kvite skyer.

Der er som sagt relativt ulike motiv som utspelar seg på desse fire biletflatene, og dei skildrar både innandørsinteriør og hageinteriør, fasadeskildring og landskapsskildring, og er enten med eller utan menneske i scenografien. Dei står som uavhengig av kvarandre som sjølvstendige verk. Men det finnes altså ein fellesfaktor, alle bileta dreiar seg kring den same aksens; det kvite trappegelenderet. Dette trappegelenderet har ein naturleg plassering i tre av motiva (fig. 15, 16 og 17) der det spring ut av Hjørnestuen, som dette huset vart kalla. I *Regnstemming ved Jølster prestegård* (fig. 14), derimot, verkar gelenderet noko malplassert. Her er ikkje gelenderet forankra i noko fasade, og har dermed ingen openbar funksjon. Men som felles markør, er trappegelenderet med på å forankre desse bileta til ein og same stad, og ser ein alle desse fire motiva under eitt, roterer motivet kring gelenderet og gjev eit 360° panorama av prestegardshus og -hage.

Ålhustunet.

”Ålhustunet” er vidare eit utsnitt frå Ålhus som kunstnaren har hatt eit særskild blikk for og som han repeterte i sin kunstnariske produksjon, og dei neste eksempela syner fire ulike variantar av dette motivet (fig. 18, 19, 20 og 21). Denne repetisjonen vert også poengtert i Øystein Loge si oppteljing der han viser til minst tretten bilete i produksjonen som har dette gamle klyngjetunet som motiv.³⁰ I dei fire bileta eg har teke for meg her, er det nokre komponentar som gjennomgåande samlar Ålhustunet i ein serie: ei tredelt romdeling plasserer ei eng av soleier i forgrunnen og denne strekkjer seg innover landskapet i to diagonalar, vidare ligg eit gammalt klyngjetun sentralt i mellomgrunnen, og ei fjellrekkje strekkjer seg opp i bakgrunnen med ein tydeleg foss som brusande bryt skoglina i fjellet på venstre bilethalvdel.

I samanlikninga ser ein likevel avvik mellom det likearta. Ein påfallande ulikskap er den varierte framstillinga av fjella. Særleg skilje fjellformene seg i *Soleienatt* (fig. 20) seg frå dei andre, og fjella her har fått ein meir knausete og steinaktig karakter. Fjella er også spetta i

³⁰ ”Appendix V” i: Loge, 1993, op.cit., s. 283-286.

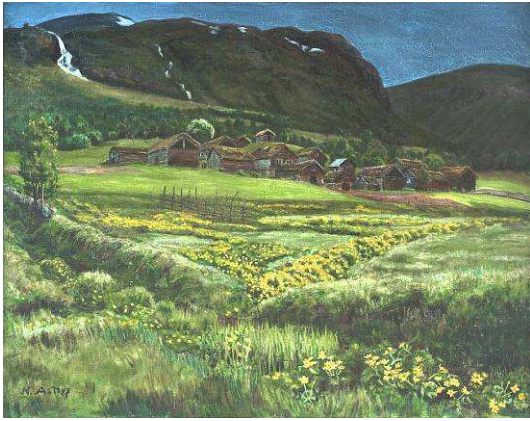


Fig. 18 Nikolai Astrup: *Juninatt og gammalt vestlandstun*, før 1908, 80 x 100 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

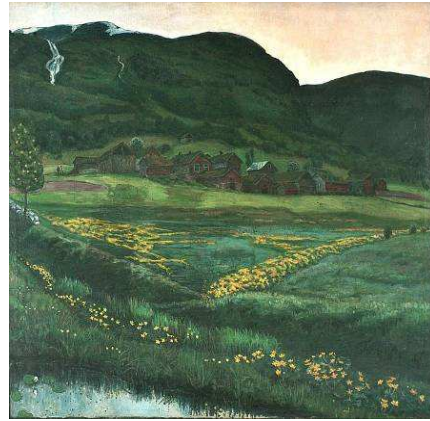


Fig. 19 Nikolai Astrup: *Klar juninatt*, 1907, 148 x 152 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

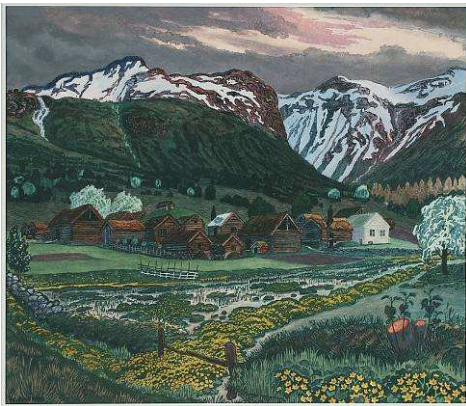


Fig. 20 Nikolai Astrup: *Soleienatt*, udatert, 40,7 x 47,0 cm, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.



Fig. 21 Nikolai Astrup: *Soleier og regnboge*, udatert, 72 x 98 cm, olje på lerret, Rekstensamlinga.

snø, noko som forsterkar denne effekten. Og i samanlikning til fjella i dei andre bileta som er meir avrunda og monokrome i ein mørk grøn. Med eit romsleg blikk skjønar vi at det er tale om dei same fjella – Kleberfossen presiserer dette – men ofte tek ein det for gitt at topografien stemmer; som heimstadmålar hadde Astrup som sagt arv frå både naturalismen og realismen.

Vidare kan vi sjå ein anna ulikskap på kryss av motiva. Ser vi på klyngetunet i *Juninatt og gammalt vestlandstun* og *Klar Juninatt* (fig. 18 og 19) ser vi at alle husa står umåla og naturleg impregnerte. I dei neste to, *Soleienatt* og *Soleier og regnboge* (fig. 20 og 21) har i mellombels det eine huset vorte kvitmåla. Denne endringa synest eg er interessant, og dette vil verte via meir merksemd i neste kapittel. Det kvite huset gjer også noko med komposisjonen i bileta, då det saman med Kleberfossen markerer ein diagonal. Vi finn også ein parallell diagonal på soleiejordet. Den horisontale tyngda til klyngetunet vert broten, og bileta med kvitt hus får ei meir dramatisk spenning. Det dramatiske vert også understreka med

framstillinga av dei snøspetta fjella i samanlikning med dei avrunda grøne, snøfrie fjella vi ser bileta utan det kvitmåla huset.

Hovudsakleg er det stemninga som skilje desse fire eksempla frå kvarandre. Dei varierende skydekka er tydelege – frå ei kjølig natt til eit meir dramatisk ver, men også eit varmare og lunare vêrbilete er skildra. Nattestemninga står også tydeleg fram i tre av titlane: *Juninatt og gamalt vestlandstun*, *Klar juninatt* og *Soleienatt*, og desse tre er også mest like i komposisjonen. I *Soleier og regnboge* har klyngjetunet vorte skyve meir mot venstre og frå høgre kan ein skimte eit vatn, ein rognekall og ein liten åker. I sistnemte er det også klart at det er ei dagstemning som er måla, sidan vi ser to regnbogar i den midtre mellomgrunnen. Fargebruken er det sentrale verkemiddelet i framstillinga av desse ulike atmosfæriske verknadane: i overgangen mellom sol og regn, og natt og dag har Astrup brukt grønfargen sitt spekter som verkemiddel – og generelt er det grønfargen Astrup nyttar som ein hovudfarge i bileta sine. Det grøne er lyst, gulaktig og varm i tonen på soleieenga som vi i forgrunnen i *Juninatt og gamalt vestlandstun* og *Soleier og regnboge*, og gjev ein indikasjon om varm sommarnatt og sommardag. Kontrasten mellom soleiene og det grøne jorde vert sterkare i dei to andre motiva, *Klar juninatt* og *Soleienatt*. Her er grønfargen blanda til ein meir kjølig blåaktig grøn, og gjev stemninga meir eit drag av kald, fuktig natt. Men samanliknar vi himlingane *Juninatt og gamalt vestlandstun* og *Klar juninatt*, som ut frå det gulaktig og blåaktige grøne jordet gjev assosiasjonar om varm og kald natt, finn vi ein motsatt effekt. Der



Fig. 22 Nikolai Astrup: Skisse til måleriet *Soleienatt*, udatert, 25,9 x 34,5 cm, blyant. Sparebankstiftelsen DNB Nor.

det blågrøne jordet gjev kalde gufs, kontrasterer himmelen med varme tonar som vitnar om ein varm dag som er fordi – eller som er på veg til å kome. Nattestemninga er meir påfallande i *Juninatt og gamalt vestlandstun*, og Astrup har lagt heile himmelen i ein klår blå farge. Dette får kontrast til den blomande soleieenga, som om lag lyser opp heile jordet. I ei blyantskisse av

Ålhustunet (fig. 22), har Astrup merka ulike felta og skrive ned ulike fargetonar som skal dekke komposisjonen. Variasjonen i dei grøne tonane kjem tydeleg fram, og vi kan blant anna lese ”hvidagtig grønt og blaalig grønt”, ”duggrønt”, og ”lidt graagrønt”. Innover diagonalen som strekkjer seg mot venstre nedanfor tunet, har han også skrive ”det grønne lysere og

varmere og det gule mere grønlig”. Sjølv om motivet er bygd på eit skjematisk system, skilje dei atmosfæriske verknadane motiva frå kvarandre, og vi finn dei i spenninga av like – men ulike.

Seljekallen.

Seljekallen har vi allereie sett ein variant av i ”Det biografiske rom”, og nedanfor ser vi ein variant i sepia, *Vaarnatt og Seljekall*, og ein måla versjon, *Martzmorgen* (fig. 23 og 24). Dei mange reproduksjonane av dette motivet har også ført til at dette er eit av dei mest kjende måleria som kunstnaren har laga. Repetisjonane finnes både som tresnitt og som måleri, og i tresnitta har også kunstnaren eksperimentert med ein meir monokrom fargebruk i sepia og svart/kvitt. I serien er forgrunnen dominert av den trolske seljekallen som strekkjer seg opp av strandlinja. Seljekallen er i mellombels ikkje den einaste trolske figuren som trer fram i landskapet: den kvite fjellrekkja i bakgrunnen ser også ut som ei liggjande, avkledd kvinne, og på folkemunne vert denne kvinna kalla Isdronninga³¹. Seljekallen og Isdronninga står i ein framtreddande lys/mørk kontrast til kvarandre. Men framfor å forsterke djupna i landskapet

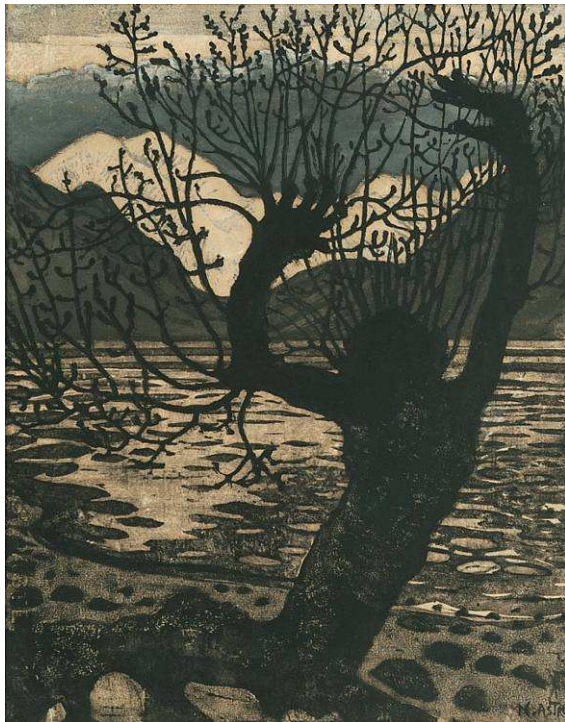


Fig. 23 Nikolai Astrup: *Vaarnatt og Seljekall*, udatert, 35 x 27,5 cm, tontresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

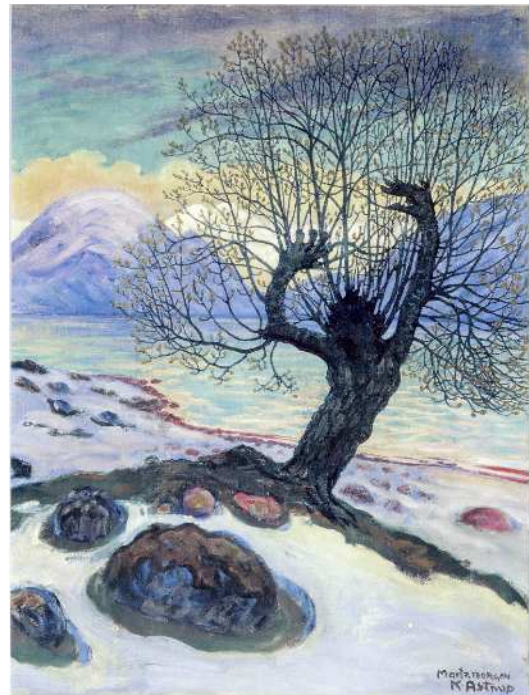


Fig. 24 Nikolai Astrup: *Martzmorgen*, kring 1920, 65 x 46,5 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

³¹ Isdronninga er meir framtreddande i tresnitta enn i måleria.

med kontrasten, trekkjer den lysande Isdronninga framover i biletflata medan den mørke Seljekallen trekkjer seg innover og kontrasten verkar dermed utflatande.

Her er det vidare interessant å sjå på opphavet til Seljekallen for å forstå den karakteristiske forma. Saman med seljekallen finnes det også rogneskallar, askeskallar og andre kallar, og framleis kan ein sjå slike kallar som står majestetisk og pyntar opp langs trasear og allear. Kring Lille Lungegårdsvann i Bergen står til dømes ei rekkje kallar, og desse vert styva i forkant av påsketider kvart år. I styvinga dreg ein av dei nye, tynne greinene, og dette gjev etterkvart trolske utsjånadar til den tjukke, klumpete trestammen som står att, som igjen vert assosierte med ein mannsfigur. Desse nye skota – som vi kan sjå i båe eksempla her – vart tidlegare sett på som verdifullt dyrefor på tampen av vinterlageret, og bygdene var derfor særleg prega av slike trolske tre. Denne prosessen har Astrup illustrert i penneteikninga *Mann som kutter greiner av en seljekall* (fig. 25), og kring mannen med kniven ser vi fleire seljekallar.

Det som vidare gjer Seljekallen i *Vaarnatt og seljekall* spesiell, er Astrup sitt utspekulerte prosjekt med dette treet. Astrup styva nemleg denne selja på Myklebust i ei årrekkje i den hensikt at det skulle likne ein mann.³² Astrup forma med andre ord naturen til eit bilete; han har gått fysisk inn i sitt potensielle motiv og forma treet til eit troll. Resultatet av denne tidkrevjande forminga, vart også fotografert av Astrup, noko eg vil presentere nærare i kapittelet ”Staden gjennom linsa.” Forminga av Seljekallen må også sjåast i samanheng med Isdronninga på andre sida av vatnet. Saman utgjer dei eit noko særeige par, og Astrup ville nok ikkje forma denne selja om det ikkje var for å bruke denne mann/kvinne spenninga som motiv i bileta sine – slik den tidlegare tolkinga av Seljekallen som eit sjølvportrett viste.



Fig. 25 Nikolai Astrup: *Mann som kutter greiner av ein seljekall*, udatert, 18,5 x 25,8 cm, penneteikning, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

Estetiske landskap.

Det som umiddelbart samlar dei ovannemnte bileta, er skildringa av eit landskap. Vi kan sjå menneske – eller spor av menneske – i alle, men i samanlikning med landskapet vert desse ofte nedtona og landskapet står fram som hovudmotiv. Landskapet har i mellombels ikkje alltid vore hovudmotiv, og landskapet sin estetikk vart først og fremst tematisert gjennom

³² Lofsnes, 2007, op.cit., s. 25.

romantikken sitt utspring på 1700-talet. Og som vi skal sjå nedunder, er det også i forlenging av denne tradisjonen Astrup som oftast vert innskriven. Staden var likevel ikkje fråverande i kunsten før romantikken sin treden, og fleire kunstverk syner om ein særskild landskapsestetikk. Eit eksempel er Nicolas Poussin (1594-1665) sine bilete, som med ein storslått natur vitnar om grannsemd og tid i produksjonsprosessen. Men som Poussin sine verk titulerer er det ikkje landskapet som er hovudmotivet; landskapet er ein scenografi for mytologiske eller andre historiske forteljingar. Eit estetisk blikk for dei framtrekande omgjevnadane var fråverande, og som kunsthistorikar Michael Kitson skriv i *Landscapes and Western Art* (1999): "landscape was a genre in which the artist was assumed to use his imagination, he was not expected to depict real views from nature or views that looked as if they might be transcripts of actual countrysides."³³ Synet for staden, var med andre ord ikkje eit krav, og landskapet vart ikkje studert som verken vakkert eller visuelt verdifullt til å kunne stå *aleine* som motiv.

Romantikken sitt syn endra blikk på omgjevnadane, og løfta staden, landskapet og naturen til toppen i sjangerhierarkiet, slik bileta til Caspar David Friedrich (1774-1840) og John Constable (1776-1837) er eksempel på. Desse romantiske tilnærmingane av natur og landskap utvikla seg vidare nasjonale prosjekt i Europa på 1800-talet, og kunstnarane vende heim for å studere sine nasjonale landskap: kva karakteriserte den nasjonale topografien og korleis kunne ein skildre kjenslene for desse? Astrup sin romantikk er særskild heimekjær: han fann sine motiv der han vaks opp, og som for mange, både er og var, ein ubetydeleg liten prikk på kartet i utkant-Noreg. I Noreg vaks det også ut ein eigen sjanger av heimstadmålarar, med ulike kunstnarar som fann inspirasjon i dei heimlege omgjevnadane. Som heimstadmålar vert Astrup også framheva som ein vestlandsmålar som på ny har oppdaga den vestlandske naturen, "han ser Vestlandet med nye øyne."³⁴ Medan andre heimstadmålarar, som tildømes Harald Sohlberg (1869-1935), gjerne rørte seg ut av barndommen sine omgjevnadar og måla motiv frå andre stadar, har Nikolai Astrup har vorte ståande som eineståande trufast til sin heimstad. Innleiingsvis i *Elskaren under regnbogen* skriv også Øystein Loge at boka "skal handle om ein kunstnar som når det gjeld det ytre, praktiske livet, slo seg ned i det han alltid kalla "mi fjellbygd", eit Jølster som i 1902 var ein heller vanskeleg tilgjengeleg og høgst usentral stad i Noreg, og absolutt ein utkant av Europa"³⁵.

³³ Sitert i Malcolm Andrews: *Landscapes and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 94.

³⁴ Lexow, 1942, op.cit., s. 328.

³⁵ Loge, 2005, op.cit., s. 9.

Ein nasjonal nyromantikar.

Ein av dei første gongane Nikolai Astrup er nemnt i dei norske kunsthistorier, er av Einar Lexow (1887-1948) i *Norges kunst* (1926), medan Astrup framleis var aktiv kunstnar. Her gjev Lexow eit overblikk over den norske kunst si historie frå ”Den ældste tid (indtil ca. 400 e. Kr.)” og fram til ”Nutiden”³⁶, som famnar tida frå 1880-åra til 1926. Og det naturlegvis i sistnemnte Astrup vert nemnt. Forfattaren har presentert ulike kunstnarar og tendensar – om lag som ei oppsamling – i denne avslutninga, sidan den historiske avstanden har eit kortare perspektiv til forfattaren, i tillegg til at modernismen sine mangfaldige uttrykk byrjar å få utslag på den norske kunstarena. I Lexow sin korte presentasjon av Astrup, vert han nemnt saman med Anders Svarstad, og forfattaren poengterer at desse står ”helt for sig selv og uten kontakt med dagens mode” sidan ”ingen av dem hører til de moderne farvevirtuoser,”³⁷ som er eksemplifisert med blant andre ekspresjonisten Edvard Munch (1863-1944). Lexow trekkjer linjene frå Astrup lenger bakover – til den meir monumentale nasjonale romantikken og J.C. Dahl (1788-1857):

*i Astrups kunst kommer vestlandsnaturen igjen til sin ret, for første gang siden professor Dahls dage. Nogen paavirkning fra Dahl kan neppe spores hos Astrup, men det er paafaldende, hvor ofte hans kolorit kan ha noget av det samme dystre og dog nuancerte spil i graaviolette og grønne toner som hos den gamle mester. Og likesom denne er han ikke ræd for de store motiver. Men Astrups kunst er langt mere naiv, mere direkte præget av naturindtrykket og derfor dypere stemningsbevæget. Hans tidlige landskaper eier en gripende og egne poesi; kanske uten selv at vite det, er han blit en av nutidens mest utprægede romantikere.*³⁸

Den ikonografiske likskapen til Dahl kan vi blant anna sjå i dei monumentale fjellformasjonane som Astrup ofte har i bakgrunnen i bileta sine, og i nokre bilete har kunstnaren i tillegg forsterka kontrasten mellom den nære og intime hagen og dei store, monumentale fjella vi ser på avstand – noko eg skal kome tilbake til i neste kapittel. Lexow gjev vidare større rom til Astrup, og i ”annen reviderte og forøkende utgave” frå 1942 vert Astrup presentert som ein heilt eigen original: ”han (er) vår eneste ekte ”naivist”, for så vidt som han helt målbevisst søker å rense sitt sinn for alle tillærte forestillinger,”³⁹ og dette var også Astrup svært bevisst, for som han sjølv skreiv fører ”Skole og kopiering (...) let paa afveier.”⁴⁰

I 1977 vert Nikolai Astrup i mellombels presentert som ”nyromantiker” av Leif Østby (1906-1988) i *Norges kunsthistorie*. Omgrepet nyromantikk hentar Østby frå den danske

³⁶ Einar Lexow: *Norges kunst*. Oslo: Steenske forlag, 1926, s. 284-339.

³⁷ Lexow, 1926, op.cit., s. 310.

³⁸ Lexow, 1926, op.cit., s. 315 (mi markering).

³⁹ Einar Lexow: *Norges kunst. Annen reviderte og forøkende utgave*. Oslo: Steenske forlag, 1942, s. 328.

⁴⁰ Sitert i Gløersen, 1967, op.cit., s. 91.

diktekunsten, og er ein tendens som høver i skildringa av målarkunsten.⁴¹ Den nyromantiske samlesekken markerer først og fremst 1880- og 90-åra då det på ny oppstod ein nasjonalromantikk, men med eit ”moderne malerisk språk (...); den norske fargesans, det kunstneriske uttrykk for folkefantasia og for norsk naturfølelse var ennå ikke løftet opp til *stil*, man hadde ikke prøvd å se samtiden forbundet med fortiden, ikke våget å gi seg i kast igjen med Norges historie.”⁴² Med andre ord var *det norske* stadig eit utforska felt, og den nye romantikken fører vidare naturalismen sitt prosjekt med ei stemningsfull gjengjeving av røyndommen. No vert det viktig for kunstnarane å vise – og tilby – ein refleksjon og meditasjon over samanhengane i dette norske landskapet, både på historisk og kulturelt grunnlag. Den norske stemninga vert blant anna eit viktig mål å skildre, sidan det var stemninga som gav kjensle av *pathos* mange nordmenn får i møtet med sine kjente og nære omgjevnader, og i målarkunsten vert målet å gjere ”det målariske landskapet til ein resonansbotn eller ei kjensleboble som speglar av og reflekterer medvitte deira,”⁴³ som Gunnar Danbolt skriv i *Norsk kunsthistorie* (2001). Og det er her Nikolai Astrup viser sin aktualitet som *nyromantikar*. I nyromantikken står stemningsmåleriet om lag som eit synonym, nettopp fordi det er dei ulike kjensleladde stemningane som naturlandskapet strålar, og som vi ser i motiva frå heimtraktene i Astrup sin kunstproduksjon. Han har sett dette vestnorske landskapet med eit reint og opent blikk, og vidare har han skildra fargespekteret som dette landskapet strålar. Og som Østby så godt poengterer, er Astrup sine bilete ”mettet av en atmosfære så kompakt at den nesten er til å ta og føle på,”⁴⁴ slik vi kan sjå i *Vaarnatt i hagen* frå 1909 (fig. 12).

Noreg var eit gjenfødt land då Astrup markerte seg som kunstnar; same året som han hadde si første separate utstilling i Kristiania, i 1905, fekk Noreg sitt etterlengta sjølvstende frå unionen med Sverige. Noreg hadde kjempa kampen for sjølvstende heilt sidan overføringa frå Danmark til Sverige i 1814, og gjennom 1800-talet var det eit viktig mål å skape ein norsk nasjonal base som definerte *kva* termen ”Noreg” og ”norsk” eigentleg innebar. Den norske historia vart skriven, ein forsøkte å skildre sin *eigen* kultur, og påpeike sine *særeigne* eigenskapar som eit norsk folk i eit norsk land. Det nasjonale prosjekt fekk ei ny oppblomstring på byrjinga av 1900-talet, då den unge nasjonen endeleg kunne feira sjølvstendet. Og med sine saftige, fuktige og stemningsfulle skildringar av den eineståande vestlandske naturen, trefte Astrup nordmennene midt i hjarterota. Gunnar Danbolt skriv også

⁴¹ Østby, Leif: *Norges kunsthistorie*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977, s. 155.

⁴² Østby, 1977, op.cit., s. 155.

⁴³ Danbolt, 2001, op.cit., s. 211.

⁴⁴ Østby, 1977, op.cit., s. 176.

Nikolai Astrup inn i kapittelet om ”Den nasjonale forteljinga”, noko som viser til vidareføringa av ein ny nasjonalromantisk straum i norsk historie frå 1880-åra og framover på 1900-talet. Denne identitetsskapinga etablerte også eit sterkt tolkingsfellesskap⁴⁵ blant dei menneska som føler seg heime i det skildra landskapet, som i dette nasjonale prosjektet er *nordmannen*.

Dei norske kunsthistoriene sine kontekstualiseringar av Astrup, er forankra både i kunstnaren sitt tidsrom og den nasjonalromantiske strøyminga som prega prega kunstuttrykket i tida før ut. Men samstundes er det ikkje dei subline landskapspanorama slik vi kjenner frå J.C. Dahl sine lerret, eller det meir rolige og nære høg fjellsinteriøret som hjå Hans Gude (1825-1903), eller den norske bonden i det lafta huset slik Adolph Tidemand (1814-1876) måla, eller den rolige nattestemminga som hjå Fleskum-målarane. Vi kan heller seie at vi finn litt av alle desse nasjonalromantiske tendensane hjå Astrup, då dei kontrastfylte og subline landskapa møter den intime, heimlege sfæren i bileta hans. Astrup vert også karakterisert som litt ”sein”⁴⁶ i denne tradisjonen, og i *Norsk kunsthistorie* brukar også Gunnar Danbolt Astrup som eit punktum i skildringa av ein norsk romantikk og nasjonal landskapstradisjon i Noreg sin målarkunst.

Eit nasjonalt avvik.

Gjennom Astrup sine notatbøker – *Blandede motiver*⁴⁷ - kan vi spore fleire inspirasjonskjelder som kunstnaren eksplisitt refererer til, og som ikkje er av den norske kunstnargarden. Nokre av desse er interessante å sjå nærare på, og vi skal vidare røre oss utanfor den nasjonale diskurs og sjå på impulsar frå andre hold. Ein av kunstnarane Astrup har latt seg inspirere av, og som han hyppig refererer til i *Blandede motiver*, er tyske Arnold Böcklin (1827-1901). Og Astrup var faktisk så inspirert at han kalla sin førstefødde son opp etter denne kunstnaren: i 1914 vart Arnold Böcklin Astrup født. Ein del av referansane Astrup gjer til Böcklin er refleksjonar til dei mytiske figurar og mystiske landskap som vi ser mykje av i produksjonen til Böcklin. Desse bileta er ofte dominert av mørke fargar, og gjev små ymt til fantasien om alle tussane som gøymer seg der mørket er mørkast, slik vi kan sjå i *Pan i sivet* frå 1856-57 (fig. 26). Astrup har også mykje potensielle figurar i bileta sine, slik *Vaarnatt og Seljekall* (fig. 23) er eit eksempel på. Slepper ein fantasien laus og lar auga sjå forbi fjellet som *fjell*, ser

⁴⁵ Opphaveleg var Stanley Fish sitt omgrep, *interpretive communities*, brukt om ei felles forforståing av særskilde litteraturkategoriar. Utreia i Hooper-Greenhill, Eilean: *Museum and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge, 2000, s. 119-123.

⁴⁶ ”Som en sen utløper av 90-årenes nasjonalromantikk”, i Østby, 1977, op.cit., s. 176, og ”To seine nyromantikarar – Sohlberg og Astrup”, i Danbolt, 2001, op.cit., s. 219.

⁴⁷ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I, II og III*, 3 notatbøker, 1898-1909. (Ms. 8°: 2785)

vi plutselig ein liggjande kvinneskikkelse, og i eit seinare kapittel vil nettopp fantasien få eit større spelerom. Vidare ser det ut til at Astrup brukte Böcklin sine verk som indre bilete i jakta på sine eigne motiv. Dette kan vi blant anna sjå i den andre notisboka, i notat nr 202, der det står:

*Det mystiske indsøk ved under Bjørseth
Nogen lignende Böcklin. Passer dog kanskje bedst
om høsten – tag og en skisse om vaaren med de
hvide birkestammer foran den mørke fordybning i
landskabet med den hvidskümmende bøk og
kværnhaus. Skal jeg tage med Raset i fjeldet?*⁴⁸

I notat 242, er koplinga også heilt klår, då han kallar notatet ”Memorandum Böcklin”:

*Oppe paa
haugen nede i en af veiene sees opover
mod toppen hvide birkestammer og aspestam-
mer og grønblaa mark blaa mørk himmel.*⁴⁹

Motivet Astrup skildrar er i mellombels i frå heimtraktene,

og vi kan kjenne igjen den typiske kontrasten av det lyse og mørke der kvite bjørkestammar står mot det grønblå landskap. Notisen syner likevel at Astrup har eit bilete av eit anna landskap i hovudet som han finn ein variant av på sin eigen stad, og ut frå det imaginære landskap komponerer han sitt eige motiv. Denne referansen viser også at Astrup har ein særskild tradisjon i tankane: Böcklin var ein romantikar. Han hadde utdanninga si frå Düsseldorf, der også J.C. Dahl haldt til. Men i samanlikning med Dahl, som stort sett komponerte landskapa frå skisser av faktiske norske forhold, kjem den sublim scenografi hjå Böcklin meir til uttrykk som fantasilandskap, med mytologiske figurar og tema. Og her Astrup søker etter Böcklin sine komposisjonar på sin eigen heimstad.

Ein anna kunstnar som Astrup refererer til, er den franske målarkunstnaren Jean-François Millet (1814-1875). Millet finn vi blant anna i den andre notisboka, i note 236, der Astrup skriv om eit motiv av rullehaugen frå serien av prestegardshagen: ”Haugen. Haugen seet fra Haven i regnveir om høsten noget ala den fjerne høide i Millets vaarbilder.”⁵⁰ Motivet

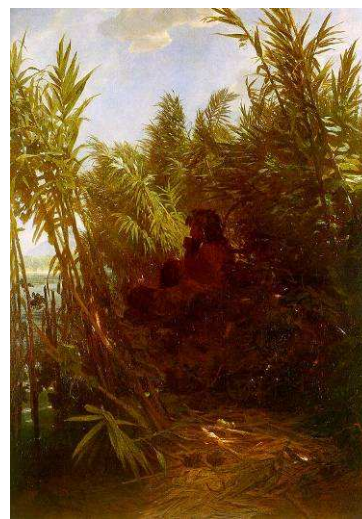


Fig. 26 Arnold Böcklin: Pan i sivet, 1856-57, olje på lerret, 138 x 99 cm, Oskar Reinhart Foundation, Winterthur.

⁴⁸ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note 202, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)

⁴⁹ Siste ordet, ”himmel”, er ei tolking: denne delen av notatet var vanskeleg å lese då det var nedst i hjørnet på ei side som var prega av fuktskade.

⁵⁰ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note 236, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)



Fig. 27 Jean-François Millet: *Vår*, mellom 1868-1873, 86 x 111 cm, olje på lerret, Muse d'Orsay, Paris.



Fig. 28 Nikolai Astrup: *Prestegårdshagen*, udatert, 44,7 x 53 cm, olje på lerret, privat eige.

Astrup noterer, kan vere bilete som heiter *Prestegårdshagen* (fig. 28), og dette bilete har fleire vekslar til Millet sitt bilete *Vår* (fig. 27) – men med Jølster sitt vokabular. Båe bilete er prega av ei stemningsfull ro, og hagemotivet står sentralt i forgrunnen med sine små åkerlappar. Det er også ein veg som snor seg innover i båe hageskildringane, som ein sti ut av den nære hagen til det fjerne landskap. Som Millet, har også Astrup plassert tre i mellomgrunnen, men Astrup har i sin versjon samla trea på haugen, slik at utsikta vert dekt, noko som står i kontrast til Millet sitt opne landskap som breiar seg ut mellom trea i hagen. I begge bileta er det også brytninga mellom sol og regn som er skildra – noko regnbogen til venstre i bileta indikerar. I Millet sitt *Vår* er dette skildra meir dramatisk med ein tydeleg kontrast mellom det lyse og mørke på himmelen; sola bryt gjennom skylaget til høgre, og på motsatt side vert regnbogen reflektert i dei siste regndråpane føre den mørke himmelen. Dramatikken er rolegare i Astrup sitt bilete, og skylaget er meir spreia og vert brote på fleire stadar samstundes. Varmekontrasten er også stor i desse to – og vi ser tydeleg at stadane som har vore motiv har ein klimatisk forskjell, frå det kjølige nord til det varmare sør.

Millet er rekna som ein overgangsfigur mellom romantikken og realismen, og står som ein av realismen sine viktigaste føregangsmenn. Astrup sin inspirasjonen frå realismen kan også sjåast i samanheng med læretida hjå Christian Krohg (1852-1925) i Paris på vårparten i 1902. Krohg var den fremste norske kunstnar i realismen, og gjorde eit tydeleg brot med nettopp den romantiske tradisjonen som pensla over den urbane røyndommen. Krohg ville måle den usminka realiteten, slik vi ser i *Kampen for tilværelsen* frå 1886-87, der ei klyngje barn kjempar seg fram for å få tak i bakaren sine overflatiske brødsalkar. I tida Astrup gjekk i lære hjå Krohg måla også Krohg det kjende *Gammel kone* (fig. 29). Krohg prisa likevel Astrup sine bilete, noko som problematiserer kategoriseringa av ein nasjonal romantikk.

Millet sin realisme rørte seg vekk frå dei sublimе landskapa mot meir rolige scener med den franske bonden sitt arbeid i hovudfokus. Eit slikt motiv kan vi sjå bilete *Kornplukkarane* (fig. 30) frå 1857, som er eit av Millet sine mest kjende arbeid. *Kornplukkarane* trekkjer også vekslar på *Vårnatt i hagen* (fig. 31) av Astrup, der vi ser to menneske som arbeider i den mørke jorda. Koloritten er også mørk i baa sine bilete – sjølv om den varme, brunlege undertonen vi ser hjå Millet, er ein friskare grønfarge i Astrup sine verk. Gjennom referansane til Millet og Böcklin, krystalliserer det seg ut ein viktig ulikskap til den nasjonale diskurs Astrup vert sett i i dei norske kunsthistorier. Som påpeika var ikkje det nasjonale eit sentralt mål i Astrup sitt prosjekt – og som eg skal utdjupe seinare var det den spesifikke staden som fanga merksemda hans og som presenterte eit utval motiv.



Fig. 29 Christian Krohg: *Gammel kone*, 1902, 54 x 81 cm, olje på lerret, Bergen kunstmuseum.



Fig. 30 Jean-François Millet: *Kornplukkarane*, 1857, 83,5 x 111 cm, olje på lerret, Muse d'Orsay, Paris.



Fig. 31 Nikolai Astrup: *Vårnatt i hagen*, 1909, 86 x 105 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

Astrup gav opp det urbane livet til fordel for ein liten og isolert stad, Jølster, men dette var ikkje heilt uvanleg i denne tida – verken i Noreg eller i Europa. Ei framandgjersle som fylgje av industrialisering og urbanisering, skapa ei kollektiv heimlengt – som for mange var umogleg å tilfredsstille grunna dei økonomiske forhold mellom bygd og by. Bilete, både fotografi og måleri, av heimstaden og landsbygda vart gode substitutt for heimlengta, og det var stor etterspurnad på dei landlege motiva. Dette trekkjer vekslar til den gryande avantgarderørsla i europeiske kunsthistorie mot slutten av 1800-talet, og ein tilsvarande stadleg inspirasjon, kan vi også sjå hjå ekspresjonisten Vincent van Gogh (1853-1890). Han

forlèt kunstmetropolen Paris til fordel for det aude Arles i 1888, for å utøve sin kunst der. Omgjevnadane i Arles var til stor inspirasjon, lik Jølster var for Astrup, og i tida van Gogh virka der, kunne han produsere opp mot ti bilete kvar dag.

Astrup var likevel ikkje stadfast: sjølv om periferien inspirerte, såg han også mogleiken og potensialet av å kome seg ut av periferien sin isolasjon. Med ulike stipend reiste han også ut på fleire studiereiser til både England, Tyskland, Spania og Algerie, og desse gav han impulsar frå den europeiske kunstarenaen, men han produserte likevel lite når han var andre stadar enn Jølster. Målet med å busetje seg i Jølster var med andre ord ikkje eit eremittilvære for å verne det eineståande uttrykket i kunstverksproduksjonen. Astrup var også oppteken av – og oppdatert på – dei nye kunstnariske straumane, noko vi også kan lese ut av dei mange brev han skreiv.

Mellom historie og aktualitet.

I artikkelen ”Kunsten mellom historie og aktualitet” frå 1991, gjer Gunnar Danbolt eit interessant poeng i sitt studie av Rogier van der Weyden (ca. 1400-1464) si altertavle, *De syv sakramenter* frå tidsrommet 1452-1455. Som tittelen indikerar, nærmar Danbolt seg denne altertavla både gjennom ei historisk og ei aktualiserande tolking: ”i det ene tilfelle går vi tilbake i tiden for å studere en annerledes kultur – i det andre tilfelle ser vi verket i lys av vårt egent samfunn”⁵¹. Dette er ein nyttig distinksjon å vidareføre til lesinga av Astrup, for som den føregåande kontekstualiseringa syner er det den historiske tolkinga som står i fokus – og vi søker etter meir aktualiserande perspektiv.

Først og fremst rørte vi oss i det biografiske rom, der kunsthistoriene flest om Astrup byrjar. Dette vert forankra i *Blandede motiver* og guttetegningene, der kunstnaren nøysamt noterte og skisserte sine motiv. Kunstnaren sitt grundige forarbeid forsvargar også ei biografisk tilnærming av kunstnarskapet, og det vert vanskeleg å sjå andre tilnæringsmogleikar sidan Astrup så tydeleg førde oversikt over sitt eige kunstnarskap. Ei slik intensjonal tilnærming er likevel ikkje uproblematisk, for som Danbolt spør: ”For intensjonen på hvilket tidspunkt?”⁵² Danbolt utdjuvar denne problematikken vidare, og deler den intensjonale tilnærminga i eit ”kva” og eit ”kvifor”, der sistnemnte ofte forvekslar intensjon med *hensikt*. Men vi kan vanskeleg skrive eit fasitsvar på dette ”kvifor”: hensikta vil alltid vere ein variabel som er i analog endring med tid og erfaring. Dessutan proklamerte kunstnaren si eiga samtid eit *l'art pour l'art*, eller: kunst for kunsten si skuld. Øystein Loge sitt ”intensjonale” prosjekt

⁵¹ Gunnar Danbolt: ”Kunsten mellom historie og aktualitet” i *EST II Grunnlagsproblemer i estetisk forskning*. Oslo: Rådet, 1991, s. 20.

⁵² Danbolt, 1991, op.cit., s. 25.

avdekkjer likevel ein viktig peikar i Astrup sin produksjon: på den eine sida veit vi at Astrup sitt forhold til Jølster inspirerte produksjonen, og på den andre sida var han særleg oppteken av å uttrykke omgjevnadane slik han sjølv hadde opplevd dei, blant anna gjennom barndommen. Vi skal derfor ikkje avskrive biografien heller.

Den vidare fortolkinga forankra stort sett seg til romantikken sin landskapsestetikk. Det nasjonalromantiske er ein veletablert kategori – og Astrup sine motiv høver godt i denne kategorien – men ein slik måte å organisere, strukturere og kontekstualisere kunstverka på er også med på å påverke måten vi ser på dei. E.H. Gombrich skriv i *Art an Illusion* at ein ofte ser kunst som eit særskild skjema som oppstår i spenninga mellom det vi ser og det *vi veit*: skjemaet ”represents the first approximate, loose category which is gradually tightened to fit the form or is to reproduce.”⁵³ Spørsmålet vi kritisk må stille oss i møte med Astrup, er: kva ser vi etter? Og korleis ser vi etter det vi ser etter? Kunsthistoria sine kategoriar står som ulike hjelpemiddel, og nasjonalromantikken er eit eksempel på det Gombrich kallar skjema. I denne kategoriseringa tenkjer vi oss at Astrup fylgjer ein tradisjon, og det gjev oss visse forventingar i møtet med kunsten som legg klare føringar for betraktinga. I denne kategorien vil vi verte særskild merksam på det som kan omtalast for ikoniske teikn av norsk kultur og natur: steile fjell, fjordar, lafta hus, nordmenn i bunad, bjørk, og andre delar som har vorte kategorisert som norske verdiar. Vidare ser vi motiva som skildrar dei vestnorske stemningar, folketrua, og tilhøyret og samspelet mellom natur og menneske. Vi fylgjer skjemaet, og kryssar tilfredse av på sjekklista når vi har fått stadfesta forforståinga vår.

Bileta til Astrup vart produsert i ein annan kultur enn den vi er omringa av i dag: i laupet av dei siste 100 åra har det norske samfunnet utvikla seg frå ein meir eller mindre homogen kultur til eit kulturelt mangfald. Men nettopp fordi desse verka er frukter frå ei tid med nasjonal frigjerung, kan det vere vanskeleg å formidle Astrup som ahistorisk, og på mange måtar er også slike ”ikon” med på å oppretthalde førestillinga om ein historisk, verdiladd kultur. Vidare skal vi sjå på eit eksempel viser korleis bileta og tolkingane har meistra denne overgangen.

I 2005 var det 100 år sidan Noreg fekk sitt sjølvstende frå unionen med Sverige. Dette året var det mange ulike markeringar – også på kunstarenaen. Her vart Nikolai Astrup valt ut som ein nasjonal representant, og ei utstilling av omfattande storleik – *Tilhørighet og identitet*

⁵³ E. H. Gombrich: *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000 (5.opplag), s. 74.

– vart vist i fleire norske byar og synte mange av dei mest kjente og kjære måleria.⁵⁴ Markeringa impliserte eit fokus på det norske og det nasjonale – utan at det var ei celebering, og dette speglar seg også i tittelen på utstillinga: *Tilhørighet og identitet*. I lys av 1905-2005 var Nikolai Astrup ein god representant på fleire vis. Kunstverka hans stod fram som gode illustrasjonar på eit historisk Noreg, romantisk framstilt med vakker natur frå bondebygda der fjord og fjell er typiske element. Astrup var vidare ein tidsriktig kunstnar i høve denne markeringa, sidan han både levde og virka midt i frigjeringsstida, og han hadde som sagt si første separate utstilling i sjølv frigjeringsåret 1905. I 2005 skriv også Øystein Loge i Forordet i *Elskaren under regnbogen*, at Astrup sine bilete; ”har appell til nordmenn fordi dei svarar til nokre utbreidde førestillingar om ein norsk kulturell identitet.”⁵⁵ Som karakter var også Astrup ein prototypisk nordmann som levde i dette vêrharde ingenmannslandet og måla den naturen som omgav han.

I samband med denne utstillinga vart det også publisert ein antologi som bar same namn, og denne er det siste og mest nyskapande arbeidet som er gjort kring Nikolai Astrup. Antologien introduserer friskt med Einar Wexelsen sine ord: ”Det er vårt håp at denne artikkelsamlingen vil kaste *nytt lys* over Nikolai Astrups kunstnerskap og bidra til opplevelsen av hans bilder sett *i lys av vår egen tid*”,⁵⁶ og denne innleiande intensjonen skapar stor forventning til dei påfølgande bidraga. Antologien har eit interessant utgangspunkt i det den vil trekke seg ut av det historiske lyset og røre ved nyare forskingsstrategiar - og særleg bruken av omgrepet ”opplevelsen” ser eg her som eit viktig stikkord sidan det gjev ein peikepinn mot nyare kunstteoriar. Men intensjonen vert ikkje like godt fylgt opp i dei vidare kontekstane: forfattarane skriv seg ein etter ein inn i den historiske tradisjonen og ”det nye lyset” lyser ikkje sterkt nok. Problemet her verkar å vere at det nye blikket heng fast i den raude tråden; omgrepet *det nasjonale*. Forfattarane sirklar inn ”det nasjonale” i lys av sine ulike disiplinar, m.a. kunsthistorie, musikk, litteratur og filosofi, men i varierende grad har forfattarane klart å bryte med den fortidige oppfatninga av omgrepet – og det avsluttande poenget i Gunnar Danbolt sitt bidrag, ”Astrup og det nasjonale”, er også treffande: ”de nasjonale stereotypier er seigliveide.”⁵⁷

⁵⁴ Kunstverka i utstillinga var hovudsakeleg verk frå den tidlegare Brynhildsen-samlinga, som vart kjøpt av Sparebankstiftelsen DNB Nor i 2005.

⁵⁵ ”Forord” i Loge, 2005, op.cit..

⁵⁶ Wexelsen, Einar: ”Fortiden er ikke det den en gang var”, i Wexelsen, Danbolt, Loge: *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*. Oslo: Labyrinth Press, 2005, s. 11. (Mi kursivering.)

⁵⁷ Gunnar Danbolt: ”Astrup og det nasjonale”, i Wexelsen, Danbolt, Loge: *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*. Oslo: Labyrinth Press, 2005, s. 74.

Antologien og utstillinga *Tilhørighet og Identitet* er her eit godt eksempel på problematikken kring det E.H. Gombrich kallar ”skjema”. Sidan utstillinga og antologien er eit resultat av ein historisk lada situasjon, 1905-2005, er det vanskeleg å skrive målretta og aktualiserande på samtida sine premiss. Og det vil heller ikkje vere riktig å avskrive dette historiske opphavet, likevel gjev det kollektive *norske* minnet lite rom for nye perspektiv. Tradisjonelle oppfatningar av det nasjonalromantiske, med sine historiske eller geografiske affektive assosiasjonar, kapslar også det nye.

I den vidare aktualiseringa skal vi gjere nytte av eit viktig poeng som Danbolt viser ”Kunsten mellom historie og aktualitet”, nemleg den romlege konteksten si avgjerande rolle.⁵⁸ Danbolt sitt studieobjekt, ei alberttavle, stod opphavleg i ei kyrkje, medan den i dag står føre oss i eit museum. Denne endringa av rom er i seg sjølv utslagsgjevande for ei aktualiserande lesing av det religiøse objektet: i lausrivinga frå sin historiske kontekst vil vi som betraktarar møte det med eit estetisk blick saman med andre *kunstverk*. Danbolt skriv at ”i museet er tiden blitt forvandlet til rom”⁵⁹, og i forlenging av dette skapar også musea spenningar i tid gjennom sine utstillingar. I møte med andre periodiske bilete kan nye og uventa aspekt tre fram: ”Det er når vi ser bildene sammen med andre bilde – i kontrast og kontakt – at det særegne ved dem trer frem.”⁶⁰ *Interpiktorialiteten*⁶¹ er med andre ord ein styrande faktor, og denne kan nyttast medvite og konsekvent som eit fruktbart middel for aktualiserande tolking. Og kan hende var det nettopp ein periodisk kontrast som vanta i aktualiseringa i det ovannevnte utstillinga, *Tilhørighet og identitet*: Astrup vart utstilt separat, og på sett og vis var utstillingsrommet eit biografisk rom med norske, nasjonale undertonar. Resultatet av det Astrup såg og uttrykte med pensel på lerret står føre oss over 100 år etter kunstnaren sin død, noko som er ein avgjerande historisk avstand. I denne aktualiseringa, skal vi difor – i vårt imaginære museum – ta med tendensane som er presentert ovanfor og presentere dei saman med liknande tendensar som kryssar kunsthistoria sine kategoriar samt eksempel frå *vår* samtid. Desse konfrontasjonane vil forhåpentlegvis opne for nye og interessante aspekt.

Tendensar i dialog med samtida.

Med eit blick på seriar, har vi sett at Astrup eksperimenterte med variasjonar i både attgjevinga av topografien og dei atmosfæriske verknadane. Samstundes er seriane bundne til

⁵⁸ Danbolt, 1991, op.cit., s. 42ff.

⁵⁹ Danbolt, 1991, op.cit., s. 51.

⁶⁰ Danbolt, 1991., op.cit., s. 51.

⁶¹ Danbolt, 1991, op.cit., s. 44. (Med referanse til Jorun Veiteberg.)

ein komposisjon som kunstnaren held seg trufast til. Eit openbart eksempel som Astrup slektar på i *si eiga tid*, er kubisten og impresjonisten Paul Cezanne (1839-1906). Mykje av motivkretsen hans er også henta frå barndomsheimen; Cezanne var fødd og oppvaksen i Aix-en-Provence, og han vende stadig tilbake til heimbygda for male motiv som han fann der. Særleg eit motiv stod i fokus for hans produksjon, fjellet Sainte-Victoire. I *Cézanne and Provence* skriv Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer at dette fjellet er motiv i minimum 25 måleri i frå perioden 1880 og fram til kunstnaren døde i 1906. Bileta er ikkje identiske eller variantar av kvarandre, men står som uavhengige og sjølvstendige komposisjonar⁶², slik også Astrup sine bilete står. Repetisjonen av landlege motiv ser vi også hjå impresjonisten Claude Monet (1840-1926), som gong på gong måla høystakkane som vart satt opp utover jordene. Kornstauren er på mange måtar høystakken sin bror i Astrup sitt rike, og er eit motiv som også er ein gjengangar hjå Astrup.

Analytiske tilnærmingar gjennom repetisjonen, vert i modernismen eit middel til å bryte med forma på. Samstundes skjer det ei syntetisering og utflating av formene og delane får nye samanhengar gjennom fargar og formdanningar. Hjå Astrup ser vi at malestrøka har byrja å gå i oppløysing; strøka er til tider grove og detaljane utviska. Men Astrup hadde eit auge for detaljar i sine komposisjonar, noko eg vil utdjupe i kapittelet ”Staden gjennom linsa”, og malestrøka gjekk aldri så mykje i oppløysing som vi ser hjå Monet og Cezanne. Felles hjå desse tre er nedbrytinga av luftperspektivet og Cézanne og Monet sine flekkvise oppbyggingar av motivet flatar ut biletrommet. Astrup, på den andre sida, meinte lufta på vestlandet var så klår at den ikkje utviska detaljane sin fargestyrke på avstand og at dette var naturleg. I manuskriptet *Om min kunstopfatning* skriv han:

*Jeg indvendte at almindelige menneske kunde ikke se lufttoner paa vestlandet - de saa tvers gjennem luften og lige ind i tingen - de saa græs buske og fjeldhamrer i fjeldene næsten lige friskt og sterkt som de samme ting i forgrunden, ingen afblegelse (avbleiking) eller indputtede smaa flekker af forskjellige farve for at skaffe en slags luftvibration i øiet, det var kun de oplærte kunstneröine som saa slig eller indbillete sig at se det sande öine saa tvers gjennem luften uden at föle noget farvelag imellem sig og naturen, enten denne var nær eller fjern + kunde de nyde lokalfarvens friskhed.*⁶³

Astrup tangerer altså modernismen sitt prosjekt, men han er likevel trufast til staden sin tilsynekomst og er oppteken av å gje att formene og lokalfargen til det han ser. Astrup dyrka heller ikkje ein stil eller sjanger beint ut – og det er som sagt vanskeleg å plassere han i ein kunsthistorisk bås – tvert imot dyrka han den spesifikke *staden* og bruka utvalde motiv som denne staden tilbaud.

⁶² Athanassoglou-Kallmyer, Nina Maria: ”Sainte-Victoire and the End of Time”, i *Cézanne and Provence. The Painter in His Culture*. Chicago og London: The University of Chicago Press, 2003, s. 149-187

⁶³ Nikolai Astrup: *Om min kunstopfatning*, udatert. (Ms. Fol 3542)

Vi skal i mellomtids røre oss lenger fram i tid, og det serielle er særleg ein tendens vi assosierer til minimalismen sitt formspråk. Og Donald Judd (1928-1994) sine boksar – *stacks* – står fram som gode eksempel. I *Untitled* (fig. 32) ser vi ei mengde like boksar som er montert med lik avstand, vertikalt på ein vegg. I hovudsak legg ein merke til at det er ein del-for-del struktur, og Judd skriv i ”Spesifikke objekter” frå 1967 at denne ”strukturen kan verken være for enkel eller for komplisert. Den må virke ordnet”⁶⁴ – strukturen av serie dannar ein heilskap og den skal også betraktast heilskapleg. Vi kan ikkje kalle Astrup sine verk for minimalistiske, og dei var heller ikkje laga for at dei skulle verte presentert ved sidan av kvarandre; motiva er sjølvstendige kunstverk. Men i vårt imaginære museum er dette ei samstilling som er mogleg, og det er eit interessant tankeeksperiment å sjå før seg Astrup sine seriar i kontrast med dei minimalistiske boksar.

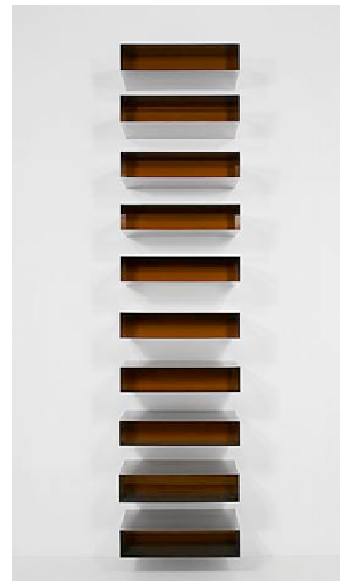


Fig. 32 Donald Judd: *Untitled*, 1973, 304 x 68.7 x 61 cm, rustfritt stål med plexiglas, The Pace Gallery, Boston.

Denne serielle kontekst vil motivere for nye perspektiv, og som Danbolt skriv vil det særeigne kunne tre fram gjennom kontakt eller kontrast. Ulikskapen i møte mellom Astrup og minimalisme er stor: i motsetnad til minimalismen sine monokrome, geometriske objekt, er Astrup sine format tvert i mot metta med eit spekter av farger av fuktige og fruktbare landskapsmotiv som utspelar seg. Dessutan tilhøyrrer verka sjangeren *måleri*, som jo var eit av ytterpunkta til dei spesifikke objekta saman med skulptur. I samansetninga av bileta som ”del-for-del” strukturar, står også likskapen og ulikskapen i Astrup sine eigne bilete fram. Som vi har sett føyar seriane seg etter stramme komposisjonar, samstundes som dei ber store ulikskapar og variasjonar, både i form og farge. Den mekanisk repeterte staden er skildra gjennom *skiftande* vêrstemningar og årstider. Særleg er variasjonane i skildringa av topografien, med skiftande og karikerte fjellkarakterar, interessante og fordrar til ei nærare tematisering av staden.

⁶⁴ Donald Judd: ”Spesifikke Objekter” i Grøgaard: *Kunstnere om kunst; fra Henri Matisse til Barbara Kruger*. Oslo: Forlaget Oktober A/S, 1993 [1967], s. 145.

Viktigheita av staden i Astrup sitt virke gjev oss også ein annan peikar til minimalismen sine prosjekt – den stadspesifikke kunsten. Den stadspesifikke kunsten reflekterte kring staden som det fysiske punktet det utgjer på jorda, og staden i seg sjølv vert ein avgjerande arena for kunsten. Framveksten av den stadspesifikke kunsten vart motivert og framprovosert i eit opprør mot det kliniske utstillingsrommet i museet: den kvite kuba – *the white cube* – markerte inga tilhøyre eller tilstadevere for verket i seg sjølv, og kunstverket kunne slik presenterast utan noko form for kontekstuelle rårer, altså som yttarst autonomt. Kunstnarane gjorde eit opprør mot musea, og nekta å la verka sine gå inn i den sirkulære mobiliteten i den stadige vekslinga mellom ulike museum. Kunsten gjekk bokstaveleg tala ut av den kvite kuba, og uavhengig frå musea sine identitetslause rom, fann verka sine fysiske forankringar og vart stadspesifikke (*sitespecific*). Viktigheita av ei slik stadforankring, vert også poengtert av Richard Serra då han seier: ”To move the work, is to destroy the work”⁶⁵.

Eit verk som ikkje lar seg flytte frå museum til museum, og som er forankra til ein spesifikk stad er Robert Smithson sin *Spiral Jetty* frå 1970 (fig. 33). Dette landart-prosjektet er forma som ein spiral på over 480 meter som kveiler seg ut i Great Salt Lake i Utah. Verket er bygd av stein og grus frå området, og lar seg transformere av vêret sine skiftingar og ikkje



Fig. 33 Robert Smithson: *Spiral Jetty*, 1970, 480 meter lang spiral av stein og grus, Great Salt Lake, Utah.

⁶⁵ Sitert i Crimp, 1993, op.cit., s. 151.

minst det saltrike vatnet som fargar overflata kvit ved flo og fjære. Verket har vorte ein del av denne staden, og må også sjåast i samanheng med sine omgjevnadar. Og denne nye, sentrale rolla til staden vert presisert og summert av kunsthistorikar Douglas Crimp i *On the Museum's Ruins* frå 1993: "The work was conceived for the site, built on the site, had become an integral part of the site, altered the very nature of the site."⁶⁶

På mange måtar høver også Astrup sin kunst inn i denne definisjonen. Astrup forma sine omgjevnadar i Jølster, og som nemnt ovanfor styva han ei selje i ei årrekkje for at den skulle likne ein mann. Kunstnaren gjorde dette i kunstnarisk hensikt, og i ei rekkje motiv kan vi sjå den grådige Seljekallen strekkje armene sine opp mot Isdronninga i bakgrunnen. Astrup gjorde også fleire eksperiment med å forme naturen, blant anna arbeida han med å forme ei rogn på Astruptunet og han fletta også saman to bjørker⁶⁷. Desse prosjekta står nærast fram som *landart* som framleis er synlege – om noko attgrodde – i Jølster. Men staden i seg sjølv er også avgjerande og sentral i verksproduksjonen til Astrup: han henta om lag alle motiv frå Jølster sine landskap og det er tydeleg at det var denne spesifikke staden som motiverte og inspirerte kunstnaren. Astrup skriv også at Jølster er "– hvor jeg hadde alle mine motiver."⁶⁸ Så sjølv om bileta til Astrup er avhengig av "den kvite kuba" for å verte ivareteken for ettertida, har reproduksjonane av staden, slik vi ser dei på lerreta, ei visuell forankring til ein spesifikk stad.

⁶⁶ Crimp, 1993, op.cit., s. 153.

⁶⁷ Lofnes, 2007, op.cit., s. 39.

⁶⁸ Sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 82.

Kapittel 3 : Ein spesifikk stad og ein stadspesifikk kunst.

Til eit Astrup-bilete

*Kan henda drøymde dei um dette her
å møtast på ein klote, på ein stad
der hegg og apal stend i syreblad
og blømer slik ei dulgrøn vårnatt nær*

*ved fjorden? Vera saman, planta bær
og så ein innvigd åker rad for rad
med urter bak ein steingard som dei la
kring helga lundar, dei som fyre fer?*

*Dei er i riket sitt og sår si jord.
Og vårnatti er ljøs av draum og gror.
Dei legg kje merke til at ein kjem stilt*

*i snjoskaret og stig på vatnet no.
Men då dei natta, såg dei månen vod
i gullserk ute der so unders mildt.⁶⁹*
Olav H. Hauge.



Fig. 34 Nikolai Astrup: Vårnatt i hagen, 1909, 86 x 105 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

Ein stad med pensel og penn.

Diktaren Olav H. Hauge hadde ein reproduksjon av måleriet *Vaarnatt i hagen* (fig. 34) i heimen sin, og ein kan førestille seg at han ved fleire høve fann seg sjølv føre biletet i undring over kva som eigentleg var skildra innafør måleriet sine råmer. Refleksjonen over Astrup si penselføring fekk utslag i Hauge sin penn, og han forfatta diktet ”Til eit Astrup-bilete”. Hauge innvier lesaren i si eiga undring i diktet sin første halvdel; gjennom spørsmålsformuleringane gjev han ein illustrasjon av motivet. Drøymde dei om dette? Drøymde dei om eit paradys, med ”ein innvigd åker” og av ”helga lunder”? Og han gjev svar til undringa. Han stadfestar at menneska er i riket sitt, og det nattestemninga som gjev det heile eit draumeaktig preg. Denne staden eksisterer, den *er*.

Hauge røpar aldri kvar denne staden er, men referansen i overskrifta ”Til eit Astrup-bilete” gjev ein peikepinn, og markerer staden som spesifikk. Som tidlegare påpeika bruka Astrup scenografien i heimkommunen Jølster omlag utelukkande som motiv, og denne særskilde scenografien zoomar inn staden i diktet frå kloten til Jølster. Les ein diktet uavhengig av målarkunstnaren og måleriet si tilhøyrsløse, presenterer Olav H. Hauge ein stad som ikkje naudsynleg er forankra til Jølster: *å møtast på ein klote, på ein stad*. Nokre karakteristika trer riktig nok fram gjennom diktet sine detaljrike skildringar, men samstundes er stadkarakterane presentert i eit generelt språk slik at den poetiske skildringa høver fleire

⁶⁹ Olav H. Hauge: ”Til et Astrup-bilete” [1961]. I *Dikt i Samling*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 179.

stadar. Blomstrande tre, fjorden, ein åker og ein steingard er stadlege kvalitetar som fleire stadar vil kunne la seg definere av. Samstundes, som vist ovanfor, kan ikkje denne staden vere kvar som helst. Om ikkje diktet i seg sjølv spesifiserer den særskilde stad, gjev det ei poetisk skildring av kva ein stad kan vere for nokon.

Måleriet sin tittel, *Vaarnatt i hagen*, avgrensar vidare omfanget av staden ytterligare; det er ikkje tale om det kommunale landskap, men om ein privat hage. Gjennom poesien sitt språk, vert lesaren her introdusert for ein stad som dei avbilda menneska har ein djup kjærleik for og tilhøyrse til. I skildringane er dei så oppslukne av arbeidet sitt, at dei ikkje merkar månen som trer fram over fjell og vatn. Og i denne hagen møtes Astrup og Hauge, i einskap om den særeigne staden sine viktige avgrensingar og verdiar. Dette var eit paradisi på jord, lik den heimstaden folk flest føler ei særskild tilknytning til. Hagen vi ser i biletet og som Hauge poetisk gjengjev, var med andre ord langt frå tilfeldig, og for Astrup var denne særskilde hagen ein av barndommen sine helga lundar.

Staden.

Linjene som vert trekt frå "kloten" til "hagen" i møtet mellom dikt og bilete, problematiserer likevel staden som omgrep. Både hamnar i kategorien "stad", men samstundes er det ein ulikskap mellom desse som ikkje lar seg passere. På den eine sida viser kloten til ein stad av omfattande og kollektiv karakter, medan hagen avgrensar eit meir privat rom. Hagen og kloten er også av openbare ulike storleikar, og det oppstår ei spenning mellom makrokosmos og mikrokosmos. Eit vidare problem er også hagen som stad på kloten, altså staden på staden, og i mellom desse kan ein også liste fleire stadar: Europa, Noreg, Sogn og Fjordane – og Jølster. Førespeglina om kva ein stad er vert dermed utfordra, og for å kunne tilnærme seg staden i høve Astrup sine motivkretsar vil ei klargjering og oppfølging av filosofien sine betraktningar av staden som omgrep vere naudsynleg: Kva er ein stad?

Dette spørsmålet vert stilt av den norske filosofen Anniken Greve i si dr.art.-avhandling *Her. Et bidrag til stedets filosofi* frå 1998. Innleiingsvis syner i mellombels Greve at staden sin problematikk slår tilbake som svar på spørsmålet: kva ein stad er lar seg ikkje riktig svare på, nettopp på grunn av staden sitt fleirtydige og omfattande innhald.⁷⁰ Staden sine grammatiske og kartografiske variantar kjem til syne i spaltinga frå klote til ein hage i verda sin ytterkant, og orienteringa i kloten sine landskap gjev vidare eit behov for å skilje stadar systematisk frå kvarandre. Og punktvis vert stadar markert som skilt og andre

⁷⁰ Anniken Greve: *Her. Et bidrag til stedets filosofi*. Avhandling for Dr.Art.-graden, Det samfunnsvitskapelige fakultet, Universitetet i Tromsø, januar 1998, s. 17.

stadmarkørar. Alle desse systematiske markeringane er avhengig av menneskelege inngrep, og Greve støtter seg vidare til Martin Heidegger si kopling av det menneskelege og det topologiske.

Staden føreset med andre ord mennesket sitt tilstadevere: ”ethvert stedsforhold, enten det hviler på ankomst, dagligliv eller gjensyn, enten det knytter seg til et stort og veldefinert sted eller til en liten ubetydeleg flekk, er båret oppe av *en kroppslig deltagelse*”⁷¹. Dette samhøyret mellom stad og menneske ser vi også i biletet og diktet ovanfor: menneska har ei sentral plassering i båe, og vi anar behovet for denne staden der dei arbeider intenst i jorda utover natta. Samstundes skapar også bilete og dikt ei særskild stemning og inntrykk av eit ønske om å *vere* akkurat der. Bruk og behov for ein stad, om det er praktiske eller estetiske årsaker, gjer staden synleg. Synet for staden er altså heilt avgjerande for stadens tilsynekomst, seier Greve, og stiller vidare mennesket som ein observerande aktør⁷² i ein sentral posisjon. Staden står dermed ikkje fram som eit særeige vesen, men på ulike måtar alt etter kvar og korleis mennesket treng å definere den: ”i dette orienterte og verdiladete rommet kommer steder til syne.”⁷³ Det innleiande spørsmålet vert her utvida: kva er ein stad *for kven*?

Å sjå det dei fleste ikkje augna.

Nikolai Astrup hadde sitt virke i Jølster og denne staden var avgjerande viktig for den kunstnariske verksemda hans. Eller motsatt: Nikolai Astrup sitt blikk for Jølster gjorde staden til kunstnarisk motiv. Staden og kunstnaren står her i eit refleksivt forhold: staden sin tilsynekomst er avhengig av kunstnaren sitt observerande tilstadevere, og tek ein vekk staden frå bileta, vil ein stå att med eit tomt lerret. Astrup sitt særskilde syn for staden vert også stadfesta i bileta, som med attkjennelege element stadforankrar motiva i Jølster sin topografi. Og han inviterer også sine vener til Jølster med orda: ”Kom op til meg saa skal vi fare bygden rundt og se til mine motiver!”⁷⁴

Anders O. Klakegg skriv i *Astrup, Kinck og Jølster* skriv Anders O. Klakegg at Astrup ”såg det dei fleste ikkje augna.”⁷⁵ Dette er ei interessant formulering, og Klakegg indikerar at Astrup hadde eit særskild syn for staden som ikkje var likt for alle. Klakegg skriv vidare på jølstringane sine vegner, at Astrup ”lærde oss å sjå, lærde oss å verta glad i bygdi, og det

⁷¹ Greve, 1998, op.cit., s. 56 (mi kursivering).

⁷² Ein variant av dette uttrykket, finn vi hjå den franske kuratoren kunstteoretikaren Nicolas Bourriaud, som kallar det ”betrakterens deltagelse”, og vil verte nære presentert i kapittelet ”Den nærverande staden”.

⁷³ Greve, 2005, op.cit., s. 78.

⁷⁴ Gløersen, 1967, op.cit., s. 93.

⁷⁵ Klakegg, 1987, op.cit., s. 21.

gjorde livet rikare for oss. Det er kanskje det største han hev gjeve oss,”⁷⁶ og det er klart at dei som tilhøyrrer denne staden vil ha sterkare kjensler for sine omgjevningar. Men kva var det Astrup såg som ingen andre såg?

Astrup ”oppdaga” staden Jølster i etterspelet av ei tid som hadde vunne fram landskapet sin estetikk, og dom diskutert i førige kapittel, vert Astrup sitt syn for staden gjerne karakterisert som *nyromantisk*. Ei slik romantisk tematiseringa av staden forfører sine betraktarar med steile fjell, fjord og norsk, eller vestlandsk, natur og kultur. Anniken Greve grip derimot staden gjennom teorien sine omgrep, og i artikkelen ”Synet for stedet” poengterer ho staden sin tilsynekomst i spenninga mellom mimesisteori og uttrykksteori. Ho skriv: ”Bildet som rommer et syn for stedet er mimetisk for såvidt som det sikter mot å avbilde og begripe den omgivende verdenen, og det er ekspressivt for såvidt som det artikulerer et forhold til og en respons på den omgivende verdenen.”⁷⁷ Den tidlegare *mimesisteorien* går her i møte med uttrykksteorien for best å kunne *skildre* og *uttrykke* det *sette*. Men kva var det Astrup såg og som andre ikkje såg, slik Klakegg skriv ovanfor? Staden sin tilsynekomst er, som sagt, avhengig av den *kroppsslege deltakinga* - det kroppsslege sansar verda gjennom fornuft og kjensler - og inntrykket som kjem til *uttrykk* er ei samansmelting av fornufta sin *rekonstruksjon* på sansane sine premiss. Men for å forstå det uttrykte, må vi også tileigne oss inntrykket, og her vil det eg gå uttrykks- og mimesisteorien i revers: ei skildring av *staden* vil kan hende gje svar.

Den spesifikke staden.

Staden Astrup augna og skildra, var verken eit fantasiprodukt, generell eller av tilfeldig art, den var spesifikk. Motivkretsen avgrensar seg stort sett til Jølster, og vidare var kunstnaren trufast til staden sin tilsynekomst – slik vi kan sjå på lerreta. Jølster har eit landskap som gjev ei visuell oppleving utom det vanlege, både for Klakegg sine jølstringar, men også for meir tilfeldige på gjennomreise. Jølstravatnet skjer gjennom Jølster på langs, steinras kan brått kome siglande nedover bakkane, medan aure hoppar i vatnet og hjorten hoppar i lia. Langs vatnet si nordside går europavegen radig, men vel ein fylkesvegen på Sørsida – som også er vegen til Astruptunet – er ein tvinga til å senke farten ytterligare: vegen er *smal* og inntrykka er mange. Jølster er eit akta landskap i turistnæringa, noko ein også kan sjå av hotellnæringa, fleire hyttegrender, museumsverksemdene, rasteplassar, og Audhild Vikens Vevstove, og det vert nok knipsa eit tusental av bilete av denne unike samansmeltinga av kultur og natur. Fjella

⁷⁶ Klakegg, 1987, op.cit., s. 29.

⁷⁷ Greve, 2005, op.cit., s. 81.

ruvar, og det høgaste punktet finn vi på Snønipa som er 1827 moh., og i mellom dalsøkka som bryt fjellrekkjene smyg isbreane seg inn mot Jølstravatnet. Arkeologiske spor syner at det har budd folk i desse stroka heilt sidan 800-talet og fram til i dag, noko som også pregar omgjevnadane. Det reine naturlandskapet har gått i ein symbiose med kulturlandskapet, og det utspelar seg ein harmoni mellom teknologien sine maskiner og tidlegare tider sine handverkstradisjonar. Harmonien kjem også fram i Silja Juklestad si skildring i *Jølster 2008*: ”For mange er Jølster ein kommune dei køyrer gjennom på veg til andre stadar i landet. For andre er bygda eit paradys på jord”.⁷⁸ Og paradislkninga gjev ein indikasjon om at dette er ein stad som er verd å vere og virke.



Fig. 35 Nikolai Astrup: *Sandalstrand med mann*, udatert, 24,3 x 53,2 cm, svart/kvitt tresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor. Dette tresnittet er ei spegelvending av Astruptunet. Nede f.v. ser vi først Gamlestova, så Kjøkkenstova, og til slutt, litt lenger opp i bakken, ser vi den gamle løa, som i dag er utstillingslokale.

Jølster inspirerte og motiverte Astrup då han var tilstade i dette landskapet - ”Jeg er kanskje en av de mest sted- og jordbundne malere i hele landet”⁷⁹, og naturlandskapet som ein arena for menneskeleg utfolding er også noko som har fått eit utspring i kunsthistoria etter Astrup si tid – som tidlegare nemnt. Det stadspesifikke fekk blant anna utslag i landart, og denne kunstforma søkjer ein dialog med naturlandskapet, gjerne til dei ukjente og umarkerte landskapa vi ikkje tenkte om tidlegare. Verka vert ofte utforma med naturen sine ressursar, og skapar ei visuell endring i landskap. Felles for desse kunstverka, er verka sine faste stadforankringar – og staden kan i utgangspunktet både ha vore sette eller usette. Eller til og med oversette. Stad og verk er i eit avhengig forhold, og i denne relasjonen vert staden og

⁷⁸ Silja Juklestad: ”Jølster 2008”, i *Jølster 2008. Oddleiv Apneseth*. Utstillingskatalog, Sogn og Fjordane kunstmuseum: Myndir, nr. 2, 2009, s. 7.

⁷⁹ Sitert i Østbye, 1977, op.cit., s. 176.

verket sine karakterar synlege og forsterka i kontrasten av kvarandre. Det vert gjeve eit større fokus på *staden i seg sjølv*, og er ein viktig del tilhøyret i eit landskap.

Dette er i største grad aktuelt i høve Astrup sin produksjon: gjennom måleria sine motiv kan vi sjå at den spesifikke staden gav utslag i ein stadspesifikk kunst. Den stadspesifikke kunsten sin tanke om stadkarakteren, er her med på å gje eit nytt blikk på heilskapen i Astrup sin produksjon, og som presentert i føre kapittel gav også minimalismen sitt serielle formspråk oss ein ny måte å tenke og kategorisere Astrup sin produksjon. Gjennom samanlikningar av dei tilsynelatande like og repeterte motiv, vil ein kunne nyansere den stadkarakteren som kunstnaren har bruka som motiv, og ikkje ta staden for gitt i det at den er *heimstaden*, slik vi stort sett ser i den tidlegare forskinga. Vi vil også sjå ei tydeleg stadforankring mellom kunstverk og omgjevningar. Denne forankringa kjem til syne gjennom dei faktiske forholda staden møter oss med, med andre ord har bileta ein topografisk visuell likskap til ulike stadar i Jølster. Dei fleste som har tilknytning til ein stad, veit også kva staden sine karakteristikkar er. Det kan vere eit særskilde fjell eller naturformasjonar, ein foss, ei elv, eller andre naturlege topografiske særsegenskapar som signaliserer at denne staden er den *spesifikke* staden. Det er mykje som vitnar om det stadspesifikke i bileta til Astrup, og vidare har eg delt desse inn i permanente og temporære karakterar.

Karikerte landskap.

Det mest dominerande i Jølster sine landskap, er dei monumentale fjellformasjonane. Desse står i sterk kontrast til det horisontale Jølstravatnet og røyser seg bratt opp på bae sider. Nokre stadar strekkjer fjella seg over 1000 moh., og er eit naturleg karaktertrekk ved denne staden. Bileta til Astrup er også jamt råma inn av fjellrekkjer, og i serien av prestegårdshagen, som syner landskapet utover Jølstravatnet, får nettopp fjellandskapet i bakgrunnen ei viktig rolle



Fig. 36 Nikolai Astrup: *Prestegårdshagen i måneskin*, 1893, 32 x 41,5 cm, olje på plate, privat eige.

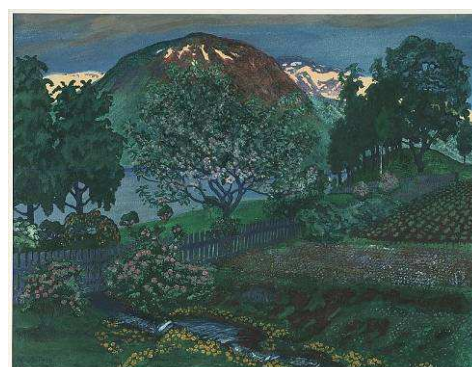


Fig. 37 Nikolai Astrup: *Juninatt i hagen*, udatert, 31,0 x 41,4 cm, handkolorert tresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

som stadmarkør. Det eine fjellet, Klauva på 847 moh., har ei framtrédande form til trass for at den står som ei kulisse i bakgrunnen. I Astrup si første gjengjeving av dette utsnittet, i *Prestegårdshagen i måneskin* frå 1893 (fig. 36), er Klauva det høgaste og midtarste av fjelltoppane. Ser vi vidare på bileta i same serien, til eksempel på *Juninatt i hagen* (fig. 37), har i mellombels dette fjellet vorte framtrédande større.

Astrup har skrive at dette fjellet minna han Fuji, som han hadde sett i japanske tresnittseriar (*ukiyo-e*). Katsushika Hokusai (1760-1849) har laga ein av dei mest kjende seriane der Fuji er motiv på trettiseks ulike måtar, og vi veit at Astrup blant anna laga ein kopi av *Den store bylgja* (fig. 38) – og her kan vi så vidt skimte toppen av Fuji mellom bylgjene. Eit anna eksempel frå same serie, er *Raud Fuji* (fig. 39) og her er raudfargen meir i samsvar med Astrup sin variant av Klauva. Denne linken kan forklare den intense raude tonen vi ser i *Juninatt i hagen* og som er med på å framheve det. Solnedgangen på Vestlandet fargar også fjella sine uvanleg raude, og kunstnaren har gjort rett i ei samanlikning med framstillingane av Fuji. Men ser vi på forma, minner Klauva mest om ein pudding ved sidan av det vulkanske Fuji. Og her må vi eit steg attende: i samanlikning med *Prestegårdshagen i måneskin* har Astrup artikulert landskapet sine former på ein særeigen måte. Astrup har framheva fjellet som ein stadmarkør, og slik vert staden sin karakter tydeleg påpeika. Forvrenginga av perspektivet forsterkar kontrasten i landskapet, og presentasjonen ser mest ut som ein karikatur av landskapet.

Eit oppslag i *Norsk Ordbok*, fortel oss at ein karikatur er ei framstilling av karakteristiske trekk hjå ein person eller av ein situasjon eller liknande, på ein måte som



Fig. 38 Katsushika Hokusai: *Den store bylgja*, 1826-1833, 25,7 x 37,9 cm, tresnitt, Museum of Fine arts, Boston.

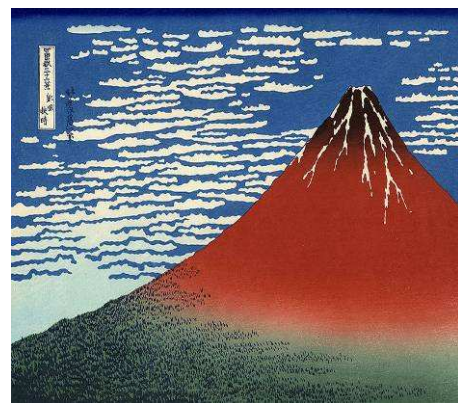


Fig. 39 Katsushika Hokusai: *Raud Fuji*, 1826-1833, 26,1 x 37,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

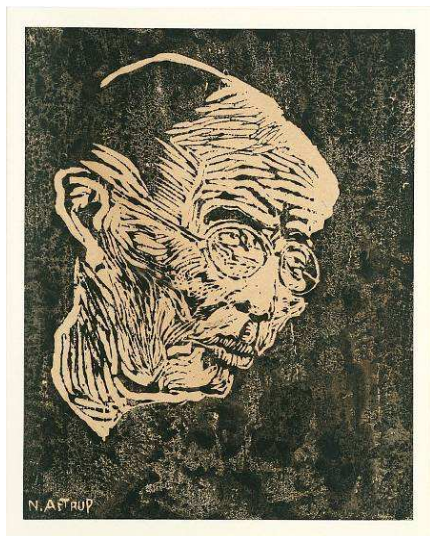


Fig. 40 Nikolai Astrup: *Den gudelige skomager*, udatert, 24,8 x 20 cm, svart/kvitt tresnitt. Sparebankstiftelsen DNB Nor.

– og eit eksempel er *Den gudelige skomager* (fig. 40). I dette portrettet ser vi ein middelaldrande mann med blank isse og innsokne kinn. Vi får inntrykk av at dette er ein litt streng skomakar, med runde briller og formfulle, nedovervendte, store lepper som dekkjer eit markert overbitt. Samstundes, så ser vi nokre sløve auger bak brilleglasa, og det er mest som vi kan høyre at han snorkar på kyrkjebenken i sin gudelig positur! Astrup si karikering av sine grannar, vitnar også om eit blikk for det spesielle og det karakteristiske. Dette meiner eg vi også kan sjå i framstillinga av landskapa: ved å karikere landskapet, framhevar kunstnaren kontrastane, samstundes som han understrekar staden sine karakteristiske element og som viser at dette er *her* – i Jølster.

På ein mikrofilm med ein del etterlatne papir frå Nikolai Astrup, finnes der eit dokument der Astrup skriv om sin eigen kunstnariske praksis, og her skriv han nettopp om det å trekke fram enkelte karaktertrekk:

Dog kunde og vilde jeg ikke gaa med paa linjeretningen i alt – at male et træ med en sammenhængende kontur om fanst jeg meningsløst da vilde jeg heller male hvert blad paa træet – men jeg studered paa at finde en enklere maade at gjøre det paa; naar jeg skulde male et tre vilde jeg kun tage med de detalier som intreserede mig – de greine og de blade som gav karakter og heller gjøre den saa store at de fyldte træets plads i compositionen. (Kjerringen ved stranden) eller en ur vilde jeg kund take de største intresanteste stene og gjøre de saa store at de fyldte den mindste plats.⁸¹

Sitatet er gjeve att slik det står i dokumentet, og det er noko vanskeleg å lese sidan kunstnaren har skrive det som eit notat til seg sjølv. Her skriv han at han vil trekke fram dei delane som

⁸⁰ "Karikatur" i *Norsk Ordbok*, www.ordnett.no (nedlasta 30. april 2010).

⁸¹ Nikolai Astrup: *Etterlatne papirer*, dokument 17, fragment frå "Astrup's eget kunstblad", udatert. (Ms. film 62)

er interessante og som er med på å gje karakter til motivet, og framheve desse i komposisjonen. Blada på trea skal ikkje vere framstilt som ei samanhengande form – kan det vere Munch sine tremassar han har i tankane? – men den greina og dei blada som gjev treet karakter, skal framhevast og definere treet. Dette gjev også ein peikar til eit syn for detaljane i motivet, som eg vil presisere seinare i ”Staden gjennom linsa.” Her handlar det i mellombels om det karakteristiske, og notatet syner at Astrup var oppteken av å framheve det særmerkte – om det var tre, fjell eller store lepper.

Ser vi vidare i ei av dei andre motivgruppene, Ålhustunet, er fjellformasjonane derimot i varierende høgder og former og verkar meir tilfeldige - til tross for at kunstnaren har nytta same utkikspunkt i

arbeidet. Fjella har heller ikkje fått noko utprega karikeringar som i *Juninatt i hagen*, og spelar dermed ikkje ei avgjerande rolle i stadfestinga av Ålhus som den spesifikke staden i denne serien. Fjellformasjonane har med andre ord ikkje vore avgjerande for stadkarakteren i gjengjevinga av dette motivet. Her er det i mellombels ein annan markør som forankrar motivet til denne spesifikke staden, og her skal vi dra nytte av eit gammalt fotografi av Ålhus (fig. 41). Her står fotografen med ryggen mot Jølstravatnet, og han har retta linsa mot den vestvendte Ålhus Kyrkje, som vi ser like til

høgre for midten i mellomgrunnen. Kyrkja er flankert av nokre spreidde gardsbruk og dyrka mark, og i bakgrunnen ligg eit massivt fjell, med nokre snøflekke i toppen. I fjellsida er det i mellombels ein asymmetrisk, kvit kontur som skilje seg frå dei kvite snøflekkanne: Kleberfossen.



Fig. 41 Olav Kvaale: *Ålhus*, med Kleberfossen i bakgrunnen, 1922, Sunnfjord Museum.



Fig. 42 Nikolai Astrup: *Juninatt og gammalt vestlandstun*, før 1908, 80 x 100 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.



Fig. 43 Utsnitt av Kleberfossen frå *Juninatt og gammalt vestlandstun* (sjå fig. 42).

I alle motiva i serien av Ålhustunet står Kleberfossen sin profil tydeleg fram i øvre, venstre del av motivet, slik vi ser i *Juninatt og gamalt vestlandstun* (fig. 42 og 43) og den er lett gjenkjenneleg i landskapet. Den markerer seg først og fremst i fargekontrasten mellom det brusande kvite og det grønne terrenget. Vidare er fossen si spesielle form stadmarkerande; fossen snor seg nedover lia, frå det smale til det breie til det smale igjen – noko som fotografiet stadfestar. Gjennom denne karakteristiske forma kjem også overgangen frå elv til foss til elv fram: før elva går over i foss glir den rolig mot fossefallet, og i det den kryssar kanten vert farten og intensiteten av vatnet raskare og vert spreia utover i nedfallet, før elva samlar seg og fortset i sitt rolige tempo – og ein vert nesten forundra over at vi ikkje ser den påfølgande elva sno seg nedover.



Fig. 44 Nikolai Astrup: *Priseld*, 1915, 135 x 196 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor. Kleberfossen går parallelt med bålet som ligg til venstre i bakgrunnen.



Fig. 45 Utsnitt av Kleberfossen frå *Priseld* (sjå fig. 44).

Kleberfossen er ikkje berre brukt som orientering av Ålhustunet, og i nokre av bileta som er felles omtala med trappegelenderet, vil vi kunne sjå at Kleberfossen sin kvite kontur vere festa i fjellsida om retninga har vore riktig. I nokre variantar av desse har også Astrup ”juksa” til perspektivet for at fossen skal verte med. I eit anna bilete, *Priseld* (fig. 44 og 45) – som ikkje er måla frå Ålhus – kan vi skimte Kleberfossen på den andre sida av Jølstravatnet. Her må vi sjå forbi både jonsokbål, folkeliiv og Jølstravatnet før vi skimtar fossen bak ei rogn som veks opp frå forgrunnen. Dette motivet er altså henta frå motståande side av Jølstravatnet i høve Ålhus. Og her er det rom for ein liten digresjon. I eit av dei få fotografiske portretta vi har av Nikolai Astrup (fig. 46), har han plassert seg breibeint på toppen av ein stor stein. Armane er godt plassert i bukselommene, den karakteristiske hatten er på hovudet, og han ser på fotografen med eit flir i munnvika. Og nesten tilfeldig har Kleberfossen kome som ei



Fig. 46 Per Kramer (truleg): *Kunstnaren Nikolai Astrup på toppen av ein stor stein, udatert, privat eige.*

linselus på venstre side i bakgrunnen. Dette seier oss altså kvar fotografiet er teke: på motstående side av Jølstravatnet ligg Ålhus. Kleberfossen har likevel aldri noko rolle som hovudmotiv sjølv om den er stadmarkerande – den er berre ein naturleg del av landskapet, som synes i bakgrunnen. Men det er tydeleg at dette var ein viktig karakter i Astrup sine landskap, for kva gong han har dreiar synsvinkelen til motiva sine i retning av fossen, utgjer denne fossen ein del av landskapet – til tross for at perspektiv og rom må juksast til. Og slik kan vi bruke fossen som ein sikker indikator på kvar vi oppheld oss i landskapet.

Desse forankringspunkta er viktige for å markere bileta sitt tilhøyre til denne særskilde staden. Dei er gjenkjennelege i forhold til topografien som kunstnaren Astrup sjølv henta motiva sine frå, og stadfestar kunstnaren sitt tilhøyre i Jølster som heimstadmålar. I bileta har ikkje desse markørane ei sentral plassering, men står som ein del av dei landskapelege omgjevningane. Landemerka set også betraktar i ein viss relasjon til staden kunstproduksjonen

er eit avtrykk av. Dei permanente stadmarkørane aktualiserer her landskapet, fordi det viser at det framleis eksisterer, til *her og no*, og det knyter band mellom kunstnar og betraktar sidan baa såg og ser det same, noko eg vil kome tilbake til i kapittelet ”Den nærverande staden”.

Den temporære staden.

Antonymet til det permanente, er noko temporært. Medan det permanente representerer det faste uforanderlege innslaget, er det temporære noko som er i endring og som kan formast. Desse er likevel ikkje uavhengige av kvarandre: staden står fram i ei veksling og eit samspel mellom dei permanente og dei temporære karakterar, og dette er ein tanke vi også finn i Anniken Greve si filosofiske tilnærming av staden i *Her*. Det temporære får sitt utslag i forandringane på og med staden, og mennesket sitt privilegium ved tilstadeveret er nettopp mogleiken til å forme staden til *sin*. Gjennom tidene har mennesket gjennom bevisste og ubevisste inngrep, forma sine omgjevnader og utvikla staden sitt potensial. Men det temporære er som sagt noko forgjengeleg eller timeleg: det som vert bygd opp, lar seg også bryte ned, både av naturen og menneska sine destruktive evner. Det meir permanente naturlandskapet er også i ei viss endring og kan på ingen måte kallast evige karakterar. Desse kan verte endra av enten uventa forandringar som naturkatastrofane er ekstreme eksempel på, eller meir tidkrevjande forandringar som attgrodde stiar – men som diktaren Olav Duun (1876-1939) ein gong skreiv: *Fjella, dei står der dei står, dei veit kor dei hører til*.

Det temporære, på den andre sida, seier altså noko om tid: slike karakterar i landskapet veks fram på særskilde tidspunkt og representerer eit tideleg uttrykk. Dei står gjerne stødige over fleire generasjonar, og er med på å skape ein kjent omgjevnad – men i det dei forsvinn merkar ein tomrommet. Eit eksempel er huset – staden der vi oppheld oss. I ”Det samlede stedet”⁸² i *Her*, omtalar Anniken Greve omtalar hus og hage som prototypiske. Dei er ”eksemplariske både på den måten at de står sterkt blant det vi regner som steder, og på den måten at de lar oss se langt i hva et sted kan være.”⁸³ Hagen skal få meir merksemd seinare – men ser vi på huset ser vi på eit avgrensa rom: med sine fire veggar og tak er det ein stad som vi føler oss verna mot naturen sine krefter, og som er tilpassa til våre interesser og fysiske behov. Samstundes er vi frie til å endre på huset sin karakter alt etter nye behov som oppstår:

⁸² Greve, 1998, op.cit., s. 39-46.

⁸³ Greve, 1998, op.cit., s. 39.

estetiske så vel som funksjonelle. Og nokre gonger er ikkje endringa nok: vi riv ned og bygger nytt.

Huset utgjer også ein del av motiva til Astrup, og det er særleg den gamle byggeskikken er hyppige motiv. I skildringane frå Sandalstrand, Astruptunet, måler han sine eigne lafta hus, og ikkje minst gjennom serien av det gamle Ålhustunet, som i *Klar juninatt* (fig. 47), er den gamle bygningstradisjonen eit sentralt motiv. Studerer ein husa i klyngjetunet – i måleriet sitt verkelege format er dette ei lettare oppgåve – utgjer ikkje husa berre ein masse, men dei har sjølvstendige preg. Løene utmerkjer seg med opne møner, og vi kan sjå tre til saman i dette tunet, noko som kan tyde på at det var tre gardar som delte tun. Dei fleste husa ber torvtak, men det er eit tak som lyser blankt i mot oss. Dette huset har nok fått steinheller, og i den fuktige sommarsnatta vert månelysset reflektert i dei våte hellene på taket. Dei fleste av husa står med kortveggen svakt vendt mot høgre, og desse sidene ser også ut til å vere behandla med beis eller tjære om ein samanliknar med sideveggane som vender mot venstre - desse er lysare og sannsynlegvis naturleg impregnerte. Orienteringa og behandlinga av desse fortel oss om kvar vêret var hardast, og i møte med naturkreftene sparte ein slik både hus og kroner.

Ålhustunet er også eit godt eksempel på staden sine temporære kvalitetar. Eit hus kan stå i titals og hundrevis av år, men det står stadig i fare for å verte nedbrote. I takt med teknologiske og politiske nyvinningar, tilfredsstilte ikkje dette klyngjetunet bonden sitt behov, og tidas tann glefste over bygningsmassen like over hundreårsskifte. I dag står berre eit hus står igjen: det kvite, som vi ser i *Soleienatt* (fig. 48). Dette huset har også fanga Øystein Loge

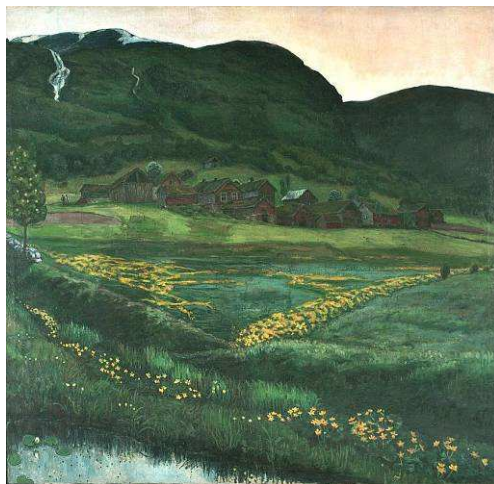


Fig. 47 Nikolai Astrup: *Klar juninatt*, 1907, 148 x 152 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

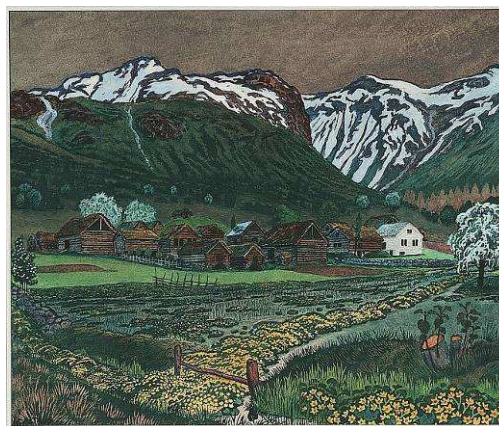


Fig. 48 Nikolai Astrup: *Soleienatt*, udatert, 40,0 x 47,1 cm, fargetresnitt med handkolorering, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

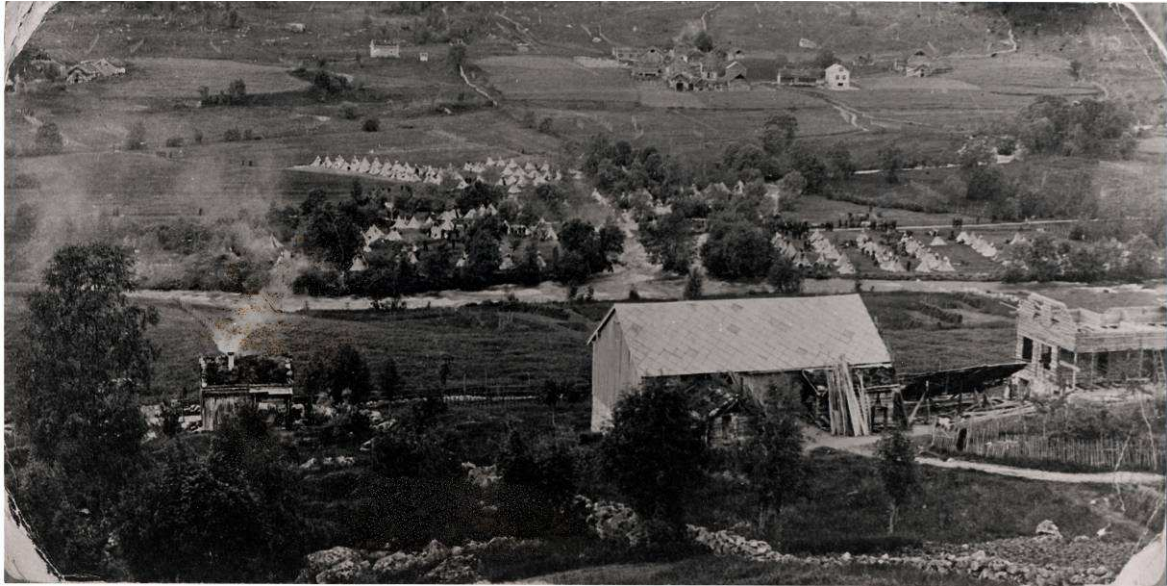


Fig. 49 Ukjend fotograf: *Ein militærleir på Åhus, 1903*, Sunnfjord Museum. Ovanfor militærleiren, litt til høgre for midten, ser vi Åhustunet, og det kvitmåla huset lyser mot oss.

si merksemd i dateringsproblematikken av Åhusserien. I grupperinga av dei 7 katalogregistrerte⁸⁴ bileta i har han brukt dette kvite huset som eit tidsskilje, og Loge noterer i *Elskaren under trekrona* at huset vert ”for første gong kvitmåla”⁸⁵ i måleria kring 1910. Eit datert fotografi av ein militærleir på Åhus, viser i mellombels at dette huset allereie var kvitmåla i 1903 (fig. 49). Denne observasjonen svekker ikkje Loge sin datering, men seier noko om Nikolai Astrup sitt syn på staden. Kunstnaren har altså, i første rekkje valt å overstyre staden sin eigentlege tilsynekomst, men på eit tidspunkt har han likevel valt å måle det *han ser* – og ikkje det han *minnast*. Dette fotografiet reiser likevel eit spørsmål om kva Astrup tykkjer er interessant å sjå. Hovudmotivet her er trass alt ein militærleir i 1903, og vi ser fleire titals telt som ligg spreidde med spissane opp i ein kontrast til områda rundt. Dette må ha vore ei stor og interessant hending i Jølster i 1903, men det har ikkje fanga merksemda til Nikolai Astrup – desse har ikkje vore interessante som motiv. På den andre sida understøtter dette kunstnaren si tilnærming og artikulering av staden: militærleiren var av ein meir tilfeldig karakter, og seier ikkje noko om staden i seg sjølv.

Det kvite huset hadde også ein viktig offentleg funksjon, som postopneri og trygdekasse, noko som kan ha vore årsaka til at dette huset har fått kvitmåling. Husmåling var eit privilegium som berre dei rike tok bruk av, og i bileta til Astrup er det hovudsakeleg

⁸⁴ I fylgje Øystein Loge si teljing kan vi tale om minst 13 versjonar til saman. Sjå ”Appendix V Juninatt og soleier. Dateringsproblemet”, Loge, 1993, op.cit., s. 283-286.

⁸⁵ Loge, 2005, op.cit., s. 197.

prestegardshusa som dominerer som kvitt. I Førde, som var meir som tettstad å rekne på byrjinga av 1900-talet, byrja den kvite husmålinga og dominere frå 1860-åra. Inne i dalstrøka som Jølster, kom nok denne tradisjonen noko seinare – truleg i laupet av første tiåra på 1900-tallet. Då var også for det meste nybygde hus som fekk måling, mens dei gamle sperrestovene stort sett stod umåla i heile si levetid. Dei detaljerte bileta til Astrup er dermed prov på korleis desse tre gardane delte tun før, og er viktig som kulturhistorisk materiale.

Naturen provoserer også fram endringar i sitt relativt permanente landskap, og eit eksempel lar seg lese ut av note 202 i *Blandede motiver* der Astrup gjer ein observasjon av ein framtrekande, temporær karakter i det permanente:

*Det mystiske indsøk ved under Bjørseth
Nogen lignende Böcklin⁸⁶. Passer dog kanske bedst
om høsten – tag og en skisse om vaaren med de
hvide birkestammer foran den mørke fordybning i
landskabet med den hvidskümmende bøk og
kværnhaus. Skal jeg tage med Raset i fjeldet?⁸⁷*

Spørsmålet kunstnaren stiller seg om *Raset*, synleggjer noko tid- og stadspesifikt. Raset er noko temporært og kortvarig som pregar landskapet; det er ei uventa og dramatisk endring, og kunstnaren vurderer om dette er ein karakteristikk som kan og skal vere med i skildringa av landskapet. Likefullt vil naturen lækje dette såret etter to-tre år med gras, busker og tre, og vil dermed ikkje ha noko særskild stadmarkerande effekt for ettertida i eit vidare perspektiv. Men dette blikket for raset, syner at Astrup hadde eit vakent blick for både staden sine forandringar og varige karakterar, og vurderte kontinuerleg staden delar til heilskapelege målariske motiv. Bileta til Astrup har altså fleire stadlege referansar og knyter seg slik til den spesifikke staden. Vidare var ikkje denne spesifikke staden heller av tilfeldig art, det var *heimstaden*.

Ein god stad.

Staden i Astrup sine bilete har også tidlegare vorte konkretisert gjennom staden som heimstad, og karakteristikken som heimstadkunstnar er treffande sidan om lag heile produksjonen har motiv frå heimstaden sine landskap. Heimstadkunst vil også kunne stå som ein språkleg nabo av det stadspesifikke, men dette omgrepet impliserer ein del av romantikken sine skjema, og retrospektivt stiller omgrepet om det stadspesifikke seg på meir nøytral grunn. Ein heimstad impliserer særskilde kjensler, og skapar eit tilhøyre og ein identitet. Vi søker til dei kjente og nære omgjevnader som gjev oss kjensler av tryggleik og

⁸⁶ Arnold Böcklin var som tidlegare nemnt ei viktig inspirasjonskjelde for Astrup, og her ser vi også at Astrup hadde eit *indre bilete* av eit landskap som var komponert av nokon andre enn han sjølv.

⁸⁷ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note 202, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)

tilknytning, og i avstanden til denne staden, vil vi alltid bere med oss ei lengt. Slike kvalitetar vert viktige i valet av ein stad føre ein annan: heimstaden er med andre ord ein *god* stad. Sterke kjensler for ein stad vil også motivere eit engasjement for velvere på staden og ivaretaking av staden sine kvalitetar, noko eg vil gje meir merksemd i kapittelet ”Den nærverande staden”. Astrup hadde også sterke kjensler for denne spesifikke staden og han lengta tilbake når han var ute i verda. Dette var staden han hadde barndommen sin, og det var hit han flytta tilbake for å leve og virke.

”Den gode stad” vert omtala av Anniken Greve i *Her*, og i ein definisjon skriv Greve at den gode staden, om den er menneskeskapt eller naturskapt, ”*må komme i møte med kroppens behov for mat, ly, stimulans, vellyd, stillhet, fysisk nærhet til andre mennesker, og avstand, mulighet til praktisk utfoldelse og kontemplasjon.*”⁸⁸ Det visuelle møte med bileta til Astrup gjev eit sterkt inntrykk av denne heimstaden som ein god stad. Ser vi på tilbake på serien av prestegardshagen (med unntak av vinterversjonen), ser vi ein fargebruk av varme fargar som appellerer til positive assosiasjonar og kjensler, komposisjonen ber ei hovudvekt av horisontale, rolige linjer og stemninga er heller ikkje av dramatisk karakter der månen stig stille over det rolige vatnet. Biletet syner oss eit fruktbart miljø der menneska ser ut til å leve i harmoni med naturen, og dette sikrar kvalitet på staden som god. Men denne gode staden korresponderer i mellombels ikkje med staden som Astrup skildrar i breva han sender til vener og kjenningar. I fleire brev kjem staden sine problematiske forhold i fokus, særleg i høve vêret og ulempene dette har for helsa, men også det strevsame livet som bonde vert utgreia. Avviket mellom ord og bilete er interessant å sjå nærare på, og med Greve sine kriteria til grunn, vil eg vidare vurdere denne tilsynelatande gode heimstaden.

Tek vi eit overblikk på kunstnarskapet til Astrup ser vi at det er særleg det varme sommar halvåret kunstnaren portretterar. Sommarbileta er representert med fleire vêrforhold – sol, regn og overgangen mellom desse, natt, dag – men også dei kjølige regnvêrsbileta gjev inntrykk av at dette er ein frodig og fruktbar stad. Vinterhalvåret er lite representert som motiv, vi kjenner berre til ei handfull, og det er også denne tida som gjorde staden minst attraktiv for dei menneskelege, fysiske behov. Vinteren sine vêrforhold var vanskelege å føresjå og var i verste fall lang og kald – men dette varierte frå år til år. I eit brev til Hans Jacob Meyer frå 2. mai 1919 skriv Astrup:

endskjönt ”vaaren” er rent i det blaa her, - isen ligger endnu i dag (29de) helt vid over hele vandet, - men har ”kjørt den” ganske nylig, og et snefald har styrket den saa den er beskyttet med solens straal, og saa er her saa koldt, at der fryser ny ”tæle” paa de bare flekker, som er komne paa

⁸⁸ Greve, 1998, op.cit., s. 67 (mi kursivering).

*marken, saa det blir nok en sen vaar, - ifjor paa disse tider havde vi alt saaet kornet, - og nu ligger her megen sne og under en alen dyp tæle (...)*⁸⁹

Sommarhalvåret på si side, er likevel ikkje kjent for å ha ei overvekt av solskinsdagar i desse stroka, og vêrskifte til det råde og fuktige skjer hyppig. I eit anna brev til Hans Jacob Meyer, datert ”Bævringsseteren 17de juli 1920”, har kunstnaren teke sommarferie på fjellet:

jeg troede at et ophold her oppe i fjeldluften skule gjøre godt baade for mig og min kone (...) Her har imidlertid til denne tid været koldt og regnfuldt: - med undtagelse af en tur ind til bræen (Jostedalsbræen) har vi næsten ikke kunnet komme ud om dør for regn – her regner verre her inde i fjeldene end nede i bygden (...) det ser ut til at bræer lokker regn til sig.

Vêrforholda som Astrup skriv om står generelt ikkje fram som særleg gjestfrie og uthaldande, og busetjinga i gamle, lafta hus med dårleg isolasjon og gjennomtrekk gjorde heller ikkje til at ein på nokon måte kunne stenge vêret ute. Brevet som Astrup sende til Hans E. Kinck den 31. januar i 1920 gjev ein vidare peikepinn på staden sine klimatiske utfordringar:

*Ja, jeg længes nu virkelig bort fra Vestlandet – dette evig sure og regnende klima – her blir jo verre for hvert aar. Nu i høst havde vi 9 uker regn uten stands, - og i vinter har der neppe været en dag uten vind. Stormen trænger ind alle steder og ”river” mine torvtag af og reiser med alle Engels bötter og klær og vor lille datter Kari holder paa at blaase på vandet...*⁹⁰

Og i ein parentes til slutt:

*(Undskyld skriften
blækket har vist frosset).*⁹¹

Slike vêrharde forhold som Jølster var prega av gjennom vinterhalvåret, var særleg problematiske i høve Nikolai Astrup - det gjekk bokstaveleg tala *på helsa laus*. Astrup var blant anna sterkt plaga med astma, og det fuktige, sure og kalde klimaet i Jølster hadde meir forverrande enn lækjande effekt. Sjukdommen får mykje plass i breva han skriv, og brevkorrespondansen med t.d. Hans Jacob Meyer i tidsrommet 1917-1920⁹² vekslar stadig mellom unnskyldningar om bilete som ikkje har vorte ferdige, på grunn av sjukdommen sin harde medfart. 2. mai skriv Astrup: ”jeg har stadig feber og tilbakefald af sygdommen, - stadig ”sting”, og lungerne er som efter den værste forkjølelse ”smaaspiker i lungerne” vil jeg kalde det, - og jeg sveder som i dampbad og orker ingenting”⁹³, og eit halvt år seinare: ”Min tilstand er værre og ikke bedre – jeg er ræd for at mit hjærte snart blir sprengt. – Blodet sprænges ofte ud i gennem huden og jeg er ofte mer död end levende. –”⁹⁴ Det er sterkt å lese

⁸⁹ Brev frå Nikolai Astrup til Hans Jacob Meyer, datert: 2. mai 1919. (Ms. 4° 2655:2)

⁹⁰ Klakegg, 1987, op.cit., s. 47.

⁹¹ Klakegg, 1987, op.cit., s. 48.

⁹² Brev frå Nikolai Astrup til Hans Jacob Meyer, 39 brev, datert: 1917-1920. (Ms. 40° 2655:2)

⁹³ Brev frå Nikolai Astrup til Hans Jacob Meyer, datert: 2. mai 1919. (Ms. 40° 2655:2)

⁹⁴ Brev frå Nikolai Astrup til Hans Jacob Meyer, datert: 18. november 1919. (Ms. 40° 2655:2)

at sjukdommen ofte råka kunstnaren så hardt at han føler det er ende på livet. Dette går igjen fleire stadar, slik vi blant anna ser i brevet frå 28. november 1917: ”- jeg har været haardt syg nu i længere tid, - jeg tvivler ofte paa, om jeg kan leve længer, hvis ikke bedring snart indtræffer. –”⁹⁵ I sine egne notat finn ein også eit endelivsmotiv: ”Vilde eg hængja meg – var da værdt aa leva dinne tilværen –”⁹⁶

I Øystein Loge si utgreiing av Astrup sin sjukdom i *Gartneren under regnbuen*⁹⁷ får vi eit sterkt inntrykk av staden sine helserelevante avgrensingar, og at han lengtar dit ”hvor der var et for min asthma heldig klima, saa jeg kunde faa arbeide rigtig ordentlig i ro og fred for min plageaand,-”⁹⁸, og særleg er det ”kvælningsanfaldene” som rir han. Dette triggjar også eit ynskje om å *kome seg vekk* ifrå Jølster. I 1906 skriv han til Birgit Abrahamsen ”Blir jeg frisk vil jeg se at komme mig væk fra dette land så snart som mulig”⁹⁹, til Henrik Lund i 1917 ”Jeg er elendig for tiden – tænker for alvor paa at forlade Jølster – taaler ikke klimaet her”¹⁰⁰, og til Hans Jacob Meyer skriv han i 1920 at han vil ”emigrere til østlandet”¹⁰¹.

Den dårlege økonomien¹⁰² - ” jeg er sørgelig pengeløs”¹⁰³ – var heller ikkje ein føresetnad for dyrkinga av den gode stad, og ein årsak som forsterkar flytteplanane. Dette ser vi blant anna i eit brev Hans Jakob Meyer, datert 2. mai 1919, der Astrup vurderer Noreg som både dyrt og vêrhardt:

*hvis asthmaen blir for slem, jeg vil da bli borte saa længe, som det lader sig gjøre af hensyn til mynten, - men jeg studerer paa, om jeg skulde tage familien med eller ikke – i grunden er det vist lige billig at leve i udlandet nu, som her i Norge, her skal være det dyreste land at bo i næst Rusland, har jeg hørt sige, - jeg tænker paa at lade min lille gaard ligge øde*¹⁰⁴

⁹⁵ Brev frå Nikolai Astrup til Hans Jacob Meyer, datert: 28. november 1917. (Ms. 40° 2655:2)

⁹⁶ Nikolai Astrup: *Etterlatne papirer*, dokument 17, udatert. (Ms. Film 62)

⁹⁷ ”Astma, forkjølelse og tuberkulose” i Loge, 1993, op.cit., s. 254-260.

⁹⁸ Brev frå Nikolai Astrup til Hans Jacob Meyer, datert: 24. februar 1919. (Ms. 40° 2655:2)

⁹⁹ Brev til Birgit Abrahamsen, sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 239.

¹⁰⁰ Brev til Henrik Lund, sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 257.

¹⁰¹ Brev til Hans Jakob Meyer, sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 257.

¹⁰² Sjølv om ikkje Nikolai Astrup alltid forvalta økonomien på beste måte, er det viktig å påpeike at han hadde fleire utgifter som var avgjerande for dei økonomiske tilstandane som er skildra i breva: i standsetjing av Sandalstrand (Astruptunet), lækjeutgifter og medisin, gardsutgifter med dreng og tenestejente, og den etterkvart store familien (8 barn) kravde sitt i tillegg til utlegg for utstyret som trengtes i kunstnaryrket.

¹⁰³ Brev frå Nikolai Astrup til Hans Jacob Meyer, datert: 16. november 1920. (Ms. 40° 2655:2)

¹⁰⁴ Brev frå Nikolai Astrup til Hans Jacob Meyer, datert: 2. mai 1919. (Ms. 40° 2655:2)

Gardsdrifta skulle i stor grad stå for ei sjølvberging, men vêrforhold og ulike skadedyr¹⁰⁵ øydela avlingane, og kunstnaren måtte ved fleire høve spørje om å få krite mat på bok til livet sitt opphald, slik brevet til fru Høst i januar 1913 ber bønn om: ”vi befinner os i den yderste nød fortiden – pengeløs og hvad verre er ogsaa madløs – tørr jeg bede Dem være saa inderlig elskværdig at udbede for mig hjå Rasmus Meyer: 1 sæk havremel og en sæk hvedemel?”¹⁰⁶. Staden vi les ut i frå breva ber altså preg av å vere ein sørgjeleg slitsam stad å vere tilstades på, og her er mykje som taler imot kriteria for den gode stad, og dateringane av breva viser også at dette var vedvarande forhold.

Staden som Astrup skildrar i breva skapar ein sterk kontrast til bileta og står om lag fram som ein lang slagskugge av staden, og dette opnar for spørsmål. Glorifiserte Astrup staden med penselen? Og vert sanningsverdien i bileta svekka når avviket mellom ord og bilete er så stor? Trass i all naud fortsette Astrup livet i Jølster fram til sin død i 1928, noko som kan tyde på at staden likevel var *god nok*. Var dei tekstlege skildringane av staden overdrivingar og hypokondri, eller var det andre forhold som gjorde staden god nok? Går vi tilbake til Anniken Greve si definering av den gode stad, ser vi at det likevel er nokre forhold som innfrir mot det positive. Heimstaden var ein kjent og trygg stad, der kunstnaren hadde familie og husly. Topografien og den spreia busetnaden gav både nærleik og avstand til andre menneske – alt etter kva behovet for sosialisering var. Kontemplasjon og mogleik for praktisk utfolding har vi sett materialiserte seg i den store kunstnariske produksjonsmengda, og er også tydeleg i val av motiv og fargeval.

Dei andre forholda, sjukdom, økonomi og vêret, altså ikkje tilfredstillar mennesket sine primære behov, og om vi skal fylgje Greve si tolking av den gode stad, fyller ikkje Jølster kriteria. I hennar samanfating er ein stad god når den tilfredstillar både det fysiske mennesket og det skapande mennesket. Her vil det vere naudsynleg å skilje kunstnaren frå mennesket for å skape ein balansert samanheng. Gjennom breva møter vi stort sett mennesket Astrup, medan bileta viser til kunstnaren, og for Astrup er det tydeleg at desse to karakterane har ulike kriteria for den gode stad. For Astrup verkar blant anna dei menneskelege behova mindre viktige, og til og med *uviktige*, i høve det kreative mennesket. Slik vi ser i breva, påverka staden sine klimatiske tilstandar helsa, og saman med skadedyr og dårleg økonomi, klarte heller ikkje staden å drive fram nok føde. Men staden klarte ikkje å drive vekk Astrup:

¹⁰⁵ I det daterte brevet til Hans E. Kinck, 31. januar 1920, kan vi lese ei utgreiing om skadedyret haren: ”-selv min lille gaard, som jeg har været så glad i, holder paa at tape sig i mine øine, det er nu haren mest skyld i; thi den har gang paa gang spist op mine æbletrær, og jeg har tolmødig plantet igjen (over 300 træer), og (...) saa kommer det svinet haren igjen nu i vinter og spiser op hvert eneste træ omtrent”, sitert i Klakegg, 1987, op.cit., s. 47.

¹⁰⁶ Sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 257.

han ofrar desse menneskelege behova til fordel for kunstnaren – og han vil heller ikkje la naud vere inspirasjon til den kreative utfolding, som han skriv: ”Jeg kan ikke sige som van Gogh: jo mer syg jeg blir, jo mer kunstner blir jeg.”¹⁰⁷

Staden sine negative påverknadar av mennesket, gav likevel positiv næring til kunstnaren – Astrup kjende seg tiltrekt og bunden til staden fordi det stimulerte det kreative mennesket, noko som tydeleg gav utslag i produksjonen. I fylgje med miljøpsykologen Gunnar Sorte sitt arbeide med omgjevnadane sine påverknadar på mennesket, er ein del av menneske sitt tilstadevere avhengig av ei kjensle av trivsel.¹⁰⁸ Men sjølv om menneska venner seg til sine omgjevnadar og føler eit visst tilhøyre, inneberer det ein stadig refleksjon om *denne staden er god for meg*. Føresetnaden for trivselen og valet av å vere ein spesifikk stad, er at man forstår samanhengen av stad og tilstadeværet. Sjølv om Astrup stort sett vektar dei negative forholda til staden i breva sine, er han reflektert over staden sine tradisjonar og kulturliv. Arkeologien fortel oss også at menneske har budd i Jølster heilt sidan 800-talet, og dette er eit pulserande tilstadevere som talar for ein god stad. Om Astrup hadde lagt sin ”lille gaard ligge öde”, ville denne staden vorte brote ned av tida si tann, og dermed forsvunne. Astrup dreiv gardbruket sitt slik dei gamle før han hadde gjort, og stod imot industrielle nyvinningar som gav ei mekanisk handtering av jorda. Og han vert også sitert i dokumentarfilmen *Nikolai Astrup*, frå 1986, at ”å være gartner og bonde er det beste i verden!”¹⁰⁹ I bileta ser vi også denne harmonien mellom menneske og natur; dei menneskeskapte husa ser aldri ut til å truge landskapet sin estetikk, *dei er ein del av den*. Astrup si forståing av kontinuiteten mellom natur og menneske vert også poengtert i Anniken Greve sin artikkel, ”Synet for stedet”, der ho viser til den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty sin kroppsfenomenologi: kroppen er i rommet slik hjartet er i kroppen¹¹⁰ – der mennesket er pulsen som gjev staden liv.

Kontrastane mellom staden sine positive og negative karakterar, heimstadkjensla og framandgjersla, tilhøyre og avstand, finn vi også spor av i ditekunsten, som til dømes i den kjente ”Nordmannen” (”Millom bakkar og berg”) av Ivar Aasen frå 1863 - og særleg i strofe 4 lyser dette kjenslesterke tilhøyre gjennom:

*Fram paa Vetteren stundom han tenkte:
Giv eg var i eit varmare Land!*

¹⁰⁷ Sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 254.

¹⁰⁸ Brita Loberg-Holm: *Slik bygger vi. Slik bygger vi. På befarung i norsk byggeskikk*. Oslo: Bonytt A/S, 1994, s. 28 (mi kursivering).

¹⁰⁹ Dokumentarfilm: *Nikolai Astrup* (1986). (Astruptunet.)

¹¹⁰ Greve, 2005, op.cit., s. 80.

*Men naar Vaarsol i Bakkarne blenkte,
fekk han Hug til si heimlege Strand.*¹¹¹

Og det er mest som om Astrup har vore den prototypiske nordmannen som Aasen skildrar. Den vakre vårsola gjev nordmannen god nok grunn til å verte verande i sine utfordrande og vêrharde omgjevnader, nettopp fordi det er dette som er "heime". Astrup sine målariske skildringar av denne staden som *god* – den fruktbare hagen, blomstringa og det varme vêret – kan ha vore ein stadfortredar når staden i seg sjølv ikkje makta å leve opp som ein god stad. Måleria vert som ein negativ av staden sine faktiske forhold: matmangel er bytt ut med fruktbare hagar, regnvêr og lange vintrar er bytt ut med varme og solrike sumardagar, sjukdom er overdøyva av blomar, epletrea bognar over i blom og frukter og ser ikkje ut til å ha vorte hareføde i vinternatta. På mange måtar står bileta her for ei røyndomsflukt – som små glimt av gode tider.

Den gode staden kjem særleg fram i hagemotiva, som stadig er fulle av blomster og grøde, eit motiv som stadig går igjen i Astrup sin produksjon. Men hagen var ikkje berre av interesse for kunstnaren: mennesket Astrup hadde også ei entusiastisk interesse for hagearbeid,¹¹² noko som Astruptunet sin frodigskap vitnar om. Astrup forfatta også lengre avhandlingar om framdrivingar av ulike plantar, og var kjend for å fare bygda rundt med stiklingar frå eigen hage, som han frekt planta i andre sine hagar. Brevet til Per Kramer frå sumaren 1920 viser oss også eit avvik frå skildringar om sjukdom og fråflytting: "i nat plantede jeg en stor apal ovenfor den nye torvgar, og jeg sat længe i halvmørket og saa paa mine hænders gjærninger, og jeg syntes saa smaat at jeg begynte at blive glad i stedet-."¹¹³ Nærleiken og kjærleiken Astrup tross alt hadde til heimstaden – han kom tilbake og vart buande – kan knytast til barndommen sine minner, og innleiingsvis til *Barndommens historie* av Phillippe Ariès, spør Ståle Dyrvik retorisk: "Kva vil det seia å minnast barndomen?" og han svarer for seg: "Når eg sjølv gjer det, vert eg syrgjeleg merksam på ein utveljingsprosees. Dei gode minna vert forstørra opp, dei vonde forminska eller omtolka til gode."¹¹⁴ Dette er minnet sitt privilegium – og fører oss vidare til "Staden er barndommen sin hage".

¹¹¹ Ivar Aasen: "Nordmannen", dikt, 1875. <http://www.aasentunet.no/default.asp?menu=3767&id=3703> (nedlasta 15. mai 2010).

¹¹² "Astrup som hagebrukar" i Lofsnes, 2007, op.cit., s. 39-40, og "Gartneren" og "Hagen" i Loge, 1993, op.cit., s. 248-254.

¹¹³ Brev frå Nikolai Astrup til Per Kramer, udatert/truleg mai/juni 1920. (Ms. 4° 2655)

¹¹⁴ Ståle Dyrvik: "Borns oppvekstvilkår gjennom tidene", i Phillippe Ariès: *Barndommens historie*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980, s. 7

Staden er barndommen sin hage.

Ein hage er ein nær, liten stad som bringer nytte og glede til mange. Den har ulike utsjånader og storleikar, heilt frå den minste skjøre blomflekk til dei overveldande, praktfulle anlegga. Men karakteristisk sett er hagen ein stad der menneska har satt naturen sine frukter i system innanfor eit avgrensa område. Barndommens hage var eit kjærte motiv for Astrup, og han viser oss denne i tematiske variasjonar og frå bilete til bilete synleggjer kunstnaren nye utsnitt frå hagen sitt



Fig. 50 Nikolai Astrup: *Vårnatt i hagen*, 1909, 86 x 105 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

interiør. Hagen har tidlegare vorte nemnt i samanheng med huset, og desse to var som sagt Anniken Greve sine eksemplerte prototypiske stadar, som både er samlande. Med samlande meiner Greve at stadane har ein spesifikk funksjon som er viktige for menneska: innan desse avgrensa områda dyrkar vi våre verdier – om det er grønne eller familiære frukter. Hus og hage står også i eit fysisk forhold til kvarandre, sidan hagen ofte omkransar eller flankerer huset, og representerer også eit menneskeleg tilstadevere i liv og oppvekst. Avgrensingane til desse prototypiske stadane med veggar og gjerder, gjev også ei kjensle av å vere innanfor, eller ”midt i” verda – og dette skapar ein tryggleik.

Dette ”midt i” finn vi også i artikkelen ”Når verden er i en kurv” i *Tilhørighet og Identitet* (2005) der kunsthistorikar Åsmund Thorkildsen gjer ei tematisering av hagen og inngjerdingar i Astrup sine bilete. Metaforbruken til Thorkildsen har referanse i renessanseomgrepet *hortus conclusus*, som i oversatt tyding vert *inngjerda hage*¹¹⁵, og gjennom korgmetaforen vert hagen forstått i utvida forstand. Frå inngjerdingar med spinkle stakittgjerder kring ein hageflekk, viser også Thorkildsen til fjellrekkjene som løfter seg mot horisonten og famnar landskapet i bileta til Astrup. Han skriv at slike inngjerdingar – fjell som stakittgjerder – viser til ein måte å verje seg på, og samanliknar vidare dei inngjerda ”hagane” med paradiset. Og som vi såg innleiingsvis i kapitlet, samanliknar også Olav H. Hauge Astrup sine hagar med det paradisiske: dei *helga lunder*. Hagen som ein heilag stad, gjev ein lovnad om tilhøyre og tryggleik: den er ein del av heimen – nær og kjent – og med dei fysiske avgrensingane gjev det også eit skilje til *resten* av verda, som diametralt er fjern

¹¹⁵ Åsmund Thorkildsen: ”Når verden er i en kurv”, i Wexelsen, Danbolt, Loge: *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*. Oslo: Labyrinth Press, 2005, s. 96-106. (Eiga oversetting.)

og ukjent. Hagen vert eit sentrum verda spinner ut i frå, og famnar mennesket sin ståstad og eksistens.

Prestegårdshagen på Ålhus i perspektiv av *kloten* står riktig nok fram som eit ubetydeleg punktum på globusen. Men Astrup gjer eit poeng av dette då han skriv i sine egne notat: ”Saadan er billedet av min egen klode, skilt frå den hine væra.”¹¹⁶ I høve staden som identitet, er det slike små stadar som ofte betyr mest. Hagen har ei eiga evne til å produsere eit særskild tilhøyre; for mange har den daglege utsikta frå huset sine vindaug samla mange minner og sterke kjensler. Dette kan vere fordi dei nære stadane er av ein storleik vi menneske kan gripe visuelt og etablere eit sjølvmedvit av. Som vi såg innleiingsvis i kapittelet hadde også Hauge ei lik forståing av hagen som ein viktig stad, og gjennom dikta hans kan vi lese ein tilsvarande nærleik til heimstaden som vi ser i Astrup sine bilete. Barndommens hage slik vi ser den er presentert i *Vårnatt i hagen* (fig. 50) har også ein konkret parallell med barndommen: motivgruppa var som vist basert på eit av kunstverka Astrup produserte i barndommen: *Prestegårdshagen i måneskin*. Den gjenkjennelege hagen vert symbol på det trygge, og hagen vert ståande som ei fortids leikegrind der vi framleis kan leike med minna.

For Astrup representerte denne hagen den spesifikke staden han hadde vokse opp, og desse omgjevningane gav han ei sterk kjensle av tilhøyre og identitet. Han søker også tilbake til opplevinga av staden frå då han var liten gut, noko som vert stadfesta i bruken av *Blandede motiver og guttetegningene*¹¹⁷. I desse hadde samla skisser, teikningar og forklaringar på motiv han ville måle, og han brukte dei som ei hjelp til å hugse. *Blandede motiver* syner ein trong til å kartlegge barndommens panorama, og vi kan vi jamleg lese overskrifter som ”Barneminde”, ”Mit barndomsfængsel” og ”Første erindring om Jølster.”¹¹⁸ Og i note LXV, ”Udsigt fra vinduer”¹¹⁹, kan vi sjå at kunstnaren systematisk har gått frå vindaug til vindaug i prestegarden og skrive ned utsikter frå heile 36 utkikspunkt. Øystein Loge understrekar at ”barndomserindringane” er sjølve tyngdepunktet både i notisane og bileta, og i si tilnærming ser Loge Astrup sine bilete som på sporet av ei tapt tid. Han skriv at den ”opprinnelige opplevelsen av scenen *inngår* i motivet – hagen slik han kan se den i dag er ikke hele saken.”¹²⁰ Minnet frå barndommen gjev staden med andre ord ein ekstra dimensjonsverdi.

¹¹⁶ Nikolai Astrup: *Etterlatne papirer*, dokument 17, udatert. (Ms. Film 62)

¹¹⁷ Dette er blant anna omtala i Loge, 1993, op.cit., s. 78-79.

¹¹⁸ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I, II, og III*, 1898-1909. (Ms. 8° 2785)

¹¹⁹ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, note LXV, 1898-1904. (Ms. 8° 2785)

¹²⁰ Loge, 1993, op.cit., s. 79-80.

Barndommens hage minner også om det Anniken Greve kallar ”erindringsstedet.”¹²¹ Nokså brutalt er dette ein tapt stad sidan det er ein stad som tidas tann har bitt over og melta, og som berre eksisterer glimtvis i minnet – som små spor av ei tid som er forbi: ”Det er altså steder som viser fram den fysiske omverdenen som arenaen for vårt indre liv, og omvendt den ytre verden som det vårt indre er laget av.”¹²² ”Erindringens kunst”¹²³ vert også poengtert i Øystein Loge sin monografi om Astrup: ”Erindringen synes å stå i motsetning til den ytre erfaringsverden slik den er for alle. Erindringen eksisterer bare som individets helt personlige erfaring.”¹²⁴ Astrup førte eit nokså intenst prosjekt med sine motiv, noko vi ser i dei tematiske repetisjonar av faste komposisjonar og fleire seriar av barndommen sine omgjevnader. Dette kan vitne om ein sterk lengsel der kunstnaren ved hjelp av repetisjonane søkjer etter det opphavlege inntrykket som lurar i minnet. Lengsel er ein tilstand der ein ynskjer å vere ein annan stad enn der ein faktisk *er*, og som vi har sett ovanfor var denne staden til tider ein lite ynskjeleg stad å vere for Astrup. Gjennom repeteringane står staden fram som eit uttrykk for den svunne tida, eit vagt avtrykk av eit ein stad i minnet, og repetisjonane kan slik sjåast som ei røyndomsflukt tilbake til barndommen sine positive inntrykk – mest som eit psykologisk prosjekt.

Men det verkar likevel ikkje heilt overbevisande at bileta sin funksjon er ei rein røyndomsflukt. Om minna og reproduksjonane av barndommen sin stad aleine hadde vore ein terapeutisk handsaming av lengselen, var det heller ingen årsak til å vere på denne staden som ikkje høva Astrup sine fysiske behov. Fotografiet er også ein måte å hugse på – noko eg vil vekte nærare i neste kapittel, og fotografiske avbiletningar av motiva kunne tillete eit avstandsforhold til fordel for helsa til Astrup. Bileta i seg sjølv tilfredsstilte ikkje denne lengselen, og for Astrup var det viktig å vere omkransa av sine motiv. Han omtalar Jølster som staden der ”- hvor jeg havde alle mine motiver,”¹²⁵ og tilstadeveret var altså viktig – til tross for at det var slitsamt, slik vi tidlegare har sett i vurderinga av den gode stad. I staden for å sjå bileta som ei røyndomsflukt, verkar det meir nærliggjande så sjå dei som ei røyndomsrealisering. Gjennom repetisjonane av barndommens hage, vart den gode stad stadfesta og produsert. Biletet si makt opphøya tidas fortærande tann, og gav næring til minnet. Repetisjonen aktualiserar staden, og minnet vert konkretisert og levande kvar gong når kunstnaren laga ein ny variant: gjennom bileta vart den gode stad synleg, og gav årsak til

¹²¹ Greve, 1998, op.cit., s. 147-151.

¹²² Greve, 1998, op.cit., s. 158.

¹²³ Loge, 1993, op.cit., s. 53-54.

¹²⁴ Loge, 1993, op.cit., s. 54.

¹²⁵ Loge, 1993, op.cit., s. 82.

å fortsette dette tilstadevere. Repetisjonen av barndommens hage gjev tilveret ei trygg råde, og for å gå tilbake til bilete av hagen som ei leikegrind, er det også eit godt bilete på ein avgrensa stad der ein ubekymra og uavhengig kan leike fritt. Og bilete synleggjer ein stad som var festa både til minnet og som framleis var eit levande og tilgjengeleg motiv.

Staden sin tilsynekomst i måleria kjem til uttrykk i spenninga mellom staden i minnet og staden sitt faktiske uttrykk. Staden var dermed ikkje berre synleg for hans indre auge, men var også eit inntrykk frå den ytre, og kombinasjonen av desse står kunsten både som *mimesis* og uttrykk. Desse to forholda står i ein tosidig relasjon, og vektinga av dei varierer mellom bileta. Men på eit tidspunkt ser det motiviske i produksjonen til å helle mot *mimesis*, der staden sin faktiske tilsynekomst vert dominant. Eit eksempel er det kvite huset i Ålhustunet, som vi har sett på ovanfor. Eit anna eksempel er motiva frå Sandalstrand, sidan dette var ein stad han først hadde eit forhold til frå 1913. Desse bileta var basert på observasjonar av den *synlege* staden, og står ikkje fram som reproduksjonar av minna om ein stad. Kartlegginga av barndommen sine minner ser altså ut til å verte erstatta med dei faktiske omgjevnadane han hadde i kring seg.

Ein stadspesifikk estetikk.

Føresetnaden for denne kunstverksproduksjonen, er relasjonen mellom kunstnar og stad – Nikolai Astrup og Jølster – og i relasjonen reflekterer og motiverer stad og kunstnar kvarandre med eit produktivt tilstadevære. Anniken Greve poengterer også dette i sin stadfilosofi: staden sin tilsynekomst bære oppe av ein kroppsleg deltaking. Anders O. Klakegg gjev vidare ære til Astrup for å ha oppdaga og verdsett denne spesifikke staden, noko som har farga ettertida – dette skal eg i mellombels kome tilbake til i kapitlet ”Den nærverande staden.” Når vi konstaterer at staden er spesifikk, og at kunstverka spring ut av forholdet mellom kunstnar og stad – vil vi då kunne tale om ein stadspesifikk estetikk i Astrup sine verk?

Ja, heilt klart. Som vi har sett i presentasjonen av den stadspesifikke kunsten, er målet å markere ein stad. Og staden er tilgjengeleg med sine karakterar – topografiske permanente, eller natur og kulturskapte temporære karakterar. Kunstnaren si oppgåve er å gjere eit utval av desse, og framheve, tone ned, dekke til, eller på ein eller annan måte gjere staden synleg via verk. I stadspesifikk kunst frå 1960-talet og framover ser vi blant anna kontrasterte stadmarkeringar med industrielle kunstverk eller kunstnaren har valt å (om)forme naturen på naturen sine premiss – og det er mest som vi kan sjå Astrup føregripe dette: han arrangerte sine målariske motiv ved å omforme naturen, og Seljekallen står om lag som landart mot den

mektige Isdronninga. Men hovudsakleg artikulerte Astrup den spesifikke staden på lerretet, og gjennom observasjonane av sine omgjevnadar trakk han fram staden sine spesifikke karakterar og framheva desse – medan andre vart tona ned. Motiva ber alltid ein stadmarkør som forankrar kunstverket til Jølster, slik Kleberfossen er eit gjennomgåande eksempel på, og dei mest særreigne fjellkarakterane, som Astrup ofte forsterkar, vitnar om det scenografiske utgangspunktet. Og ovanfor har eg argumentert for ei karikering av landskapet for å vise Astrup si tilnærming og handsaming av landskapet. Men Astrup var også oppteken av staden sine temporære karakterar, og som vitnar om ei spesifikk tid: kva har menneske og natur bygd opp og kva er dette forholdet i ferd med å bryte ned. Astrup levde og virka i ei tid då landbruket var modernisert og han såg desse endringane i sine motiviske landskap. Dei temporære karakterane i bileta hans, held dermed fast på ein tidkarakter – og fleire eksempel finn vi i serien med Ålhustunet. Med nyvunne teknikkar, fekk ein blant anna drenert slike vassig som soleieenga til Astrup gror på, og dette gav utgangspunkt for betre avlingar – noko som gjekk på kostnad av soleiene. Dette førte også til at bruksstrukturen kunne endrast, og klyngetuna som vi ser i mellomgrunnen vart delt opp til eigne einingar. I biletet til Astrup er det i mellombels desse delane som er hovudmotiva: soleieenga og Ålhustunet – og her gjev dei eit godt eksempel på staden sin tidkarakter. *Spiral Jetty* av Robert Smithson, som tidlegare nemnt, står også i kryssinga av det temporære og det permanente: spiralen sin struktur er permanent, medan teksturen vert påverka og endra i takt med tida. Tidsaspektet er ein viktig faktor i ein stadspesifikk estetikk, og spenninga i temporaliteten gjer også verka historiske. Men denne spenninga er paradoksal: gjennom museumsinstitusjonane sine konserveringar forsøker vi å gjere kunstverk tidlause samstundes som dei *er* forankra i ei spesifikk tid, og vidare: staden er den same sjølv om tida forandrar den.

Den stadspesifikke estetikken famnar først og fremst dei permanente og det temporære karakterane, og indikerar noko stad- og tidspesifikt. Men i desse verka er det også ein sterk stadidentitet: vi kan ikkje seie kva ein stad er, utan å spør om kva staden er for kven. Denne kunstverksproduksjonen er staden sett gjennom Nikolai Astrup sine auger. Bileta er resultat av hans personlege tilnærming av staden, og for han var dette både barndommen og den vaksne sin heim, noko som gjer staden kjensleladd av minner. Kjenslene for ein stad er med på å heve staden sin estetiske verdi: dette er knytt til ein affeksjonsverdi der gode minner støtter opp under at dette er ein stad som er verdt å *vere*. Dette ser vi også i framstillingane av staden, og særleg i val av årstider og fargar. Dei prototypiske, samlande stadane, hus og hage, er også gjennomgåande motiv – og vitnar om ein kjærleg nærleik til staden. Men dei store linjene i landskapet – skildra gjennom det permanente, det temporære og barndommen sine

minner – er ikkje det einaste Astrup augnar i relasjonen til denne staden. I kunstnaren sine eigne notat i *Blandede motiver* finn vi også tilvisningar til ein fotografisk praksis, og her minner han seg sjølv stadig på å ta fotografi av staden sine detaljar. I forlenging av den øvre stadproblematiseringa vil eg vidare sjå ”Staden gjennom linsa”, som er neste kapittel si overskrift. Gjennom ei tematisering av Astrup sin fotografiske praksis møter vi staden med eit nærblick på staden – og med eit tilsvarande blick komponerte og artikulerte Astrup også staden på ein spesifikk måte.

Kapittel 4 : Staden gjennom linsa.

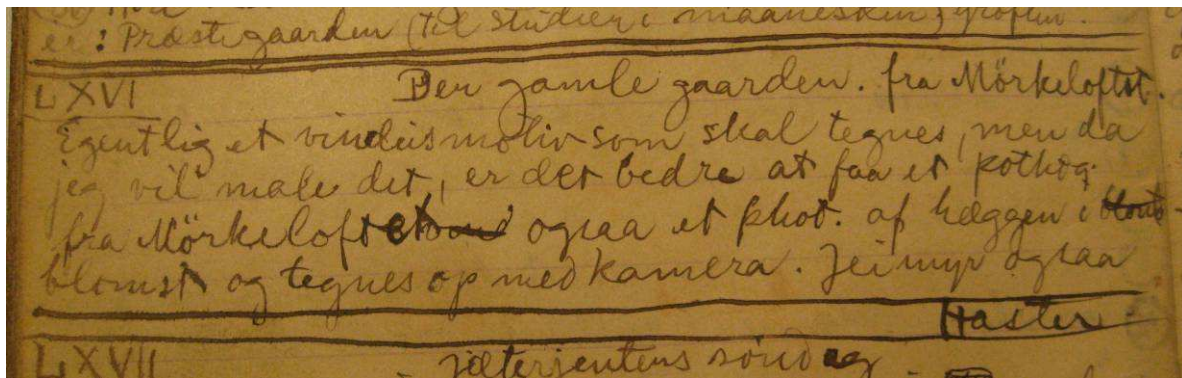


Fig. 51 Fotografisk utsnitt frå *Blandede motiver I*. (Foto: TKH, 2010.)

... ogsaa et phot. af Hæggen i blomst.

Sitatet ovanfor viser eit av 325 notat i *Blandede motiver*, tre notatbøker som Nikolai Astrup skreiv i perioden 1898-1909. Notisane refererer til potensielle motiv som kunstnaren fann i heimbygda, og er stort sett merka med overskrifter, slik som denne: "Den gamle gaarden fra Mørkeloftet." Mange er også merka med meir abstrakte og opne titlar som "Barneminde", "Tidlig vintermorgen (fantasi)", "Morgenstemning" og liknande, og nokre av motiva er kryssa over, med tekst som "har malt det". Lesinga av *Blandede motiver* gjev eit innblikk i prosessen fram mot ferdige bilete, og i motivskildringane har Astrup systematisk notert kva han ser, utsikter og utsnitt, kva som må studerast nærare med kolteikning eller blyantteikning, i tillegg til fargeskildringar i høve stemninga han ser for seg og lokalfargar. Tidlegare påpeika eg at dette var ein måte å ta vare på minna, og hugse dei på, og i notatbøkene finn vi også ein annan studiereiskap som kunstnaren nyttar til å hugse sine motiv: fotografiet.

Jamt gjennom dei tre notatbøkene minner kunstnaren seg ved fleire høve på å fotografere ulike observasjonar og idear, samt at han referer til fotografi som allereie er tekne – anten av han sjølv eller andre. Dei eksplisitte referansane kunstnaren gjer til fotografiet og fotografiapparatet, gjer ein nyfiken på kor viktig dette verktøyet var for Astrup. Sjølv om fotografiet ikkje er nemnt påfallande ofte, i snitt i kvar sjette notis, er dette er ofte nok til å stille spørsmål om kor utbredt og medviten bruk Astrup hadde av fotografiet. Astrup sin fotografiske praksis vil også kunne seie noko om tilnærminga hans av staden, og dermed staden sin tilsynekomst i forlenging av føre kapittel sin tematikk.

Astrup sin bruk av fotografiet har tidlegare vorte stadfesta i litteraturen, men denne problematikken er i liten grad utdjupa. Omtalen av fotografiet avgrensar seg til Øystein Loge sine monografiar, der han i båe *Gartneren under regnbuen* og *Elskaren under trekrona*

omtaler fotografen Astrup i eit kort underkapittel: "Fotografi og abstraksjon"¹²⁶. Forfattaren vier temaet størst merksemd i *Gartneren under regnbuen*, og i *Elskaren under trekrone* frå 2005 er både teksten og det fotografiske materialet i stor grad redigert ned. Loge påpeikar likevel nokre interessante poeng i Astrup sin bruk, som vil vere viktige å utgreie og ta vidare.

Fotografi og abstraksjon.

Øystein Loge er primært oppteken av fotografiet i samanheng med Nikolai Astrup som ein romantisk målar. Dette er i tråd med Loge si historiske kontekstualisering av Astrup, som tidlegare presentert i "Det biografiske rom." Her skapar Loge ein distanse mellom Astrup sin kunstnariske praksis og ei meir realistisk tilnærming og gjengjeving av naturen, og i forlenginga av denne relasjonen vert derfor motsetnadsforholdet mellom fotografi og abstraksjon problematisert. Loge påpeiker at det er vanskeleg å seie om fotografi har vore ein forlaupar for måleria, nettopp fordi måleria ikkje representerer ein fotografisk realisme: "Ingen av de kjente maleriene og fotografiene svarer så nøye til hverandre at vi kan si at fotoet er et direkte forelegg."¹²⁷ Loge impliserer dermed at fotografiet som medium fangar eit utsnitt av staden som verken er abstrahert eller romantisert, og at det i høve Astrup si abstraherande romantisering av landskapet, vil stå som eit lite paradoks. Men Loge gjer likevel eit forsøk på å foreine motsetnaden mellom abstraksjon og fotografi, og innleiar med å bryte ned førestillinga om Astrup som ein stereotypisk romantikar.

Astrup som romantikar, er på mange måtar ein overbevisande påstand, sidan det er her forskingshistoria har vektlagt sin kontekstualiseringar. Ein del av romantikarane sin dragnad tilbake til naturen på 1800- og byrjinga av 1900-talet, var grunna i ein sterk motstand mot industrialiseringa si framandgjerjing, noko som vi også ser hjå Astrup. Dette kjem blant anna klårt fram i den medvitne resirkuleringa av eldre lafta hus på Astruptunet. Astrup var vidare motstandar av praktiske forandringar i landskapet, som til dømes dreneringa av vassiget nedunder Ålhustunet, som ville øydelagt grogrunnlaget for soleieenga vi ser som hyppige motiv i bileta hans. Men Loge påpeiker at Astrup ikkje alltid hadde eit like "allergisk" forhold til tekniske nyvinningar som så mange andre romantikarar - Astrup hadde nemleg ei særinteresse for enkelte av den moderne teknologien sine hjelpemiddel. Loge innleiar si utgreiing om fotografen Astrup med å skildre denne interesse, og framhever radio,

¹²⁶ "Fotografi og abstraksjon" i Loge, 1993, op.cit., s. 139-145, og i Loge, 2005, op.cit., s. 144-147.

¹²⁷ Loge, 1993, op.cit., s. 141.

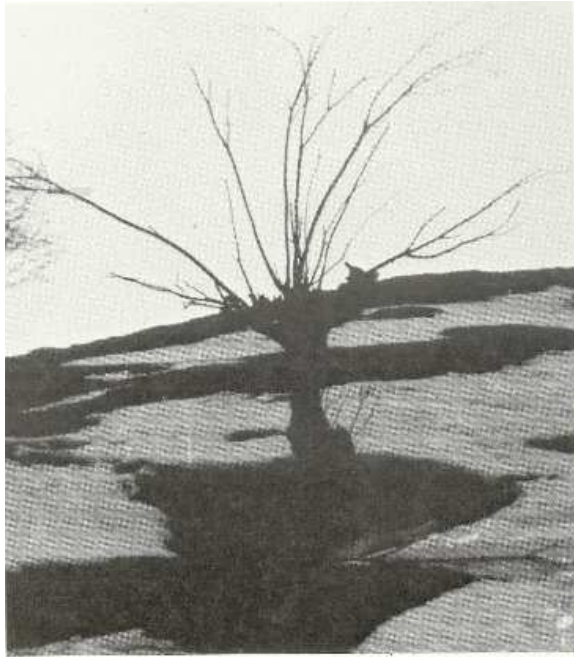


Fig. 52 Nikolai Astrup: *Seljekall*, udatert, fotografi, privat eige.

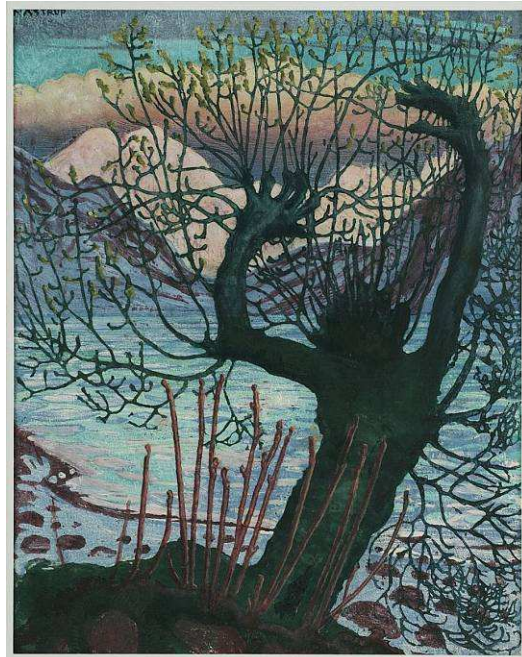


Fig. 53 Nikolai Astrup: *Vaarnatt og seljekall*, udatert, 35,2 x 27,9 cm, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

telefoni, og flyging. Og nærast som eit tillegg til dette skriv han at kunstnaren tidleg bygde sitt eige kamera: ”Etter modell av tidens enkle kasseapparater med linse og lukker laget han seg sitt eget apparat, og kopierte fra sine egne opptak.”¹²⁸ I den påfølgande fotnoten vert det også opplyst at dette kameraet har gått tapt.

Øystein Loge noterer at det finnes ein del fotografisk materiale bevart etter Astrup, og referer laust til fleire – men konkretiserer ikkje desse nærare med unntak av éit: seljekallen (fig. 52). Loge skriv at motivet i dette fotografiet har ein klår parallell til treet vi ser i *Vaarnatt og Seljekall* (fig. 53), noko som gjer nettopp dette fotografiet interessant å fylgje opp føre dei andre han refererer til. Loge skriv at dette fotografiet sannsynlegvis har vore ei fotografisk dokumentering i forkant av kunstverket, og i samanbindinga mellom fotografi og det ferdige kunstverket summerer Loge opp tre avgjerande val Astrup har gjort som fotograf. Først og fremst påpeiker Loge at Astrup har fotografert treet slik at greinene avteiknar seg som ein silhuett mot himmelen, slik vi også ser vi i biletet. Vidare har Astrup fotografert treet frontalt slik at dei tjukke greinene vert synlege til sidene, og i det ferdige verket har denne effekten vorte forsterka og armane har vorte strekt opp mot himmelen. Til slutt har Astrup plassert treet sentralt i fotografiet som eit hovudmotiv, noko vi også ser i *Vaarnatt og Seljekall*.¹²⁹

¹²⁸ Loge, 1993, op.cit., s. 140. (”Etter opplysingar frå familien.”)

¹²⁹ I *Elskaren under trekrona* er dette eine fotografiet av Astrup, Seljekallen, teke bort, slik at teksten står utan visuell forankring. Sjå Loge, 2005, op.cit. s. 144-147.



Fig. 54 Øystein Loge: Fem fotografi av fjellandskap i Jølster, kring 1986.

Loge peikar vidare på forholdet mellom *Vaarnatt og Seljekall* som ei tilsynelatande fantasiskildring og den faktiske staden sin tilsynekomst, noko som kan "tjene som en nøkkel til å forstå en viktig side ved Astrups interesse for å gjengi naturen; ved hans forhold til observasjon og naturalisme."¹³⁰ Fotografiet stadfestar at motivet er basert på faktiske forhold i naturen, og at det animerte motivet vi ser i *Vaarnatt og Seljekall* ikkje er ei rein fantasiskildring: "poenget er at Astrup i dette bildet har oppsøkt naturen på sitt mest abstrakte og eventyrlige."¹³¹ Og han skriv vidare: "selve måten han (Astrup) brukte kameraet på forteller mye om hva han var interessert i som bilder."¹³² Men var det eit poeng og ein føresetnad for Astrup å oppsøkje naturen på "sitt mest abstrakte" i bruken av fotografiet, og at fantasien vi ser i bileta hans dermed føreset ei fotorealistisk forankring? Loge fylgjer ikkje opp denne problematikken, og eg mistenkjer han for å ha eit anna syn for staden enn Astrup.

I tematiseringa av Astrup sin bruk av fotografiet, har Loge ei forventning om ein symmetrisk likskap mellom fotografi og målariske bilete. Symmetrien tilfredsstillar i mellombels ikkje Loge, og i ein referanse til eit fotografi Astrup har teke av eit epletreet skriv han: "fotoet skiller seg fra malerier og tresnitt ved å være et nærbilde av epletreet, slik at vi ser mindre av hagen."¹³³ I søken etter ein fotografisk realisme i 1:1 format, vel Loge dermed å supplere med eigne fotografi av landskapet i Jølster i samanlikning med bileta. Blant anna supplerer han med eit fotografi som syner fjellrekkja vi ser i bakgrunnen i *Vaarnatt og Seljekall*. Og også her ser vi ein vekslende karakter av noko eventyrlig og ein faktisk fjellformasjon: fjella eksisterer og vert kalla Huusfjella, men samstundes spelar formasjonen til fantasien og fjellrekkja trer fram som ei avkledd, liggjande kvinne - Isdronninga. Dette er i mellombels ikkje det einaste fotografiet Loge bruker frå eige kamera i si tilnærming av Astrup som fotograf. Han syner oss vidare fem landskapsfotografi (fig. 54) av dei mest karakteristiske fjellformasjonane vi finn i Astrup sine bilete, og i samanlikninga med det faktiske landskapet påpeiker Loge kort korleis Astrup framhever og aksentuerer fjellkarakterane i måleria. I denne gjennomgangen får vi også ein

¹³⁰ Loge, 1993, op.cit., s. 142.

¹³¹ Loge, 1993, op.cit., s. 144.

¹³² Loge, 1993, op.cit., s. 139.

¹³³ Loge, 1993, op.cit., s. 141.

geografisk rundtur i Jølster, då Loge gjer poeng av kvar desse fjella står i forhold til kvarandre.

I samanlikninga med den faktiske staden påpeikar – og overser – Loge eit viktig poeng som utgjer essensen av Astrup sitt syn for staden: ”Det vi da kan legge merke til, er hvor forbausende mange karakteristiske trekk og detaljar vi kan kjenne igjen, samtidig som helheten kan fortone seg ganske forskjellig.”¹³⁴ Derfor overraskar det når forfattaren likevel konsentrerer seg om ein heilskap i samanlikninga av fotografi og måleri, og i hovudsak viser til eigne fargefotografi av staden sine panorama. Kva hensikt forfattaren eigentleg har i eksemplifiseringa med sine eigne fotografi i tematiseringa av Astrup og fotografiet, er altså uklår, anna enn at fotografa forankrar Astrup sin kunst til Jølster, samstundes som det gjev ein peikar til likskapar og ulikskapar mellom landskap og måleri. Loge sine fotografi underbygger også påstanden om den abstraherande prosessen Astrup gjer i gjengjevinga av det han ser, som karikeringar av landskapet slik eg viste i føre kapittel. Her påpeika eg også at synet Astrup har for staden ikkje avgrensar seg til dei store landskapa, som Loge fotograferer. Astrup har også eit blikk for delane som motivet er satt saman av, og for å kunne knyte bruken av fotografiet saman med Astrup sitt blikk for staden og måleria, må vi dermed sjå etter detaljar som knytepunkt.

Eit anna overraskande trekk i Loge si tilnærming til Astrup sin fotografiske praksis er vektinga av notatbøkene, *Blandede motiver*. Loge viser til desse notatbøkene kontinuerleg gjennom *Gartneren under regnbuen*, medan dei om lag er fråverande i tilnærminga av den fotografiske praksis – med unntak av èit kort sitat: ”tag photo.”¹³⁵ Loge refererer her eksplisitt til den første notisboka, noko som avgrensar Astrup sin fotografiske praksis til perioden 1898 til 1904¹³⁶ då denne notisboka vart forfatta. Vi finn i mellombels fotografiske referansar både i andre og tredje *Blandede motiver*, og vi kan dermed påstå ein aktiv bruk av fotografiet heilt fram til 1911. I lesinga av den første notisboka, som Loge refererer til, er det også saksopplysningar i høve fotografiet som Loge overser, og som er viktige referansar til Astrup sin bruk. Det synest dermed som om Loge tonar ned problematikken kring fotografiet hjå Astrup, og han verkar uinteressert i temaet. Han finn heller ikkje openbare parallellar mellom fotografi og det ferdige bilete i fullformat har slått feil, og han ser temaet som irrelevant i fylgje opp. Men notatbøkene til Astrup gjev ein god peikar på bruken av fotografiet, og desse vil eg derfor fylgje opp nærare.

¹³⁴ Loge, 1993, op.cit., s. 141.

¹³⁵ Loge, 1993, op.cit., s. 140.

¹³⁶ Jåmfør Håndskriftsamlingen ved Nasjonalbiblioteket si merking: ”Boken kan dateres til 1904: ut fra innførsel nr. 43B. (Ø. Loge)”, og ”innførslene går fra 1898 til noe over 1904” i: Loge, 1993, op.cit., s. 140.

Blandede motiver I, II, og III.

*LXVI Den gamle gaarden fra Mørkeloftet
Egentlig et vindusmotiv som skal tegnes, men da
jeg vil male det, er det bedre at faa et pothog.
fra Mørkeloftet ogsaa et phot. af Hæggen i
blomst og tegnes op med kamera. Jeilmyr ogsaa.*

*Haster.*¹³⁷

Notatet ”Den gamle gaarden fra Mørkeloftet”, som også er gjengjeve fotografisk innleiingsvis, er eit godt eksempel frå *Blandede motiver* der fotografiet har ei sentral rolle. Her trer ein bruk av fotografiet fram på ulike måtar. Først og fremst dreier notatet seg om eit motiv av ein gamal gard – sett frå eit vindauge på mørkeloftet –, og Astrup skriv at han både vil teikne og måle dette: ”Egentlig et vindusmotiv som skal tegnes, men da jeg vil male det, er det bedre at faa et pothog. fra Mørkeloftet.”¹³⁸ Dette må lesast i forlenging av dei praktiske føresetnadane til eit mørkeloft: eit trongt loftrom med eit lite vindauge, samt utstyr som staffeli og måleutstyr, er ikkje særleg kummerlege forhold. I samanlikning vil ei teikneblokk og ein blyant - eller eit fotografi – gje kunstnaren eit større arbeidsrom i meir enn ein forstand. Fotografiet gjer utsikta mobil, og arbeidet kan fortsette i atelieret. Men fotografiet vert ytterlegare nemnt i dette notatet: Astrup minner seg sjølv på at han må ta fotografi av den blomstrande heggen, og teikne denne opp med kamera. Han avsluttar med å skrive ”Jeilmyr ogsaa”, som er ein av gardane på Ålhus. Dette er truleg ”den gamle gaarden” som han titulerer notisen sin med og vi kan anta at fotograferinga også angår denne garden. Bruken av fotografiet som vi ser her, viser fotografiapparatet som ein mogleg reiskap i forstudiet til staden som han måla, både motivisk og praktisk. Med fotografiet kunne kunstnaren ta med seg utsikta frå mørkeloftet og inn i atelieret, samstundes som han fekk dokumentert den blomstrande heggen og Jeilmyra.

Les ein systematisk gjennom *Blandede motiver* med eit blikk for fotografiske referansar, vil vi sjå at Astrup hadde eit breitt spekter av fotografiske motiv. Dette kan vi blant anna sjå i CXVI, der Astrup har skilt ut motivet i eit a og b punkt:

Phot Ø. og Rad. Motiver Phot

a) Johanne på Stranden siddende gødelig

Øine blasrøddlig lindefarveg ùlhvidblek hùd.

*b) Husk at fotografere Dørlaasen til Dagligstuen.*¹³⁹

¹³⁷ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, note LXVI, 1898-1904. (Ms. 8° 2785)

¹³⁸ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, note LXVI, 1898-1904. (Ms. 8° 2785)

¹³⁹ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note CXVI, 1904-1908. (Ms. 8° 2785) (”Gødeleg” er mi tolking av eit utydeleg ord.)

Desse to punkta, Johanne på Stranden og dørlåsen, er to relativt ulike motiv. Notatet seier riktig nok ikkje om Johanne skal sitte på ei strand eller om det er eit kallenamn, men om Johanne skal portretterast innandørs, får også dørlåsen ein meir logisk plassering. Topunktstudiet i notisen skildrar heller ikkje eit endeleg motiv i ein heilskap. Det er to fragment som er viktige å gjere studie av som del av eit framtidig arbeid, og synleggjer ei fotografisk interesse for detaljar. I ei forlenging av fotografiet si monokrome avgrensing har Astrup i tillegg skildra fargane han ser i høve Johanne, noko han interessant nok har latt vere med dørlåsen. Dette kan vise til dørlåsen si meir sekundære rolle i eit motiv, då den i ein større komposisjon ikkje vil stå fram som ein sentral komponent. Derfor er det også interessant at Astrup vil fotografere denne detaljen, og det gjev ein peikar på at det er forma, eller omrisset, fotografiet i hovudsak skal fange.

Vidare står også fotografering av mennesket som eit gjennomgåande motiv, og Astrup refererer til ulike fotografiske portrett, som til dømes Johanna på stranda, folk i slåttearbeidet, og i springardans. Eit anna eksempel ser vi i eit utdrag frå ”Börmenes bryllup.”¹⁴⁰ Dette motivet er i utgangspunktet basert på eit minne kunstnaren har frå barndommen, då han og nokre naboborn leika jonsokbrur og brudgom – men han baserer ikkje motivet heilt ut på minnet då han vil stille opp ei ungjente som modell:

*Faa Olin paa Jeilmyren til modell, vil hun ikke tag
Phot hende sammen med en anden fx. Hanna og
tag hende alene i stort format copier saa dette og
mal efter for farvens vedkommende*¹⁴¹

I utgangspunktet vil Astrup ha ei særskild jente som modell til dette motivet, men han er merksam på at jenta kanskje ikkje vil la seg fotografere aleine. Kunstnaren ser likevel potensialet i bruken av fotografiet, sidan han påpeikar at han kan redigere vekk den eine jenta i framkallinga. Fotografiet har også eit potensiale i høve format, og ein kan undre seg på kunstnaren sin merknad om å gjere dette fotografiet i ”stort format”. Og han skriv vidare: ”copier så dette og mal efter for farvens vedkommende.” Om kopien skal vere i foto eller i teikning er uvisst, men det gjev assosiasjonar til Christian Krohg sitt fotografiske forarbeid til *Albertine i Politilægens Værelse*. I eit arrangert fotografi, har Krohg lagt farge direkte på fotografiet (fig. 55), som om han har eksperimentert med fargekomposisjonen til bilete. Men om det er denne teknikken Astrup noterer seg, er noko usikkert, sidan det ikkje finnes tilsvarande overmalte fotografi. Kopien som utgangspunkt i høve ein fargestudie, er likevel eit

¹⁴⁰ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note CXL, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)

¹⁴¹ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note CXL, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)

interessant utsagn. Dette viser til fotografiet sine monokrome avgrensingar, og dermed til måleriet sitt fortrinn og potensiale i fargebruk i motsetnad til fotografiet. Dette såg vi også i det føre notatet om Johanne på Stranden, der kunstnaren har notert sine fargeobservasjonar i høve motivet.



Fig. 55 Christian Krohg: Overmåla fotografisk forstudie til *Albertine i Politilægens Venteværelse*, 1855.

Det fotografiske motivet som er hyppigast nemnt, er dei ulike trevekstane. Dette er i og for seg ikkje overraskande sidan treet er eit gjennomgåande motiv i kunstproduksjonen til Astrup, men nettopp derfor vert den fotografiske dokumentasjonen interessant. I note XXXXV skriv han "Tegn eller phot" unge asperoer før lauvet kjem, i note LXIII står det "De gamle Rogner ovenfor Bjønnabørja Phot.Appa," i CVIII er det fotografiske motivet "Bjørkene i hesjhagen naar det blæser", og vidare i CLIII "Tag et phot. för lövet kommer på pilen." Epletreet er nemnt i note CXXVII, i ein samanheng der det også seier noko om fotografiet som ein del av prosessen: "Tal med gartneren om at faa lov at tegne og male og phot. træerne i hans have. Faa vide hvem som har æpletrær i bygden."¹⁴² Teikning, måling og fotografering er nemnt samstundes i dokumenteringa av epletreet, noko som kan tyde på at desse tre teknikkane var parallelle i arbeidet fram mot det ferdige bilete.

Det samla inntrykket ein får av fotografiet gjennom *Blandede motiver*, er at det var ein viktig og nyttig reiskap i arbeidet med bileta. Referansane er så eksplisitte at dei talar for seg. Hovudsakleg verkar det som om Astrup brukte fotografiet som eit middel til å fange små utsnitt til bileta sine. Dei fotografiske motiva står verken fram som heilskapelege motiv til måleria eller som hovudmotiv, men det dreier seg om delar, eller detaljar, som er med komponere motivet – anten det er menneske, tre, dørlåsen, eller andre element kunstnaren vil komponere med.

¹⁴² Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note CXL, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)

Eit syn for detaljar.

Detaljrikdomen i desse fotografiske tilnærmingane kan fortelje oss noko om Astrup sitt syn for staden; synet for staden dreiar seg ikkje mest om landskapspanoramaet eller komposisjonane i sin heilskap, men først og fremst av delane som denne staden består av. Eit nærblikk på detaljane i bileta til Astrup kan likevel synast underleg sidan desse ikkje ber preg av å vere ein fin og utpensla detaljrikdom – eller med andre ord; ein fotografisk realisme. Bileta har ei heller grov penselføring der detaljane står som flekkar som flyt litt over i kvarandre. Til eksempel kan vi sjå på ”dörlaasen” som kunstnaren refererer til i *Blandede motiver*. Notatet gjev assosiasjonar til biletet *I havestuedøren* (fig. 56), der vi tydeleg kan sjå ein dørlås på døra. Vi ser også ein person som sit drøymande i dørøpninga – noko som også kan tolkast som ein gudelig positur lik skildringa av Johanne på Stranda. Samanhengen mellom fotografisk notat og måleri er likevel vanskeleg å påstå sidan notatet er fragmentarisk og kan høve fleire måleri. Men poenget med denne samanlikninga er å vise korleis detaljen faktisk er framstilt. Ser vi med nærblikk på dørlåsen, er denne framstilt med grove penselstrøk, og hovudsakleg er den forma som eit punkt med fire utgåande linjer, som i ein solglorie. Korleis kan vi forstå dette i høve eit fotografisk blikk?



Fig. 56 Nikolai Astrup: *I havestuedøren*, udatert, 87 x 110 cm, olje på lerret, privat eige.

Ein referanse som fører oss vidare, er dei kontinuerlege notata kunstnaren gjer om ”MITT NYE SYN” gjennom *Blandede motiver*. Majusklane er skrivne i fleire av motivnotatane, og leiar oss til manuskriptet *Mit kunstblad*¹⁴³ der kunstnaren gjer reie for dette nye synet. Her diskuterer Astrup at synet for detaljar både har fordelar og ulempar: ”Jeg har jo lættest for at male uden briller fordi jeg da kan følge naturen nøiagtig uden at være afhængig af alskens detaljer,”¹⁴⁴ men: ”Det er feilen ved dette syn at farvene blander sig saa ofte hvor det er nødvendige smådetaljer.”¹⁴⁵ I *I havestuedøren*, er solglorien kring dørlåsen ein viktig

¹⁴³ Nikolai Astrup: *Etterlatne papirer*, dokument 17, fragment frå ”Astrups eget kunstblad”, udatert. (Ms. film 62). Transkribert i ”Appendix II” i Loge, 1993, op.cit., s. 273-275.

¹⁴⁴ Sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 273.

¹⁴⁵ Sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 274. (Understreka av Astrup.)

detalj. Solglorien fortel oss om lysforholdet der glorien er ulike slagskuggar som dørlåsen gjev på døra. Dette vitnar om både naturleg lys utanfrå og eit kunstig lys frå innsida. Det viser også effekten av den kvite døra sine refleksjonar av lyset og dørlåsen si metalliske og reflekterande form. Astrup skriv vidare at kunnskap om detaljane vil vere viktig for å skilje ut karakteren til fargeflekken: ”F.x. man maler et ulændt teræn med lyngtuer og indimellem vokser smaa spirende grønne smaa graner eller andre grønne planter. Disses farver mærker man nok, men *ikke deres karakter og form.*”¹⁴⁶ Men Astrup poengterer også at å ” se naturen detailvis kan ogsaa føre paa afveie – desuden er der fare for at *tiden* ikke vil strekke til.”¹⁴⁷

I Anniken Greve sin stadfilosofi – som tidlegare referert til i ”Ein spesifikk stad og ein stadspesifikk kunst” – spelar også tid ein sentral faktor, og Greve påpeikar at tid og stad er i eit avhengig og komplisert forhold. På den eine sida er tid noko som forandrar staden, medan staden, på den andre sida, likevel er den same.¹⁴⁸ Tid problematiserer altså staden sin tilsynekomst, og som ein symbolsk modell gjer Greve nytte av vektskålene for å illustrere balanseforholdet mellom tid og stad. I denne vektinga står tida for det temporære og dynamiske, og kan derfor framstå som ein trussel med sine forandringar og oppslukande effekt på staden. På den andre sida vektar staden tilbake med ei tyngde i dei varige elementa i landskapet, altså dei permanente karakterane. Tid og stad står i dialog og vekslar heile vegen mellom noko dynamisk og noko statisk – men i denne vekslinga står ein i fare for at karakteren forandrar seg.

Tid er også ein viktig faktor når det gjeld fotografiet som medium, og fotografiapparatet – eller rettare; augneblinksapparatet – har også vorte omtala som ein tidfangar. I artikkelen ”Bildets retorikk” frå 1964 skriv Roland Barthes at ”fotografiet installerer faktisk ikke en bevissthet om tingens *tilstede-væren* (...), men en bevissthet om dens *har-vært-tilstede.*”¹⁴⁹ Barthes skiljer her ut ein ny kategori av tid og rom som han kallar for romleg nærvær og temporal forskyving. Fotografiet er med andre ord eit permanent alternativ til dei temporære og dynamiske karakterane, og skapar ein ulogisk samanheng mellom her og den gong då.

Staden i Astrup sine bilete, kan skiljast mellom temporære og permanente karakterar, og i møte med staden er kunstnaren sin viktigaste sans auget. Auget aleine opererer på ein utveljande, men observerande måte i høve motivet kunstnaren har førestilt seg. I det auget

¹⁴⁶ Sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 274. (Mi kursivering.)

¹⁴⁷ Sitert i Loge, 1993, op.cit., s. 274. (Mi kursivering.)

¹⁴⁸ Greve, 1998, op.cit., 108-109.

¹⁴⁹ Roland Barthes: ”Bildets retorikk” [1964], *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1994, s. 30.

fangar lyssignala frå omgjevnadane, skjer det så ei fortolking i samlinga av lyset til eit bilete, og kunstnaren får eit generelt inntrykk av motivet. Og det er i dette generelle inntrykket fotografiet får sin aktualitet hjå Astrup. Fotografiet har ei særeigen evne til å registrere omgjevnadane, noko som vert poengtert av Peter Larsen i *Kunsten å lese bilder* frå 2008. Her ser Larsen på eit kalotypi¹⁵⁰, *Høystakken*, av William Henry Fox Talbot frå kring 1841, og parafraserer Talbot sine refleksjonar kring dette mediet i samanlikning til måleriet: ”Kameraet strukturerer ikke virkeligheten”¹⁵¹ slik kunstnaren gjer med pensel på lerretet. ”Fotografiet”, skriv Larsen, ”fanger derimot automatisk, uten besvær, alle de ”ubetydelige detaljene”, alt det tilfeldige, det upåaktede, det ubetydelige, alt det som det bevisste øyet alltid overser fordi det forekommer irrelevant, men som det nå plutselig får blick for og opp lever som visuelt interessant.”¹⁵² Når fotografiet si fryse ein augneblink, gjer det altså ei total registrering av alle detaljar og strukturar som finnes i motivet som fell innanfor linsa sin omkrets. Fotografiet synleggjer altså det vi vanlegvis ikkje ser, og gjev oss gjerne eit nytt blick på omgjevnadane noko som vi skal sjå at kan ha vore av interesse for Astrup.

Skiftingar som pregar den daglege persepsjonen av omgjevnadane, er blant anna det naturlege lyset. Sola og månen gjev stadig lysvariasjonar i rørsla over jordkloten og desse gjev ulike lys og skuggeeffektar til ulike tider ved det vi ser. Forandringane som dei atmosfæriske verknadane har på omgjevnadane, har vi tidlegare sett var av visuell interesse for Astrup. Men slike temporære karakterar, og andre rytmar i omgjevnadane vert ikkje lenger ei hindring med fotografiet som hjelpemiddel. Fotografiet hjelper auget til å fryse dei forbigåande inntrykka og hugse desse – med andre ord – gjere dei permanente. Dette kan vi ane i eksempelet med dørlåsen, der vi kan sjå at påverknaden av lys og skuggeforholda er noko som pregar karakteren og måten vi opplever den. Eit fotografi vil kunne fryse denne temporaliteten og med fotografiet som eit verkty kan ein lettare presisere dette i eit måleri.

Fotografiet fangar ein tidskarakter i motiva, og dette kan vi også sjå er eit poeng i notisane til Astrup då det ofte er augneblinken som står fram som sentral. Då kunstnaren gjer seg notat om å fotografere ulike tresortar, presiserer han også at trea skal vere i ei særskilde situasjonar når dei vert fotografert. Til eksempel skriv han tre i vind, før bladsprettinga, epletre i blom, osv, og i eit notatet har han til og med skrive over med teksten: ”for sent.”¹⁵³ I nokre situasjonar verkar det også som om teikninga som teknikk er litt for sein til å kunne fange eigenarten til motivet, og at augneblinksfotografiet er eit nyttig alternativ. Dette kan td.

¹⁵⁰ Kalytopi var ein av dei tidlegaste, fotografiske metodane.

¹⁵¹ Peter Larsen og Sigrid Lien: *Kunsten å lese bilder*. Oslo: Spartacus Forlag AS, 2008, s. 113.

¹⁵² Larsen og Lien, 2008, op.cit., s. 113.

¹⁵³ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, note CXII, 1898-1904. (Ms. 8° 2785)

tenkjast om motiva ”Regn paa vand”¹⁵⁴, ”Katten om kvelden naar melken kommer og naar den har fundet mus (fuglonge)”¹⁵⁵, eller ”Springardans,”¹⁵⁶ som alle har ein referanse til fotografiapparatet. Springardansen – som er ein hurtig pardans i ¾-takt – vil blant anna vere vanskeleg å teikne, og eigenarten til dansen ligg både i rørsle og i dei ulike turane. Eit *snapshot* av dansarane fangar denne rørsle – frys den – og gjer det enklare å definere konturen av menneska, og dei vert samstundes ståande i ein ubalanse som indikerer rørsle. Springardansen er gjennomgåande i jonsokbileta til Astrup, og i eit utsnitt frå *Priseld* (fig. 57) kan vi sjå vi til saman seks dansande par. Desse kan vi lese som ein narrativ der den eine turen avløyser den andre, og som ei narrativ skilring er desse definert så tydeleg og presist at det har lukkas Leikarringen i Jølster å rekonstruere Jølstraspringaren ut frå serien av jonsokbileta! Til samanlikning kan vi sjå på dansen som Halfdan Egedius (1877-1899) har skildra i *Spill og dans* (fig. 58). Har ser vi at Egedius har valt å fanga rørsle på ein annan måte: denne dansen fanga med ”lang lukkartid” og konturen av dansarane er uklår. Rørsle kjem likevel klårt fram – og er meir ekspressiv enn i Astrup sitt bilete. Det er uvisst om Egedius har brukt fotografi som forstudie i sitt arbeid, men samanlikninga syner oss to ulike måtar å bruke fotografiet på i høve *tid*. I stillet av lukkartida kan ein både fryse omrisset av ei rørsle presist – men mediet kan også fange rørsle over lengre tid slik at omrisset vert uklårt. For Astrup var slike augneblinkar avgjerande, for som Peter Larsen poengterer er dette eit forhold som kameraet registrerer – og som auget ikkje ser.



Fig. 57 Utsnitt av *Priseld*, sjå fig. 44.



Fig. 58 Halfdan Egedius: *Spill og Dans*, (uferdig) 46,5x65 cm, olje på lerret, 1896, Nasjonalgalleriet, Oslo.

¹⁵⁴ Nikolai Astrup: *Blandede motiver III*, note 309, 1908-1909. (Ms. 8° 2785)

¹⁵⁵ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, note CIII, 1898-1904. (Ms. 8° 2785)

¹⁵⁶ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, note CVIII, 1898-1904. (Ms. 8° 2785)

Fotografiske utsnitt av staden.

Notatbøkene gjev klåre indikasjonar til at Astrup hadde ein fotografisk praksis i samband med sin kunstnariske produksjon. Dette kjem tydeleg fram i dei tekniske presiseringane han gjer i høve utstyret, men også omfanget av dei fotografiske motiva er påfallande. I ein samtale med barnebarnet Nikolai Astrup Geelmuyden¹⁵⁷ får eg også stadfesta at Astrup fotograferte sine motiv frå tidleg av. Ein av årsakene til at fotograferinga var



Fig. 59 Tollef Sandal: *Samling av folk på Astruptunet i høve Nikolai Astrup sin 45-årsdag, 30.august 1925, Universitetsbiblioteket, Bergen.* Vi ser Nikolai Astrup om lag i det gylne snitt oppe til venstre, der han står med blomsterkrans og lys hatt. Kona Engel står ved kunstnaren si venstre side, og har på seg kvit kjole. I bakgrunnen kan vi skimte to av fanene som Astrup laga til Sandalen Ungdomslag.

eit nyttig hjelpemiddel for Astrup, slik Astrup Geelmuyden ser det, var at han var mindre god til å teikne. Og fotografiet hjelpte han slik til å fange karakteren til motivet. Ein anna teknikk Astrup bruka for å trene opp teikneevner, var å teikne på glasplater: han sette opp glasplata føre motivet, og ved å sjå med eit auge lukkast han i å teikne eit presist omriss av det han såg. Astrup Geelmuyden fortalte også at det i lengre tid stod fotografiske glasplater på Astruptunet, men at desse har vorte øydelagde i laupet av åra. Diverre er det lite fotografisk materiale igjen etter Nikolai Astrup som vi kjenner til, og årsaka til dette tomrommet i arkivet vil eg ta for meg seinare i kapittelet. Først vil eg presentere eit utval av det fotografiske materiale vi faktisk har etter Astrup.

Her vil eg presenterer til saman fire fotografi. Først og fremst vil eg sjå nærare på fotografiet av Seljekallen. Loge sin presentasjon av dette fotografiet er noko kortfatta, og eg vil derfor gje det meir merksemd her. Vidare har eg lukkast i å finne to fotografi frå prestegarden i Jølster som Astrup har teke. Det eine er eit postkort i svart/kvitt som faktisk er i sal på Eikaasgalleriet i Jølster, og som er merka med "Foto: Nikolai Astrup". Det andre er eit fotografi i sepiatonar som Astrup la ved eit brev til Per Kramer hausten 1925¹⁵⁸. Astrup gjer

¹⁵⁷ Nikolai Astrup Geelmuyden: *Nikolai Astrup sitt virke som kunstmålar og interesse for fotografi.* Oslo: 15. mars 2010, samtale.

¹⁵⁸ Brev frå Nikolai Astrup til Per Kramer, 1925. (Ms. 1808)

ikkje reie for fotografiet i brevet, og det kan tenkjast at det vart lagt ved tilfeldig. I brevet finn vi i mellombels eit anna fotografi: fotografiet er teke av Tollef Sandal, og syner ei samling bygdefolk på Astruptunet i høve Nikolai Astrup sin 45-årsdag i 1925 (fig. 59). I brevet kan vi også lese om denne feiringa. Det neste fotografiet eg vil eksemplifisere Astrup sin fotografiske praksis med, er eit fotografi av ei gås. Dette var også eit fotografi eg fann i brevkorrespondansen Astrup hadde med Per Kramer, og det verkar som desse to hadde eit opent forhold om fotografi. Etterkomarane av Per og Aagot Kramer, familien Kindem, har også eit familiealbum der Astrup-familien er representert. Det fotografiske utvalet i denne avhandlinga syner berre ein liten del av Astrup sine fotografi, og er avgrensa av det faktiske, tilgjengeleg materiale – ein problematikk eg vil kome tilbake til. Gjennom materiale vi har, vil diskutere korleis vi kan knyte desse opp til Astrup si kunstnariske verksemd. Bruken av fotografi vil også kunne seie oss noko om Astrup sitt syn for staden, og korleis han tilnærma seg motiva sine i komponeringa av bilete.

Seljekallen.

Seljekallen har som sagt ein klår motivisk referanse til Astrup sin målariske produksjon, og det gjer påstanden om samanhengen mellom fotografi og måleri overbevisande. I lesinga av *Blandede motiver*, er det eit notat som gjev ei forståing av dette fotografiet. I notatet CXXII kan vi lese fylgjande:

Nat = Regn. (ogsaa Rad.motiv)
Fint motiv, tegn efter det lille phot. Træet.
Eventyrtrædet kunde ogsaa bruges fra samme kant (nyt Ph.)
Skal jeg male det vaar eller høst? (vaar?!) (mai)
En liden pige til at gaa over jordet jagende en sau.¹⁵⁹

Her omtalar kunstnaren to tre, ”Træet” og ”Eventyrtrædet”. Førstnemnte er allereie fotografert, medan eventyrtreet må fotograferast på ny og vi kan tenkje oss at desse to trea skal gå inn i same komposisjon. Seljekallen som vi kjenner frå fotografi og måleri, kan ha vorte omtala som eit eventyrtre av Astrup, sidan det unekteleg gjev trolske assosiasjonar. Men på spørsmål om fotografiet vi har er det same fotografiet som Astrup noterer - (*nyt.Ph.*) - vil vanskeleg la seg svare på, sjølv om det ikkje er usannsynleg. Nokre indikasjonar gjer det sannsynleg: fotografiet er teke på Myklebust, *Vaarnat og Seljekall* er måla frå Myklebust, notatet er frå perioden 1898-1904, vi veit at Astrup var på sørsida og måla fleire måleri like etter han var ferdig utdanna, blant anna *Marsstemning ved Jølstervannet* frå 1905. I samanheng med notatet, manglar vi likevel ein vesentleg del: jenta som skal gå over jordet og

¹⁵⁹ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, note CXXII, 1898-1904. (Ms. 8° 2785)

jage på ein sau. Dette kan vere ein referanse til eit anna fotografi – som kunstnaren har brukt i ein annan komposisjon. Eit liknande eventyrtre som Seljekallen ser vi også i andre bilete, blant anna *Soleier og Regnboge* (fig. 21), som vart presentert i ”Verk i kontekst(ar)”. Uavhengig av kvarandre, gjev notatet og fotografiet oss saman ein peikar på Astrup sin bruk av fotografiet. Både desse skildrar ein del eller detalj av ein større målarisk komposisjon, det har fanga ein treet sin karakter som eventyrtre, og dermed gjeve kunstnaren eit utgangspunkt å arbeide med i sitt verk.

Fotografiet må også sjåast i samanheng med prosessen Astrup hadde i styvinga av dette treet, som eg tidlegare har greia ut om ”Verk i kontekst(ar)”. Den fotografiske dokumentasjonen representerer seljekallen på eit gitt tidspunkt. Det er teke i overgangen frå vinter til vår som i denne samanheng utgjer ei hårfin grense; om sola er varm nok vil treet uventa sprette lauvet før snøen er borte. Det er også dette tidsrommet som er skildra i måleriet av Seljekallen, og i notatet ovanfor diskuterer også Astrup med seg sjølv: ”Skal jeg male det vaar eller höst? (vaar?!) (mai)”. Kunstnaren fortsette også å styve dette treet, og fotografiet vart om lag rekne som ein reserve om prosjektet ikkje vart vellukka. For det første skapar den årlege syklus ei endring i treet sin utsjånad: nakne greiner; bladspretting; ein tett masse av grønne lauv; tørre raudbrune lauv; nakne greiner; osv.. I denne prosessen utviklar også sjølve treet seg, sidan det veks både i storleik og formasjonar. Vêr og vind er også forhold som endrar treet sin daglege karakter. Astrup var merksam på naturen sine hyppige og meir langsiktige endringar, noko som vi tydeleg ser i seriane av enkelte motiv der han har reflektert over dei ulike vêrskifta og stemningane som opptre og forandrar det same landskapet.

Prestegårdshagen.

Frå hagen i prestegarden, veit vi om to fotografi. Det eine er eit postkort i svart/kvitt, og syner alleen oppover mot husa i prestegarden som er avgrensa med stakittgjerder på både sider (fig. 60). I mellomgrunnen strekkjer nokre av trea i hagen seg oppover, og dekkjer til dels husa i prestegarden som vi ser i bakgrunnen. Motivet er fotografert på ein solskinsdag, og vi kan sjå at solskinet bryt i linsa frå øvre, venstre hjørnet. Himmelen i bakgrunnen er brent ut (kvit) på grunn av den sterke intensiteten til sollyset og lang eksponeringstid, og på vegen ser vi eit spel av lys og skuggar frå sola som vert filtrert gjennom lauvet i trea. Effekten av lys og skugge er også tydeleg på fasaden til husa i bakgrunnen, og i vindauga kan vi sjå refleksjonar av hageinteriøret. Det andre fotografiet, som Astrup la ved eit brev til Per Kramer hausten 1925, er i sepiatonar (fig. 61). I samanlikning med det føre, har Astrup bevega seg over stakittgjerdet til høgre, og slik at det fotografiske utsnittet famnar meir av hagen og husa får

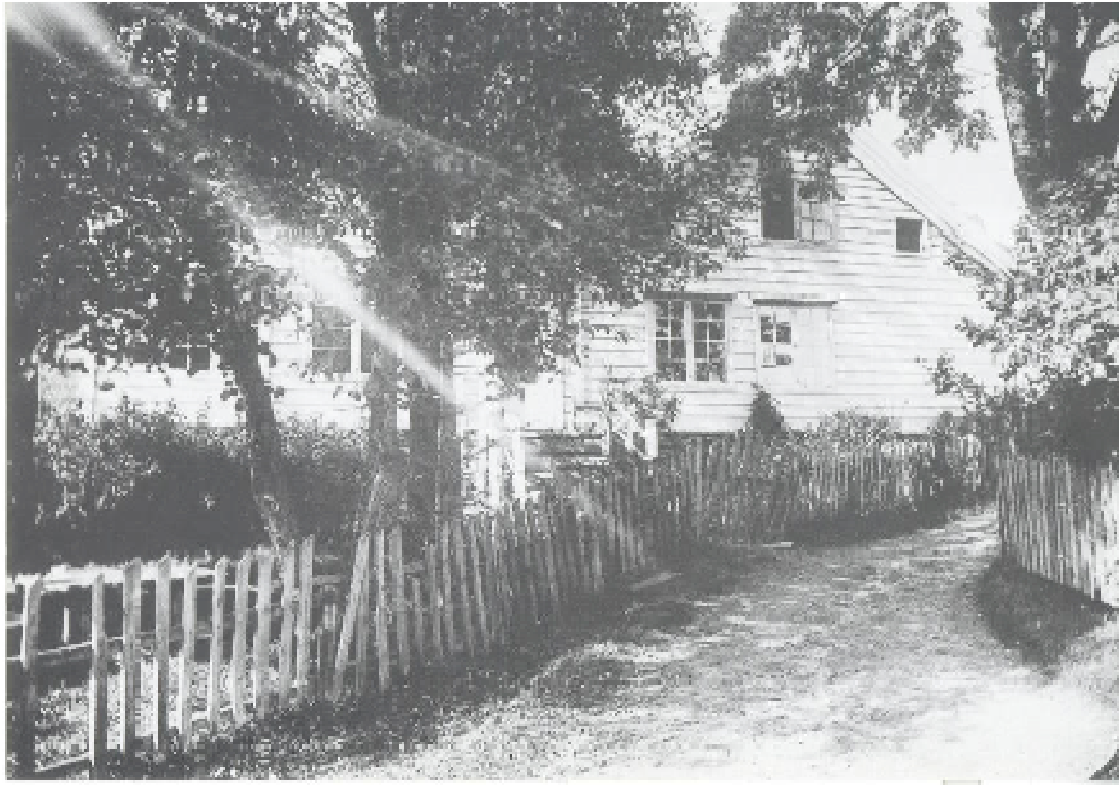


Fig. 60 Nikolai Astrup: *Prestegarden*, før 1907, postkort/fotografi.



Fig. 61 Nikolai Astrup: *Prestegardshusa på Ålhus*, før 1907, fotografi, Universitetsbiblioteket, Bergen.

eit anna perspektiv. Vi kjenner att stakittgjerdet som her markerer eit skilje mellom forgrunn og mellomgrunn, og i mellomgrunnen tronar dei kvite husa og dekkjer for bakgrunnen. Ei stor ask dominerer venstre sida av fotografiet – den same som vi kan skimte til høgre i svart/kvitt-fotografiet, og gjev ein kontrast til dei små buskane som elles veks spreidd i hagen.¹⁶⁰ Kontrasten av lys og skuggespelet på fasaden er meir framtrødande enn i føre fotografi. Refleksjonane i vindauge er også meir prega av kontrastane av mellom det lyse og mørke som tre og himmel gjev. Og som ei stadsforankring kan vi også skimte brusen av Kleberfossen i bakgrunnen.

I koplinga av desse fotografia til Astrup sin målariske produksjon, er det freistande å sjå etter eit måleri med same utsnitt, slik Loge forsøkte. Men som påpeika bruka Astrup fotografiet til å registrere viktige detaljar, og derfor må også vi som betraktar ha eit blick for detaljar for å finne ei kopling.



Fig. 62 Nikolai Astrup: *Prestegården i måneskin*, 1928, 63 x 84 cm, olje på plate, privat eige.

Detaljen som eg trur har vore viktig å fange for Astrup i desse fotografia, er blant anna verknaden av lyset. Først og

fremst gjeld dette lys og skuggespelet som vert danna når sollyset vert filtrert gjennom trekrone, og særleg gjennom asketreet sine lauv. Dette er ein effekt vi ser tydeleg gjengjeve i fleire av måleria til Astrup frå prestegården, og i *Prestegården i måneskin* (fig. 62) er særleg spelet av lys og skugge i fasaden påfallande.

Sommarvind, Jølster prestegård (fig. 63) har eit tilsvarande utsnitt av alleen som fotografiet i svart/kvitt, og ein kuriøs likskap som er interessant å merke seg i samanlikning med fotografiet er at hagegrinda står i same posisjon. Vidare er også lys- og skuggeeffekten tydeleg markert på fasaden som i *Prestegården i måneskin*, og på vegen er også nokre av slagskuggande gjengjevne slik vi ser i fotografiet. Fotografiet kan ha vore verkty for å registrere dette spelet av lys og skugge, og fotofilmen sin monokromi er også medverkande til å registrere og forsterke ein slik kontrast – ein kontrast Astrup har gjort tydeleg poeng av i målaria. I samanheng med utgreiinga frå ”Astrups eget kunstblad” frå mikrofilmen, verkar

¹⁶⁰ Øystein Loge referer, som tidlegare nemnt, til ”et nærbilde av epletreet”, og eg mistenkjer at det er dette fotografiet han talar om. I så tilfelle referer Loge til det bladlause treet vi så vidt kan skimte til høgre i forgrunnen.

dette også plausibelt. Skuggedanningar som vert danna på ein kvit fasade kan vere vanskeleg å gripe, men er nødvendige detaljar og forsterkar indeksikaliteten i måleriet; skuggen er naudsyneleg danna av ei lyskjelde, og lyset er viktig i forhold til den stemninga ein vil fange. Astrup noterer også at tidsaspektet ikkje strekk til i enkelte studiesituasjonar, og i høve dei naturlege lyskjeldene som er i rørsle, slik sola og månen er, vil ein slik lys og skuggeverknad vere vanskeleg å fange karakteren til. Fotografiet har i mellombels gjeve kunstnaren mogleik til å studere desse lys og skuggeverknadane som forstudiet til måleria.



Fig. 63 Nikolai Astrup: *Sommervind, Jølster prestegård*, 1908, 76 x 70, olje på lerret, privat eige.

Refleksjonen vi ser i vindauga i fotografia skapar også ei interessant spenning mellom det lyse og det mørke. Dette er ein effekt Astrup tydeleg er medviten på, og som vi ser er gjengjeve i fleire av måleria. I *Prestegården i måneskin*, ser vi at vindauga i husa til venstre deler seg mellom det lyse og det mørke. Vindauga lengst til venstre er meir opplyste, noko som indikerar at det ikkje er tre som skuggar for måneskinet. Refleksjonen, eller speglinga, er også gjort eit tydeleg poeng av i det tidlegare nemnte *I havestuedøren*. Her ser vi at Astrup har gjort nytte av refleksjonen i vindauga for å syne oss det som er skjult: vi kan skimte trappegelenderet på høgre sida samt eit utsnitt av hagen, som er skjult bak den sitjande kvinna og veggen. I føre kapitlet siterte eg frå Astrup sine etterlatne papir der han skriv om sitt nye kunstsyn. Blant anna skriv han at ”naar jeg skulde male et tre vilde jeg kun tage med de detaljer som intreserede mig – de greine og de blade som gav karakter og heller gjøre den saa store at de fyldte træets plads i compositionen.”¹⁶¹ Dette er aktuelt å repetere her, då ”storasken”¹⁶² har ei karakteristisk og lett gjenkjenneleg form. I baa fotografia ovanfor kan vi sjå asken – til høgre i det første og til venstre i det andre fotografiet –, og treet har òi tjukk grein som veks ut mot venstre, og som igjen deler seg to greiner. Dette vil vi også sjå er eit

¹⁶¹ Nikolai Astrup: *Etterlatne papirer*, dokument 17, fragment frå ”Astrups eget kunstblad”, udatert. (Ms. film 62)

¹⁶² Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, nemnt i fleire notar, 1898-1904. (Ms. 8° 2785)

karaktertrekk Astrup har forenkla og forsterka i dei ulike bileta frå serien med trappegelenderet.

Gåsa.

I manuskriptsamlinga til Universitetsbiblioteket i Bergen, fann eg vidare fire postkortfotografi i ein brevkorrespondanse frå Nikolai Astrup til Per Kramer. Desse fire postkorta låg i si eiga, udaterte mappe (M), og i dei føregåande mappene (A-L) finnes omlag 100 brev frå perioden 1911-1927.¹⁶³ Dei fotografiske postkorta – eit stilleben, eit vinterbilete, ei arbeidsteikning som er gjort på eit fotografi, og ei gås (fig. 64, 65, 66, og 67) – er alle motiv frå Sandalstrand. Postkorta er ikkje påskrivne på baksida, men har korte notat på biletsida (sjå bilettekstane). Sidan dei er skilt frå konvolutt og brev, er det vanskeleg å setje dei i samanheng, men i ei tidlegare mappe (J) finn vi ein leietråd. I brev nummer 8 – som tilfeldig vis er brevet som det tidlegare nemnte sepiafotografiet frå prestegårdshagen er henta frå – skriv Astrup om ei bestilling som Kramer har gjort. Her kan vi lese fylgjande: "... til jeg sender "gaosebilledet" og stillebenet og "høst paa Sandalstrand", -dette kunde jo trække lidt ud, og tiden har faret bort i festing og



Fig. 64 Nikolai Astrup: *Stilleben*, kring 1925, Universitetsbiblioteket, Bergen. "Kan du forstaa dette - julenattens stemning?"



Fig. 65 Nikolai Astrup: *Vinterbilete*, kring 1925. Universitetsbiblioteket, Bergen. Dette fotografiet finnes også i ei privat samling av fotografi som er i hende hjå Njål Nedrebø. "Kjender du motivet igjen fra i sommer? Engel vei til groven etter vand - kveldstemning."

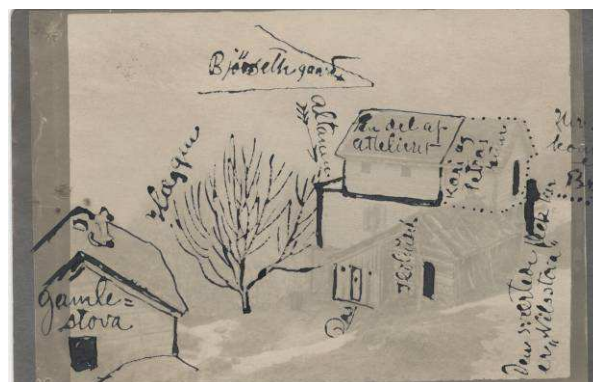


Fig. 66 Nikolai Astrup: *Arbeidsteikning av Hovudhuset på Sandalstrand*, kring 1925, Universitetsbiblioteket, Bergen.

¹⁶³ Frå Nikolai Astrup til Per Kramer, 1925. 9 brev, 2 fotografi. (Ms. 1808 J) Dei vidare mappene N-O består av brevfragment.



Fig. 67 Nikolai Astrup: *Dørvogteren*, 1925, Universitetsbiblioteket, Bergen. Det finnes også ein versjon i privat eige. "Dørvogteren med rige. Her er komentaren overflødig. Døren kjender du."

eftervirkninger –."164 Dette trekkjer påfallande likskapar til motiva på postkorta, og det kan tenkjast at fotografia opphavleg var vedlegg i nettopp dette brevet, og at fotografiet skulle gje eit forsyn på måleria. I Loge sitt katalogregister finn vi også eit stilleben med julemotiv, eit haustbilete av Sandalstrand frå same vinkel som vinterfotografiet, samt eit gåsebilete – som eg skal sjå nærare på.

Ein fotografisk aktivitet på midten av 1920-talet er heller ikkje uventa. I samtale med Nikolai Astrup Geelmyulden, vart det fortalt at Astrup kjøpte seg eit moderne fotografiapparat i Italia. Dette må ha vore i samanheng med studiereisa til Algerie i perioden 1922-23, då Astrup var innom Venezia, Pisa, og Napoli på vegen.¹⁶⁵ Fotografiet av gåsa dukkar i mellombels opp i ein annan samanheng. Etter ein samtale med Ingebjørg Astrup om Astrup sin fotografiske praksis¹⁶⁶, fann ho eit tilsvarende gåsefotografi i ein. Fotografiet var limt tilfeldig saman med nokre passfoto av søstrene til Astrup – som både er i ein annan papirkvalitet og frå ei anna tid. Fotografiet syner ei kvit gås¹⁶⁷ føre eit hus på Sandalstrand. I familiealbumet er det ingen bilettekst å førehalde seg til., men på framsida av kortet som

¹⁶⁴ Brev frå Nikolai Astrup til Per Kramer, udatert/sendt etter 30/8, 1925. (Ms 1808 J 8)

¹⁶⁵ Lofsnes, 2007, op.cit., s. 21.

¹⁶⁶ Ingebjørg Astrup: *Familiefotografi*. Bergen: februar 2010, samtale.

¹⁶⁷ Nikolai Astrup Geelmuyden fortalte meg at dette var ei tam, men mannevond gås som om lag fungerte som ei vaktbikkje på Sandalstrand. (15. mars 2010).

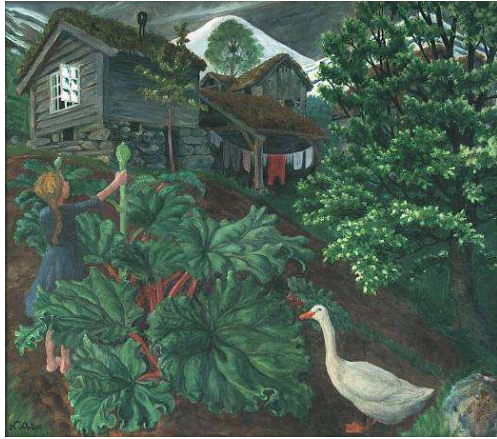


Fig. 68 Nikolai Astrup: *Gåsen*, truleg 1925-26, 65 x 73 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

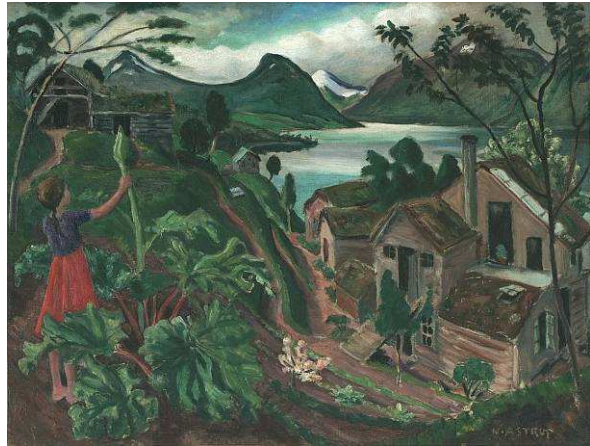


Fig. 69 Nikolai Astrup: *Rabarbra og småpике på Sandalstrand*, 1927, 57 x 75 cm, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

Astrup har sendt til Kramer, har han skrive: ”Dörvogteren *med* rige. Her er komentaren overflødig. Døren kjender du.” Her kan vi lese litt humoristisk mellom linjene, for døra vi ser i bakgrunnen med blome og hjarter, er nemleg døra til utedoen, og det er nærliggjande å tru at Astrup refererer til ein morosam episode som inkluderer dørvaktaren, Kramer og utedoen. Men korleis kan vi lese dette fotografiet i forhold til Astrup som målarkunstnar?

Eit måleri som er nærliggjande å kople til dette fotografiske motivet, er *Gåsen* (fig. 68). Dette er det einaste måleriet vi veit der Astrup har måla ei gås, og her finn vi også ein parallell mellom dateringane: fotografiet vart truleg teke sommaren 1925 om vi jamfører det med dateringa i brevet til Per Kramer,¹⁶⁸ og måleriet er datert til kring 1925-26. Her må vi først og fremst slå fast at det ikkje er tale om ein symmetrisk formliskap mellom gåsa i fotografiet og i måleriet. Fotografiet fangar i mellombels det karakteristiske omrisset til gåsa: i samanlikning ser vi gåsa sin framtrudande silhuett står i kontrast til det grønne hageinteriøret, og konturen vert tydeleg presisert. Fotografiet gjev ein definert form av gåsa, som gjer den lettare å gje att i måleriet. Gåsa utgjer også ein av delane i måleriet, og er satt opp i diagonal til det oppslåtte vindauge i huset som lyser opp av refleksjonen frå himmelen noko for det første deler biletet i to, men som også skapar ein balanse. I den venstre halvdel ser vi vidare ei jente som skjerer av blomen på ei rabarbraplante. Denne jenta har ein interessant ”tvilling” i eit anna måleri frå Sandalstrand som er måla året etter. I samanlikning med jenta i *Rabarbra og småpике på Sandalstrand* (fig. 69), er det mest så vi kan tale om ein fotografisk likskap mellom jentene og blada på rabarbraane. Formata på bileta er om lag like, så denne likskapen er påfallande og opnar for spørsmål om fotografiet kan ha vore eit hjelpemiddel for å skape

¹⁶⁸ Brev frå Nikolai Astrup til Per Kramer, udatert/sendt etter 30/8, 1925. (Ms 1808 J 8)

ein slik ”fotografisk” likskap. Men som Nikolai Astrup Geelmuyden påpeika, bruka også Astrup glasplater i studiet av sine motiv, og dette kan også ha vore ein nyttig kopieringsteknikk for å skape slike seriale likskapar.

Bygdefotograf Nikolai Berg.

I *Blandede motiver* vil vi også sjå at Astrup refererer til andre fotografar og fotografi, og ein av desse er Nikolai Berg (1875-1955). Nikolai Berg var sambygding av Astrup, og som ei tilleggsinntekt til gardsdrifta, fotograferte han ulike hendingar i Jølster, både bryllaup og gravferd, portrett, landskap og daglegliv.¹⁶⁹ Nikolai Berg var også kunstmålar, og gjekk blant anna i lære hjå Astrup då han opna skule på slutten av 1920-talet. I eit udatert brev (truleg i 1926)¹⁷⁰ til Conrad Mohr skriv Astrup at Berg er ”meget ældre end mig – jeg har lært ham at male – og han maler godt til dels og i allefald naivt og personlig.”¹⁷¹ Men, Astrup poengterer at Berg har ein gard som er kring fem gonger så stor som hans eigen, og at gardsdrifta diverre tek for mykje tid i høve kunsten. ”men jeg har altid foretaldt han at han ikke maatte ligne mig eller nogen anden – bare faa sine inspirationer fra naturen – uten at copiere den heller.”¹⁷² På mange måtar er dette essensen i Astrup si tilnærming av staden seine karakterar: naturen skal føre til inspirasjon, ikkje imitasjon. Og dette var nok også ei utfordring i krysninga av fotografi og måleri – då dei representerer to ulike måtar å registrere og visualisere naturen på. Berg og Astrup var nære og gode vener, og Berg stod i bresjen på å få røyst minnesteinen etter Astrup, som vart avduka i 1938 på Ålhus. Det er difor ikkje overraskande at Berg er så hyppig nemnt i Astrup sine fotografiske notat i *Blandede motiver*.

Først og fremst dreier notata om Nikolai Berg seg om lån av fotografiapparat, og den første referansen vi finn til Berg er faktisk i den første noteringa Astrup i det heile gjer i høve fotografiet, i note XXII: ”Faa laane aparatet til N. Berg.”¹⁷³ I ein seinare notis, CLXI med tittelen ”Spillemand”, får vi eit nærare innblikk i Berg sitt tekniske utstyr, samt Astrup sine eigne tekniske ferdigheiter.:

¹⁶⁹ Juklestad, 2009, op.cit., s. 8.

¹⁷⁰ Nikolai Astrup: *Etterlatne papirer*, ”Brev til konsul Mohr etter stipendreisen der Astrup er helt slått ut”, dokument 2, udatert (truleg 1926: Conrad Mohr gav Astrup reisestipend i 1919, og i 1922-23 reiste Astrup og kona Engel på studiereise til Algerie. Astrup skriv i mellombels om sine ”8 barn”, og siste vart fødd i 1926.) (Ms film 62)

¹⁷¹ Nikolai Astrup: *Etterlatne papirer*, ”Brev til konsul Mohr”, dokument 2, udatert. (Ms film 62)

¹⁷² Nikolai Astrup: *Etterlatne papirer*, ”Brev til konsul Mohr”, dokument 2, udatert. (Ms film 62)

¹⁷³ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, note XXII, 1898-1904. (Ms. 8° 2785)

Faa Bendik Johannes til at spille ùde i solskinnnet, faa han med en søndag (lidt kvast med) ùd i marken, hvor der ikke er folk og phot. Laan B. app. stil ind paa en bestemt afstand fx. 2 meter og naar aparatet er opstillet sigt paa landskabet i en anden retning. Væn han til aparatet dit (kasten) forklar han brùgen. Naar dù saa faar det rette ap. saa kan dù have en klùd (samme som til dit eget) over ap. – naar du saa har vendt det mod et landskap dreier du i det beleilige öieblik hele ap. till og brüker slangen brüg lidt afblænding. I det afgjørende öieblik kan dù love ham en "Elling" for den bedste slott han har.¹⁷⁴

Fotograf Berg er her referert til gjennom ein enkel B, men eg antar at det må vere Berg Astrup skriv om sidan han ikkje referer til andre fotografar på B i notata. Det er interessant å lese Astrup sitt tenkte fotografiske motiv. Heile seansen er nøye planlagt – utstyr, motiv, omgjevnadar, dag og tidspunkt – i tillegg til at han gjev nøye reie for den praktiske oppstillinga og bruken av fotografiet: spelemannen skal sitte utandørs i sola, han skal vere omringa av litt kvast, og Astrup tenkjer seg ein to meters avstand mellom motiv og kamera. Han verkar særst reflektert og viser ein teknisk forståing i bruken av dette mediet. Det som vidare er interessant, er at Astrup minner seg på å gjere modellen kjent med kamera. Dette kan tyde på at fotografiet var ein teknikk som ikkje alle var like komfortable med endå – og kanskje særleg i portrettsamanheng. Astrup sitt fotografi er ikkje tilgjengeleg, men eg har forsøkt å finne eit fotografi av denne spelemannen for å kunne samanlikne karakteren med spelemannen vi finn i bileta til Astrup, som i det ovannemnte utsnittet frå *Priseld* (fig. 57). Her ser vi Bendik Johannes til venstre for springardansen, og han er eit viktig musikalsk



Fig. 70 Nikolai Astrup: Skisse av Bendik Johannes, teikning, juli 1922, attgjeve i trykt dagboknotat.

innslag i denne settinga, og i dei øvre jonsokbileta vil vi kunne kjenne igjen same mannen. Men det einaste eg har lykkast å finne, er ei skisse av spelemannen i nokre trykte dagboknotat.¹⁷⁵ Forfattaren har skildra eit opphald i Jølster i juli i 1922, der han er på rundtur i området saman med Nikolai Astrup og Hans E. Kinck. Blant anna køyrer dei motorbåt over Jølstravatnet for å helse på Bendik

¹⁷⁴ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note CLXI, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)

¹⁷⁵ Diverre kjenner eg ikkje til kven som har skrive desse dagbøkene.

Johannes Nedrebø – ”en flott, høi og smal kar som virker både utad og indad som en fuldendt aristokrat”¹⁷⁶ – og spelemannen speler til dei på hardingfiolinen sin, og skissa ovanfor er truleg frå dette møtet (fig. 70).

Tilbake til bygdefotografen: i notatet får vi også inntrykk av at fotograf Berg hadde godt fotoutstyr – med stativ, slange og dekke – og det er særleg interessant å lese parentesen i notatet: (*samme som til ditt eget*). Dette tyder på at Astrup også hadde eit relativt godt utstyr tidleg i sin karrieren – notatet er nemleg henta frå *Blandede motiver II* som truleg er frå tida mellom 1904-1908. Barnebarnet til Astrup, Nikolai Astrup Geelmuyden, stadfester ei interesse for godt, fotografisk utstyr. Blant anna fortel han at Astrup kjøpte seg eit fotografiapparat og linser i Italia då han reiste på studietur til Algerie i 1922. Dette var kan hende eit av Noreg sine finaste kamera i si tid, og særleg linsene var dyre då dei var handblåste og hadde stjerner i glaset.¹⁷⁷ Astrup Geelmuyden meiner at dette utstyret kan ha vorte overteke av Nikolai Berg: først og sidan han og Astrup var nære vener, men også fordi Berg hadde ein draum om å lage eit fotomuseum og dermed var som ein samlar å rekne. Og kan hende ligg dette gøymt vekk ein stad i Jølster?

Det er også nærliggande å tru at Astrup nytta fotograf Berg sitt mørkerom, sidan det har ikkje vorte avdekka noko mørkerom eller framkallingsutstyr verken i prestegarden eller på Astruptunet. Båe stadar hadde likevel mørkekjellarar eller mørkeloft som kunne nyttast for å belyse glasplater. Barnebarnet Nikolai Astrup Geelmuyden meiner likevel at Astrup framkalla sine egne fotografi i sitt eige mørkerom og minnst at det stod glasplater på Astruptunet, men at desse har gått tapt med åra. Berg og Astrup utveksla nok kunnskap frå kvar sine felt – der den eine var profesjonell var den andre amatør – og slik hadde dei mykje å tilby kvarandre. Eg trur derfor at Nikolai Berg er ein nyttig link til Astrup sin fotografiske praksis. I prosessen med å finne informasjon om fotograf Berg, har det vore varierende handfast materiale. Lite oppløftande var særleg opplysinga frå fotoregisteret til Preus Museum og Nasjonalbiblioteket: ”Mesteparten av platene hans er gått tapt, men det finnes fremdeles endel fra 1899, bl. a. 2 bryllupsbilder og et gruppebilde av 50 mann på veiarbeid.”¹⁷⁸ Mot slutten av avhandlina, får eg i mellombels opplyst frå Oddleiv Apneseth at det finnes ein del glasplater, både hjå Reiakvam Foto i Førde og hjå Sunnfjord Museum. Diverre har eg ikkje hatt tid å ta dette med

¹⁷⁶ Ukjent forfatar: *Dagboknotat*, 1922, s. 86.

¹⁷⁷ Nikolai Astrup Geelmuyden: *Nikolai Astrup sitt virke som kunstmålar og interesse for fotografi*. Oslo: 15. mars 2010, samtale.

¹⁷⁸ Nasjonalbiblioteket: ”Nikolai Berg”, <http://www.nb.no/nmff/fotografer.php> (nedlasta 11.november 2009.)

i denne avhandlinga – med unntak av eit fotografi som vil verte presentert avslutningsvis i neste kapittel.

Eit tomrom i arkivet.

Søker vi etter Nikolai Astrup i biletarkiva, får vi sparsamt med treff. Nasjonalbiblioteket sitt biletarkiv gjev oss ingenting, og heller ikkje biletsamlinga ved universitetsbiblioteket i Bergen eller i Fylkesarkivet til verken Hordaland eller Sogn og Fjordane. Biletarkivet til Sunnfjord museum gjev oss eit treff som er registrert med Astrup som fotograf, som overraskande er eit postmortemportrett av Sofia O. Myklebust,¹⁷⁹ datert 1911. Men det øvre fotografiske materialet avgrensar seg med andre ord til nokre få fotografi som har vorte vedlagt i brev eller som er i ein familiealbum. Men det er ikkje berre eit tomrom i høve Astrup som fotograf, det er også eit tomrom av Astrup som fotografisk motiv. Dette er forunderleg sidan

Astrup tross alt var ein kjend kunstnar i si eiga samtid – han reiste til storbyane, og fleire vitja han på Sandalstrand. Det finnes berre nokre få fotografiske portrett av kunstnaren, og nokre av dei er vist i dei føregåande kapitla, og dessutan finnes der ein del frå feiringa av 45-årsdagen hans på Sandalstrand som vart fotografert av Tollef Sandal (fig. 72). Men mengda av portrett er lita i høve den fotografiske aktiviteten og interessa vi kan lese i notatbøkene. Dei få treffa ”Astrup” gav overraska også arkivarane, og ein kan dermed stille spørsmål om det er eit problem i arkivet som utgjer dette tomrommet. I fylgje Riksarkivet sin nettside om ”Ordning og merking av fotografier”¹⁸⁰ er det fire sentrale spørsmål som kan vere avgjerande nøklar for bevaring. For det første vil arkivet vite *kven* som var fotografen, vidare er *kva* eller *kven* som er fotografert eit sentralt



Fig. 71 Kunstnaren Nikolai Astrup; fotografisk sjølvportrett, privat eige.

¹⁷⁹ Nikolai Astrup: *Eit lik - Sofia O. Myklebust, profil*, 1911, foto, Sunnfjord Museum. (Eg har ikkje fått sett dette biletet, då arkivet ikkje responderte på min forespurnad.)

¹⁸⁰ Riksarkivet: ”Ordning og merking av fotografier”, <http://riksarkivet.no/arkivverket/Offentlig-forvaltning/Avlevering/Papirmateriale/Ordning-av-papirarkiv/Fotografier> (nedlasta 28.mars 2010).

spørsmål og derav *kvifor*, og til slutt *når* fotografiet er teke. Om eit eller fleire av desse spørsmåla ikkje er svar på, er fotografia å rekne som det Jens Petter Kollhøy kalla for "identitetsløse" i sitt foredrag om "Guillionted photographs and the context cure."¹⁸¹ Og då



Fig. 72 Tollef Sandal: *Nikolai Astrup og vener*, 1925, Sunnfjord Museum. Fotografiet er frå Astrup si 45-årsfeiring, og vi ser han i midten med ein krans kring halsen. Til høgre for Astrup sit Anton Fond, og ytst sit truleg Eiler Prytz. Til venstre sit Per Kramer. Her har trommeslagaren noko brutalt mista hovudet i utsnittet.

må ein gjere ei vurdering av kor viktige desse fotografia kan vere for ei ettertid.

I vår tematisering av Astrup sin fotografiske praksis, kan ein hypotese gje svar til det arkiviske tomrommet: om eit arkiv vert tilbudt ei samling av fotografi med eit spenn av ulike motiv, med blant anna eit kvitt hus, ein dørlås, og nærbilete av fleire ulike tresortar, er ikkje dette eit umiddelbart interessant materiale. Om arkivet var kjend med at fotografen var Nikolai Astrup, ville desse vorte vurdert som verdifulle, og samlingsverdien ville vore høg. Men kva om fotografen var ukjend? Eit problem er til dømes at Astrup ikkje signerte fotografia sine (jamført det materiale vi har). Her ville arkivet i mellombels vurdert kva eller kven fotografiet er av, men også her vil det oppstå eit fortolkingsproblem. Korleis skal arkivet gjere ei samla, estetiske vurdering av desse identitetslause fotografia, når motivet er eit sett avfotograferte detaljar utan openbar samanheng? Kva har ein dørlås og nokre gamle rognar til felles? Vidare, med tanke på at Astrup bygde sitt eige fotografiapparatet og framkalla sine egne fotografi, kan ein anta at kvaliteten på desse fotografia var varierende. Eit arkiv er opptekne av ta inn materiale med best mogleg kvalitet, og ei tilsynelatande eksperimentering av ein ukjend hobbyfotograf vil fort verte vurdert til kassasjon.¹⁸²

I møte med tilsette i biletarkiva¹⁸³ har eg møtt interesse for at dette er ein aktuell problematikk. Dei fotografiske samlingane frå byrjinga av 1900-talet, føyer seg stort sett inn i

¹⁸¹ Jens Petter Kollhøy: "Guillionted photographs and the context cure", foredrag på seminaret *The Ends of Photography. Fotografiets muligheter*, Oslo: Nasjonalbiblioteket, 25. januar 2010.

¹⁸² Riksarkivet: "Bevaring og kassasjon". <http://riksarkivet.no/arkivverket/Offentlig-forvaltning/Bevaring-og-kassasjon> (nedlasta 28.mars 2010).

¹⁸³ Nasjonalbiblioteket, Fylkesarkivet i Sogn og Fjordane, Sunnfjord Museum og Biletsamlinga ved UB.

den nasjonalromantiske diskursen, særleg representert ved dei tre store fotografane Knud Knudsen (1832-1915), Axel Lindahl (1841-1896) og Anders Beer Wilse (1865-1949). Alle desse tre reiste gjennom Jølster, og felles i fotografia er ei tilnærming av den norske karakteren: motiva er oftast ein kombinasjon av dei høge fjella og Jølstravatnet, med bunadskledde folk i forgrunnen for å gje ein målestokk til det sublimе landskapet. Ei fotografisamling av merkelege detaljar – slik vi kan tenkje oss Astrup si – ville vore ei kuriøs og interessant fotosamling i supplement til dei kanoniske landskapsportretta som saman med ei mengde portrett hovudsakleg dominerer arkiva.

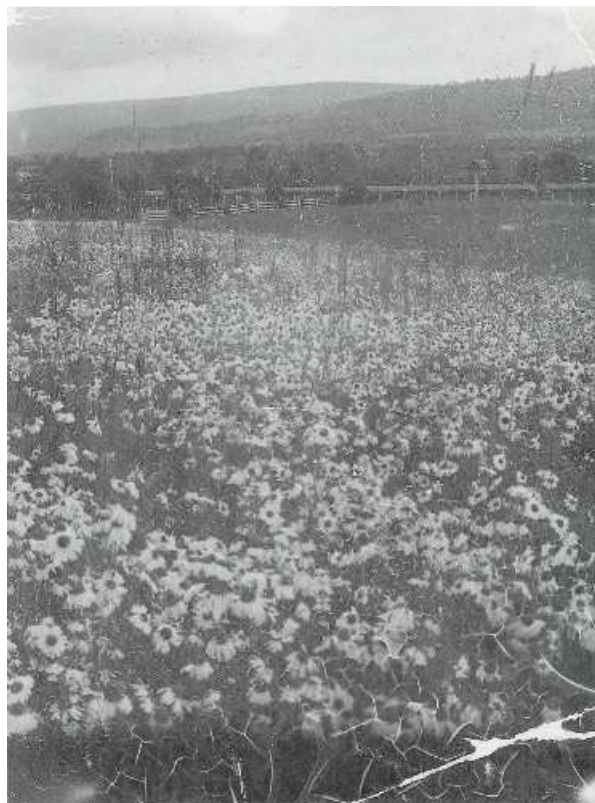


Fig. 73 Harald Sohlberg: *En blomstereng nordpå*, 1905, fotografi, detaljstudie til måleri, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.

Tomrommet i arkivet avhenger i mellombels ikkje berre av arkiva sine vurderingsevner av identitetslause fotografi som er vanskeleg å kategorisere. Det er generelt uvisst kor utbreia bruken av fotografisk studiemateriale var blant kunstnarane i Noreg. I *Norsk fotohistorie* rører Peter Larsen og Sigrd Lien ved dette temaet i kapitlet ”1800-talsfotografiet og forholdet til kunsten”¹⁸⁴. Bruken av fotografi vert eksemplifisert med blant anna Christian Krohg (1852-1925) og Harald Sohlberg (1869-1935), og etter desse er det bevart gode, openlyse eksempel på fotografiske forstudiar. Det fotografiske materiale etter Sohlberg, viser også nokre klare samanhengar – og desse er greia ut nærare av Øyvind Storm Bjerke i artikkelen ”Harald Sohlbergs fotografier”¹⁸⁵. Storm Bjerke skriv at det fotografiske var til god hjelp for kunstnarar som ikkje var i nærleik til motiva sine, og viser til eit brev Sohlberg skreiv til søstera Ragna 1.juni 1900: ”De [fotografia] havde nemlig været meg til stor hjælp, for der er ting, som paa grund af veir og lange afstande, ikke havde været i noget menneskes magt at faa tegnet direkte ned paa lærredet, men hvis eneste realiserbarhed var

¹⁸⁴ ”1800-talsfotografiet og forholdet til kunsten”, i Peter Larsen og Sigrd Lien: *Norsk fotohistorie. Frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2007, s. 117-134.

¹⁸⁵ Øyvind Storm Bjerke: ”Harald Sohlbergs fotografier”, i Eggum og Stenseth: *Skandinavisk kunst og fotografi*. Oslo kommunes kunstsamlinger: Munch-Museets skrifter 4, 1988, s. 79-98.

gjennom talrige skisser og fotografi”¹⁸⁶ (fig. 73). Fotografiet gjorde også landskapet og motivet mobilt, og fotografen Knud Knudsen laga blant anna ein serie landskap og kvardagsscener i 1870-åra som han kalla *Motiv for Malere*. Desse motiva kunne kunstnarar bruke som del av sine forstudiar, som på sett og vis syner ei legalisering av fotografiet som forstudium. Vi anar ein altså ein meir utbreidd bruk av fotografi enn forskinga har avdekt, og at fleire kunstnarar har gjort nytte av mediet – der i blant også Nikolai Astrup.

Men kunstnarane sjølve hadde gjerne eit ambivalent forhold til fotografiet. Christian Krohg til dømes, som også var Astrup sin lærar i Paris, retta kritikk mot ein kollega som var for avhengig av fotografiet. Kritikken til fotografiet kom også frå kunstkritikarane sitt hald, og desse kunne vere nådelause. Ved å stole blindt på den fotografiske linsa, stod målar-kunstnaren i fare for å misse evna til å sjå og gjenskape motivet med sitt eige blikk. Studieteknikk med proporsjonsteikning var ein viktig del av den kunstnariske utdanninga, men med bruk av fotografiet ville dette verte ein overflatisk lærdom: fotografiet definerte den heilskapelege forma, og ein trengte ikkje lenger bygge den opp del for del og den klassiske tradisjonen frå Polykleitos *canon* vart utfordra.

Likevel hadde måleriet framleis eit viktig fortrinn; fargar. Før fargefilmen vart utvikla på 1930-talet, var fotografiet avgrensa til ein monokromi i sepiatonar eller svart/kvitt – med unntak av handkolorerte fotografi sjølvst. Fotografiet si avgrensing ser vi også i notatane til Astrup, der han nøysamt har supplert med fargeskildringar av motiva han vil teikne og fotografere, som i notisen om Johanna på Stranda: ”Øine blasrødig lindefarveg ùlhvidblek hùd.”¹⁸⁷ Fargeskildringane har generelt ein sentral posisjon i notatbøkene – også uavhengig notata om fotografiet, og det er tydeleg at observasjonane av fargar er ein av Astrup sine tilnærmingar av naturen. I dei ferdige måleria er det også fargen som først og fremst fengjer oss. Skiljet mellom fotografi og fargar ser vi også hjå Edvard Munch, og overraskande mange av dei ekspressive, fargesterke bileta vi kjenner frå Munch, har hatt ei forankring i fotografi. Munch sin fotografiske praksis vert greia ut av Øyvind Storm Bjerke i *Munch og Fotografi* (1987), og eit viktig poeng for Munch var at fotografiet fanga det ytre, medan fargane skildra det indre: eit fotografi kunne ikkje skildre kjenslene, men fargane kunne. Fargeskildringane hjå Astrup gjev også ein peikar til at fotografiet var ein teknikk på å fange den ytre karakteristikken, men fargebruken i dei ferdige bileta er ikkje symbolsk på same subjektive måte som hjå Munch.

¹⁸⁶ Sitert i Bjerke, 1988, op.cit., s. 84.

¹⁸⁷ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note CXVI, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)

Trass i den mediespesifikke skilnaden mellom måleri og fotografi var altså fleire prinsipielt skeptisk til fotografiet, deriblant Krohg, men han vedgjekk også ”at fotografiet kunne ha medverka til utviklinga i målarkunsten” sidan ”fotografiets suverene evne til naturtru representasjon”¹⁸⁸ utfordra imitasjonskunsten og fordra nytenking. Så sjølv om fleire kunstnarar bruka fotografiet som ein studieteknikk, var ambivalensen i den hensiktsmessige bruken av fotografi så stor at kunstnarane ofte skjulte spora etter sine fotografiske forstudiar. Og dermed står vi med eit tomrom i ettertida.

Det lyser også gjennom i Astrup sine notat at bruken av foto skal vere i løynda. I det tidlegare nemnte notatet om spelemannen Bendik Johannes, skriv Astrup at han vil ta med seg modellen ut i marka ”hvor der ikke er folk”¹⁸⁹. På den eine sida kan dette vere eit trekk for ikkje å skape ei merksemd kring fotograferinga som kan stressse modellen. Dette opnar likevel for spørsmål om kunstnaren forsøker å skjule at han faktisk fotograferer. I ein tidlegare notis, XXXXII i *Blandede motiver I*, skriv også Astrup noko liknande: ”låne Bergs apparat med slange *saa du ikke selv potho*.”¹⁹⁰ Slangen må vi tolke som ein sjølvutløysar, men om notisen viser til ei ufarleggjering av fotograferinga føre motivet eller om det skilje fotografen frå fotografiet er uviss. Sjølv om formueringa er tvitydig, er den likevel interessant sidan Astrup presiserer at han ikkje fotograferer med denne sjølvutløysaren. Det er også påfallande at kunstnaren enkelte stadar i *Blandede motiver* har viska vekk blekket der han har skrivne fotografi, som i notatet om *Dörlaasen*: ”Husk at ~~photografer~~ Dörlaasen til Dagligstuen.”¹⁹¹ I denne notisen har Astrup skrapa vekk blekket slik at ordet så vidt er synleg. Usynleggjeringa, der den førekjem, er også gjort konsekvent på sjølve ordet som refererer til fotografiet. I samanlikning med brevkorrespondansane Astrup har gjort, er fotografiet sjeldan nemnt – sjølv om kunstnaren stadig skriv om bileta sine. Dette kan vere eit teikn på at fotografiet var eit ikkje-tema, for ikkje å la seg avsløre av kritikarar og svekke sitt eige kunstnariske geni.

Ein brevkorrespondanse Astrup hadde med Hans Jacob Meyer på byrjinga av 1920-talet, gjev også dårlege utsikter for funn av fotografisk materiale. Meyer har etterspurt etter ei særskild teikning han er interessert i og Astrup byrjar å leite i arkivet sitt. Den 4. januar 1921 repliserer Astrup:

¹⁸⁸ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 128.

¹⁸⁹ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note CLXI, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)

¹⁹⁰ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note XXXXII, 1904-1908. (Ms. 8° 2785) (Mi kursivering.)

¹⁹¹ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note CXVI, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)

jeg har været inde på Myklebust¹⁹² og ledt, men det mange pennetegninger, jeg ikke finder, - jeg er ræd for, at en familie, som fik bo i mine huse der, - af vanvare eller uforstand har ødelagt en hel del af dem, - jeg kan i alle fall ikke nu i en fart - i det korte dagslys - finde dem blant mine hauger af løse skisser eller "notater" og akstudier - jeg har ogsaa flere gange brændt en hel del "rusk", og noget af lidt værdi kunde det da kanske fulgt med, - det tager forresten slig forbandet lang tid for mig at se igjennem gamle ting og notater¹⁹³

I august same året, gjev Astrup oss ei nærare skildring:

Jeg har som för nævnt gang paa gang været på Myklebust og ledt gjennem alle de tusendvis af tegninger, studier og notiser, som jeg har der, men det har været mig umulig at finde den tegning, jeg lovede dem;- jeg har endnu ikke opgivet alt haab om at finde den; - men alle mine ting er i en sørgelig forfatning derinde, - jeg har været syg nogle aar og saaledes ikkje faaet se over mine ting. Jeg har to gange ladt folk bo gratis i husene mine derinde, og følgen er at alle mine tegninger og studier (foruden böker om kunst og reproduktioner), som laa pakket i en mængde kasser, slig at der vare en slags orden i det hele, - de er nu tömt ud over gulvet paa loftet i en stor haug, - en masse er tiltrukket og istykkerrevet, - antagelig har en af de familier, som fik bo der været i veed-mangel og har tömt kasserne og hugget dem op til brændsel, -eller de har havt bruk for kasserne, naar de skulde flytte. Jeg finder saaledes som sagt en masse af mine arbeider helt ødelagt (trukket paa med skidne födder, og tilsölede af tobakspyt, - der blev nemlig spillet kort der oppe paa loftet, og man trakkede omkring i mine tegninger). Det er ikke noget hyggelig arbeide at sortere ud igjen sligt, og jeg har været i daarligt humör, hvergang jeg har været derinde, - imidlertid fandt jeg i en liden kasse nogle tegninger, som var nogenlunde vel bevarede,- jeg finder stadig nogle, naaar jeg er der inge, og jeg er sikker paa at finde flere endnu (...)¹⁹⁴

Sitata ovanfor talar for seg sjølv: mykje av studiemateriale som Astrup hadde lagra på Myklebust, har diverre gått tapt. Sjølv om Astrup ikkje nemner fotografia eksplisitt, kan desse øydeleggingane også forklare mangelen av fotografisk materiale, og Astrup skriv også at han har øydelagt ein del materiale sjølv. Astrup framkalla også fotografia sine på eit litt sprøtt papir, noko som gjorde det særskild sårbart for øydeleggingar¹⁹⁵. Hensikta med å ta vare på slikt forarbeidet når hovudarbeidet var ferdig, kan også ha vorte sett på som overflødig og oppsamlande.

Fotografisk blikk på bileta.

Tek ein på seg fotografiske briller i møte med Astrup sine bilete, vil ein raskt verte merksam på fleire fotografiske karakterar. I samanlikningane av dei tilsynelatande like motiva trer ulikskapane fram, og den skildra staden står om lag fram som ein collage av dei enkelte karaktertrekk. Nokre karakterar er framheva medan andre er nedtona og til og med utviska. Men utan ei konkret fotografisk forankring, må vi i mellombels trø varsamt med eit fotografisk blikk. Vi har riktig nok belegg for ein fotografisk bruk i *Blandede motiver*, men

¹⁹² Astrup budde på Myklebust i tida før han flytte til Sandalstrand i 1914, og fram til fram til Astrup fekk reist sitt eige atelier i andre etasjen i Hovudhuset på Sandalstrand på midten av 1920-talet vart huset på Myklebust brukt som eit atelier.

¹⁹³ Brev frå Nikolai Astrup til Hans Jacob Meyer, 4.januar 1921. (Ms. 40° 2655:2)

¹⁹⁴ Brev frå Nikolai Astrup til Hans Jacob Meyer, 4.januar 1921. (Ms. 40° 2655:2)

¹⁹⁵ Ingebjørg Astrup kunne minnst at papirkvaliteten på fotografi var sprø: om der var ein knekk i eit hjørne, ville det knekke av om ein forsøkte å brette den ut. (Bergen, februar 2010, samtale.)

det er ikkje dermed gitt at Astrup bruka fotografiet i alle sine bilete. Vidare handlar det heller ikkje om fotografiet si evne til å gje att ein kopi av det sette – for som tidlegare poengtert, står ikkje Astrup sine motiv av staden fram som topografiske avtrykk på lerretet, men gjennom framhevinga av det karakteristiske, det atmosfæriske og skiftande. I eit kunsthistorisk perspektiv går dessutan måleriet og fotografiet i ein tosidig dialog. Fotografiet er både i tradisjon med blant anna landskapsmåleriet, men gjev også studiegrunnlag til måleritradisjonen som fangar av augneblinken og menneskelege oppstillingar – noko som var både lønsamt og tidsparande for kunstnarane.

Fotografiet som forlaupar til det modernistiske måleriet på ”the Road to flatness”, vert problematisert av Kirk Varnedoe i kapitlet ”Near and far”¹⁹⁶ i *A fine disregard. What makes modern art modern* (1990). Her påpeiker Varnedoe at fotografiet har fått vel mykje av æra for dei dramatiske utsnitt vi finn i måleritradisjonen frå slutten av 1800-talet. Eit eksempel er td. Edgar Degas, som særleg er kjent for sine eksperimenterande utsnitt av dansande ballerinaer

og orkestergraver, og desse utsnitt har ofte vorte satt i ein fotografisk tradisjon. Varnedoe ser i mellombels litt annleis på dette, og talar om forholdet mellom det nære og det fjerne som eit kompositorisk verkemiddel uavhengig fotografiet. Her viser han til korleis dei japanske tresnittskjerarane nærma seg den europeiske kunstscena sin bruk av perspektiv på 1700-talet. Den vestlege bruken av perspektiv i målarkunsten var strengt underlagt matematikken, med ei særskild forankring i Leon Alberti Battista sine teoriar. Dei japanske kunstnarane forsøkte å kopiere desse konstruerte romma – men utan å forstå prinsippa. Varnedoe skriv at ”These artists took a Chinese-style tradition of close-up, (...) and married it with the mid level horizons and deep space seen in Dutch



Fig. 74 Ando Hiroshige: *Moon Pine*, Ueno, 1857, 24,1 x 35,7 cm, tresnitt, The Brooklyn Museum, New York.

¹⁹⁶ ”Near and Far” i Kirk Varnedoe: *A fine disregard. What makes Modern Art Modern*. London: Thames and Hudson, 1990, s. 25-101.



Fig. 75 Nikolai Astrup: Regnstemning under trærne ved Jølster prestegård, før 1908, 89 x 110 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

landscape prints.”¹⁹⁷ Som vi ser i Ando Hiroshige sitt tresnitt *Moon Pine, Ueno* (fig. 74) frå 1857, er det nære og det fjerne satt i sterk kontrast til kvarandre for å skape rom. Utsnittet verkar dramatisk, sidan treet i forgrunnen er trekt så nære at formatet kuttar både greiner og trestammen.

Dette verkemiddelet ser vi også hjå Astrup – og særleg i *Vaarnatt og seljekall* (fig. 53). Astrup har strekt Seljekallen sine greiner utover formatet, kutta dei noko dramatisk av, og

i den fjerne bakgrunnen har han lagt fjellrekka. Men med lys/mørkkontrasten, har han også utfordra denne romeffekten: den lysande kvite Isdronninga vert trekt mot den mørke Seljekallen. Dette plasserer også Astrup innan det modernistiske prosjektet som Varnedoe kallar ”the Road to Flatness”, sidan han utfordrar romverknaden i ei omtolking av det nære og fjerne i farge-teorien. Her finn vi Astrup i kryssingspunktet av to inspirasjonskjelder. På den eine sida veit vi at Astrup var inspirert av dei japanske tresnitta, *ukiyo-e*, både motivisk, kompositorisk og teknisk.¹⁹⁸ På den andre sida har vi også bevart eit fotografi av ein Seljekall som tolkast å vere eit utgangspunkt til treet i biletet. Vidare vil eg påpeike fleire interessante fotografiske trekk ved bileta til Astrup, som blant anna utsnittet, bruken av perspektiv og staden sin framtrede som collage.

Vi finn likevel utsnitt i bileta til Astrup som ikkje trekk vekslar på dei japanske kunstnarane sin kontrastering av det nære og det fjerne, men som heller trekkjer vekslar på fotografiet sine – til tider – brutale utsnitt. Vi kan tildømes sjå på utsnittet som er teke i *Regnstemning under trærne ved Jølster prestegård* (fig. 75). Biletet er henta frå serien av trappegelenderet, og i denne versjonen verkar det noko malplassert der det så vidt er synleg i nedre hjørne til høgre. Funksjonen mellom trapp og hus har vorte avskore, og det er uvisst kva som eigentleg skjuler seg utanfor biletråma. Trappegelenderet markerer seg heller ikkje som nært i kontrast til det fjerne, sidan motivet er sett i eit fugleperspektiv. Ser vi på kva som er hovudmotivet i førstnemnte bilete, får også trappegelenderet ei sekundær rolle. Blikket fylgjer vegen innover i biletet sitt midt felt – dette trekkjer også vekslar på Millet sitt bilete

¹⁹⁷ Varnedoe, 1990, op.cit., s. 57.

¹⁹⁸ Den japanske inspirasjonen i Astrup sin produksjon vart presentert i utstillinga *Astrup og Japan* ved Astruptunet i 2009.



Fig. 76 Nikolai Astrup: *Prestegården i regn*, før 1908, 82 x 110 cm, olje på lerret, privat eige. I bakgrunnen kan vi også skimte Kleberfossen.

Vår som tidlegare er presentert i "Det biografiske rom" – og auget stansar opp i det frodige, grønne lauvteppet som stengjer for utsikta.

I forståinga av dette mystiske utsnittet med trappegelenderet har vi fleire tolkingsmogleikar, og ein av dei er bruken av fotografiet. Med fugleperspektivet kan vi førestille oss at kunstnaren har hatt utkikspunktet sitt frå eit av loftsvindauga som vi ser i *Prestegården i regn* (fig. 76), noko som også

gjev ein peikar til det innleiande sitatet i kapittelet, "Den gamle garden fra Mørkeloftet". Astrup noterer ein bruk av fotografiet, noko eg tolkar som ei praktisk løysing i høve tronge loft og målarisk arbeidsrom. Om Astrup har nytta augneblinksfotografiet for å fange den regnvåte vegen og dei våte, reflekterande dammane, samt det grønne lauvteppet til *Regnstemming under trærne ved Jølster Prestegård*, ville også trappa vorte avskore frå hus og vegg på denne måten, og får ei tilsynelatande tilfeldig plassering i hjørnet. Perspektivet ser heller ikkje ut til å vere forsterka eller fordreia, slik vi har sett i staden som karikatur, og støttar opp under ei fotografisk tilnærming.

Staden som collage.

Som vi såg i føre kapitlet, har Astrup tilnærma seg dette landskapet gjennom ei aksentuering og karikering av dei stadspesifikke karakterane. I forlenging av dette, har vi i dette kapitlet sett at han også hadde eit nærblick for detaljar – og at fotografiet har til hjelp i registreringa av karakteren til desse. Fotografiet registrerer og frys ein tidkarakter, av skiftande og forhold som det



Fig. 77 Nikolai Astrup: *Fødselsdag i hagen*, 1928, 130 x 159 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

naturlege lyset, vêret og rørsler. Dette nærblikket har også prega Astrup sin måte å reprodusere staden sin tilsynekomst på: staden i bileta er ikkje basert på heilskapen, men samansetnadane av delane vert ein heilskap. Med andre ord: staden trer fram som ein collage av staden sine karakteristikkar. *Fødselsdag i hagen* (fig. 77) er eit eksempel på dette – sjølv om det i utgangspunktet ikkje ser liknar ein collage. Her kjenner vi att trappegelenderet frå prestegardshagen, prestegardshuset, steinbordet og bekken. Men i samanlikning til bileta vi har sett på tidlegare frå same serien, er storleiks- og avstandsforholda mellom desse delane noko fordreia. Hagebordet og prestegardshuset ser ut til å stå i riktig avstand til kvarandre, jamfør *Regnstemming under trærne ved Jølster prestegård* (fig. 75), men trappegelenderet, som kjem inn frå høgre side, verkar malplassert i høve huset. Trappegelenderet er eigentleg i forlenging av dette huset, jamfør *Prestegården i regn* (fig. 76), men perspektiv og storleiksforholdet gjer til at huset og trappegelenderet ikkje ser ut til å vere i eit fysisk forhold. Avstanden mellom trappegelenderet og hagebord er, på den andre sida, noko forkorta. Overflata til hagebordet verkar å vere framstilt i eit slags fugleperspektiv – og det er mest som det tippar framover. Teknisk verkar også biletet uferdig, særleg i samanlikning av dei detaljerte blad og tredetaljane i venstre del av bilete og den grovmåla bjørkestammen til høgre med markert, svart kontur.

Collagepreget er også særleg framtrudande i *Kvennagong og jølstertun* (fig. 78). Her har kunstnaren replisert sine eigne motiv i ein større collage; bak til venstre kjenner vi igjen Ålhustunet og Kleberfossen, til høgre kjenner vi igjen motiv i frå *Kvennagang*, og nede i midtfeltet ser vi ein referanse til *Fugl på stein*. Framstillinga av staden som ein collage kjem her særleg fram i samanlikninga av dei øvre bileta i serien. I desse er tunet oftast plassert monumentalt i midtfeltet i biletet, og fjella i bakgrunnen råmar inn tunet. Men frå bilete til bilete ser vi at fjella varierer i formasjonane – og det er mest som kunstnaren har veksla mellom ulike ståstar når han måla bileta. Det er ikkje tale om mykje rørsle, men nok til at husa står påfallande stille i same perspektiv. Dette verkar mistenkeleg nært å vere ein fotografisk referanse: kan husa ha vorte måla med utgangspunkt i eit fotografi og at dei



Fig. 78 Nikolai Astrup: *Kvennagong og Jølstratun*, udatert, 77 x 90 cm, olje på lerret, privat eige.

dermed er fryst i same perspektiv medan omgjevnadane vert endra? I *Blandede motiver* finnes det ein fotografisk referanse til Ålhustunet som understøtter dette: ”Hùsk det lille Phot. af Aalhùsgaardene,”¹⁹⁹ og referansen stadfester at Astrup hadde eit fotografi av Ålhustunet. Men som nemnt brukte også Astrup glasplater (jamfør omtale av fig. 68 og 69), noko som kan forklare denne ”fotografiske” likskapen.

Astrup og fotografiet opnar for nye tolkingar av desse bileta, og sjølv om denne presentasjonen ikkje har vore basert på eit omfattande fotografisk materiale, viser det seg at dette er eit interessant felt å utforske. Den seriale tendensen som innleia avhandlinga kan i seg sjølv også minne om fotografiet som reproduserande, og det er også interessant å merke seg at Astrup laga ein del tresnitt i svart/kvitt og sepia, som tidlegare vist *Seljekallen* (fig. 23). Den fotografiske praksis vitnar også om at Astrup hadde eit observerande blick for sine omgjevnadar, og ikkje berre let hente og produsere sine bilete på minnet sine premiss. I frå Astrup sin fotografiske praksis og bygdefotografane sitt virke, skal vi vidare røre oss framover i tid og tematisere staden sin tilsynekomst for oss.

¹⁹⁹ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, note CXXIII, 1898-1904. (Ms. 8° 2785) (Mi kursivering.)

Kapittel 5 : Den nærverande staden.

Ein Jølsterdag.

Ho står på det våte, visne graset ved eit hjulspor og ser på oss. Det er litt rufsete vêr, og ho har kledd seg godt med kvite støvlar, blå boblejakke og eit grønleg skaut. Fingrane varmar ho i varsamt i hendene. Ho poserer berre nokre meter i frå fotografen, og bak ho strekkjer det seg eit langt, stille vatn som reflekterer høge, snøspetta fjell. Men det er ikkje landskapet kvinna ser på – dette landskapet har ho sett kvar dag i ei livstid. Ho står mest i undring over kven vi er.



Fig. 79 Oddleiv Apneseth: *Eva Flaten*, 2008.

Bak linsa står fotograf Oddleiv Apneseth og fotografiet er teke i 2008, 90 år etter at Nikolai Astrup sitt fotografiapparat og målarpenslar fekk kvile. Den portretterte er Eva Flaten²⁰⁰ (bilete x), og då Apneseth spurte Eva Flaten om å få fotografere ho til prosjektet *Jølster 2008*, kneip ho han godt i kjaken og sa: ”du er dårleg barbert, gut!”²⁰¹ Denne dagen er ein av mange, og Eva Flaten har kledd seg slik vêret krev før ho skal gå sin daglege tur. Ho er fotografert ved heimen sin som ligg tett ved Jølstravatnet på sørsida i Jølster, og nedanfor kan vi også sjå riksvegen. Eg har sett ho mange gonger – om lag kvar gong eg har køyrt på vegen til Astruptunet. Anten ruslande roleg langs vegen, sitjande ved postkassen, eller ståande i grøfta - der ho har plukka ville, vakre blomar til vasen heime. Og kvar gong har ho snudd seg sakte mot bilduren, og i sladrespegelen har eg sett at ho har stått undrande og lurt på kven som var i farten. Dei gongane eg ikkje har sett ho langs vegen, har eg til gjengjeld undra meg over kvar ho er. Tida har nok gått litt for fort for Eva Flaten, og dei seinare åra har minnet

²⁰⁰ Eva Flaten var dotter av fotografen Tollef Sandal, og i føre kapitlet såg vi nokre av fotografa hans frå feiringa på Astruptunet i 1925.

²⁰¹ Oddleiv Apneseth: *Nikolai Berg og Jølster 2008*, Førde: 22.april 2010, samtale.

hennar meir eller mindre vore festa til fortida. Samstundes er hennar synlege karakter langs vegen ein del av staden slik mange kjenner den til kvardags.

Kontakten mellom stad og menneske kjem tydeleg fram i Oddleiv Apneseth sitt prosjekt: fotografia syner samspelet menneska har med denne staden, og vi betraktarar forstår at menneska på ein eller annan måte høyrer til der dei er fotografert. Dette trekkjer også parallellar til Anniken Greve sin stadfilosofi i *Her*, der ho påpeikar at staden sin tilsynekomst er boren oppe av ei kroppsleg deltaking.²⁰² Mennesket har ulike tilnærmingar og behov i møtet med staden, men saman skapar menneska sine omgjevnadar, sine stadar, slik dei best høver menneskekroppane sine rørsler. Kvardagsscenografien er også viktig å oppretthalde, den er unik og skapar ein beinveges kontakt mellom stad og menneske. Eva Flaten er fotografert der ho høyrer heime – det er der vi er vane med å sjå ho, og sjølv har ho tråkka sporet ved sidan av mangfaldige gongar i laupet av livet. Alle stadar har sine menneske og sine historier som pregar seg, og Jølster er ein av desse. Men det er ikkje alle stadar som oppmodar til eit slikt omfattande prosjekt som *Jølster 2008*, og dette tykkjer eg er eit interessant etterspel i Astrup sitt rike.

I dette kapitlet vil eg tematisere dette ”vi” som Eva Flaten ser ut til undre seg over i fotografiet, men med utgangspunkt i måten vi møter Astrup sine verk. Astrup sine etterlatne verk er bundne til kunstmusea sine og dette ”vi” som rører seg der har ei viss museal opplæring i tilnærminga av dette materiale. Men i forlenging av Anders O. Klakegg sine tankar om ei arv etter Astrup og Anniken Greve sin påstand om staden sin tilsynekomst som avhengig av *ei kroppsleg deltaking*, vil eg problematisere den tradisjonelle betraktaren vi kjenner i møte med Astrup. Eit nytt fokus på kven som ser, vil kunne gje ein ny, teoretisk ståstad i høve Astrup sine verk.

Betraktar si oppleving.

Bileta til Astrup er produsert inn i ein visuell tradisjon: dei er skapt for blikket. I museet er vi vande med å møte Astrup sine verk med auga, og desse vert også rekna som både kunstnar og betraktar sin viktigaste – og mange gonger eineståande – sans i kunstproduksjon og kunstkontemplasjon. Med sine objektretta utstillingar, legg også kunstmusea til rette for ein visuell persepsjon hjå betraktarsubjektet. Dette er ein velkjent del av den museale oppdraginga og alle er kjent med regla ”bare se, men ikke røre”²⁰³ som er tufta på ein av

²⁰² Greve, 1998, op.cit., s. 56.

²⁰³ Uttrykket stammar frå ei av Margrethe Aabel Munthe sine moralske barneviser i *Kom skal vi synge – Barnesanger for hjem og skole*, tre bind frå perioden 1905–17.

museet sine grunnvollar: å bevare verk og objekt til ei ettertid²⁰⁴. Å *augne* verka gjev ingen slitasje eller feittete merker, betraktar held seg på god avstand, og kunstverka står dermed ikkje i fare for å verte øydelagde.

Betraktar si visuelle tilnærming til kunst, vart framheva som eit ideal i den modernistiske betraktarrolla av Clement Greenberg (1909-1994) i artikkelen "Sculpture in Our Time" (1958). Her ser Greenberg på betraktar si tilnærming av "den nye skulpturen"²⁰⁵ med førebilete i tilnærminga av måleri. Ulikskapen mellom desse, presiserer Greenberg, er mellom det todimensjonale og det tredimensjonale, og ein skulptur vil alltid invitere til ei taktil tilnærming i større grad enn eit måleri. Men all kunst – skulptur som måleri – taler det visuelle språk og rettar seg til det Greenberg kallar "eyesight alone"²⁰⁶, og den nye, modernistiske skulpturen må derfor ha som mål å rette seg til ein visuell persepsjon, på lik linje med måleriet.

Greenberg sin betraktande betraktar fekk eit motsvar allereie i minimalismen, blant anna av kunstnaren Donald Judd (1928-1994) i artikkelen "Spesifikke Objekter" (1967). Judd innleiar først med å presisere at "den nye skulpturen" – eller i Judd sin terminologi: dei spesifikke objekta – ikkje var i kategorien skulptur, men stod som ein hybrid mellom skulptur og måleri. Judd forklarar at det å bruke tre dimensjonar er ulikt frå både desse kunststartane, fordi det ikkje er ei utforming og omarbeiding av ei på førehand gjeven form: "Så langt har tre dimensjoner, i videste forstand, stort sett betydd et rom å bevege seg inn i"²⁰⁷ og kunsten rører seg her på grensa mellom illusjon og røyndom. I introduseringa av rommet og romsemda, vert også betraktar si rolle meir eksplisitt. Men desse geometriske, neomaterialistiske objekta var uvante for betraktar; kunstverka hadde ingen referansar til røyndommen, og betraktar trengte tid å innleie dialogen. Judd såg derfor tidsaspektet som eit problem i dei tradisjonelle, nomadiske utstillingspraksisane. Opplevinga av desse komplekse installasjonane, gjev ei kjensle av det Michael Fried (f. 1939) kallar "endeløs eller ubestemt varighet", og i sin tur gav dette eit krav om ei meir tidlaus plassering – noko som peikar i retning av det stadspesifikke kunstverket. Tid og stad som evige forhold, var også i opposisjon til Greenberg sin teori, for kunstverket skulle nemleg "heller ikkje (...) tilhøre noe

²⁰⁴ Eit museum har til saman tre hovudfunksjonar: samle, bevare, og formidle. Sjå Velure og Statens Forvaltningstenene, 1996, op.cit., s. 21.

²⁰⁵ Clement Greenberg: "Sculpture in Our Time" [1958], i O'Brian: *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1993, s. 55-61.

²⁰⁶ Greenberg, 1993, op.cit., s. 59.

²⁰⁷ Judd, 1993, op.cit., s. 146.

bestemt sted eller menneskelig nærvær”²⁰⁸, noko som Sigrid Lien poengterer i artikkelen ”Stedet som arena for kunstnerisk aktivitet” (2000).

Michael Fried tek Greenberg sitt omgrep om nærvær – *presence*²⁰⁹ – ut i ein replikk til Judd og minimalismen sine objekt i artikkelen ”Art and Objecthood” (1967). Fried gjer ein viktig observasjon i møte med desse objekta, men objekta taler han imot og han kallar den nye kunsten nedsettande for teater. Eit møte med ”bokstavelighetskunsten”, som Fried kallar det, inneberer ”å erfare et objekt *i en situasjon* – noe som nesten per definisjon *inkluderer betrakteren*.”²¹⁰ Kunstverket utspelar eit scenisk nærvær, og det teatrale er grunnleggande effektar eller kvalitetar ved desse objekta. Når kunst, rom og betraktar er i eit refleksivt forhold vert skiljet mellom subjekt og objekt uklårt, og teatraliteten som oppstår gjer betraktar usikker. Fried ser teatraliteten som sjølvne negasjonen av kunst: ”I dag ypper teater og teatralitet til strid, ikke bare mot modernistisk maleri og skulptur, men mot kunst som sådan,”²¹¹ og dette er noko kunsten bør kjempe i mot for å halde seg mediespesifikk. Fried sin handlingsplan gav i mellombels motsatt effekt, og i etterspelet oppstod nye kunstformer som nettopp tok utgangspunkt samspelet mellom rom, betraktar og kunstverk, som til dømes performance, happening, fluxusrørsla og stadspesifikk kunst.

Ein av dei siste, og kanskje mest eksplisitte konkretiseringa av betraktar si *aktive* rolle finn vi i *Relasjonell estetikk* (1998). Teorien vart ført i pennen av den franske kuratoren og kunstteoretikaren Nicolas Bourriaud (f. 1965), og han skriv om ”betrakterens ”deltakelse””²¹² som ein føresetnad for kunstverket vi finn i 1990-talet sine kunstpraksisar. Presiseringa av betraktar som ein *deltakar*, ser Bourriaud som ein naudsynleg konsekvens av massemedia sine effektiviserte og virtuelle opplevingsstrategiar, og er ei sentral rolle i kunstformene som har oppstått i kjølvatnet av dette. Det massemediale samfunnet har svekka dei mellommenneskelege relasjonane, og i denne depersonaliseringa er menneska på veg til å verte ein rein forbrukar av tid og rom – utan å vere tilstade. Som eit kunstens motsvar i dette samfunnsproblemet, skriv Bourriaud sin relasjonelle estetikk: ”det mest levende spillet på kunstarenaen dreier seg [derfor] om det *interaktive, sosiale og relasjonelle*”²¹³. Kunstverka

²⁰⁸ Sigrid Lien: ”Stedet som arena for kunstnerisk aktivitet”, i Sørensen: *Kunst og Kultur 4/00*. Nasjonalgalleriet/Oslo: Universitetsforlaget, 2000, s. 238.

²⁰⁹ Utgreia av Clement Greenberg i artikkelen ”Recentness of Sculpture” [1967] i Gregory Battcock: *Minimal art: A critical Anthology*. London: Penguin Books, 1968, s. 180-186.

²¹⁰ Michael Fried: ”Art and Objecthood” [1967], i *Art and Objecthood: Essays and reviews*. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1998, s. 49.

²¹¹ Fried, 1998, op.cit., s. 59.

²¹² Nicolas Bourriaud: *Relasjonell estetikk* [1998], Oslo: Pax Forlag A/S, 2007, s. 34.

²¹³ Bourriaud, 2007, op.cit., s. 9 (mi kursivering).

må fungere som sosiale (mellom)rom²¹⁴, eit fysisk rom der betraktarar – eller menneska – kan møtes og utvikle sine forhold og relasjonar. Dette sosiale (mellom)rommet føreset i mellombels ei aktiv betraktarrolle: for ikkje å hamne på utsida som ein *betraktande* betraktar (passiv), må betraktar inkludere seg sjølv med verket og i det fellesskapet som kunstverket famnar, og for å oppnå den intenderte effekten.

Bourriaud eksemplifiserer teorien sin med blant andre kunstnaren Rirkrit Tiravanija og *Apartment* frå 1997 (fig. 80). Tiravanija har her sett i stand eit kjøken, med alt det tilbehøyr som må til for å kunne produsere eit måltid. Men det føreset eit menneskeleg inngrep for at måltidet skal verte til, og det er her betraktar si



Fig. 80 Rirkrit Tiravanija: *Apartment*, 1997, relasjonell kunst. (Foto: ukjent, udatert.)

deltaking vert ein avgjerande faktor. Kunstverket er ikkje lenger noko som er, men noko som *vert til* i møtet med betraktar(ane) - ”kunstverkenes aura har forskjøvet seg mot sitt publikum”²¹⁵ - og dermed kan vi tale om ein type deltakarkunst. Betraktar er likevel ikkje å forstå som eit definert element i kunstverket, men er meir ei drivkraft som er med å produserer verket. Motivet i dette eksempelet, kjøkenet og måltidet, er også tradisjonelt sett samlande og sosiale rom. Dette er viktige føresetnadar i den relasjonelle estetikk: ”de sentrale temaene spinner rundt ”det å være sammen”, ”møtet” mellom betrakter og bilde, og den kollektive meningsproduksjon”²¹⁶. Denne sosiale møteplassen skal fungere som eit førebilete for menneska, som dei kan ta med seg til røyndommen og til kampen mot den massemediale avsosialiseringa. Og her møter den relasjonelle estetikken si rolle som samfunnsopprethaldande kritikk – både teoretisk og praktisk.

I artikkelen ”Antagonism and Relational Aesthetics”, som vart publisert i *October 110* hausten 2004, etterlyser Claire Bishop blant anna ein relasjonell antagonisme – eller eit motsetnadsforhold – i den estetiske deltakinga som Bourriaud presenterer. Bishop omtalar Bourriaud sine eksempel som ”feel-good positions” og ”cozy situations”²¹⁷, og i høve det omfattande, samlande prosjektet Bourriaud forsøker å føre manglar det ei intellektuell

²¹⁴ Bourriaud, 2007, op.cit., s. 17ff.

²¹⁵ Bourriaud, 2007, op.cit., s. 83.

²¹⁶ Bourriaud, 2007, op.cit., s. 19.

²¹⁷ Claire Bishop: ”Antagonism and Relational Aesthetics” i: *October 110*, hausten 2004, www.mitpressjournals.org/toc/octo/-/110 (nedlasta 31.mars 2009), s. 79.

motvekt. Relasjonell kunst, slik Bourriaud framstiller det, insisterer på bruksaspektet føre kontemplasjonen, men i fylgje Bishop er kontemplasjonen ein viktig føresetnad nettopp fordi det er her refleksjonen kring forholdet mellom oss og verda oppstår.²¹⁸ Og i opposisjon til Bourriaud sin interaksjon, siterer Bishop ein annan kunstnar, Thomas Hirschhorn, sin intensjon: ”I do not want to do an interactive work. I want to do an active work. To me, the most important activity that an art work can provide is the activity of thinking.”²¹⁹ Dialogen vert vel og merke fremja som sentral i den relasjonelle estetikken, og Bourriaud har ein visjon der ein kollektiv meiningsproduksjon skal verte produsert i og av fellesskapet som kunstverket famnar. Dialogen er også sjølvve nøkkelen for å opprette ein aktiv kontakt mellom verk og betraktar: ”Tillater dette verket meg å gå i dialog? Kunne jeg eksistert, og hvordan, i det rommet verket definerer?”²²⁰

Bourriaud presenterer teorien sin i ei veksling mellom det generelle og det spesifikke, og det er kan hende dette forholdet som gjer den svak for kritikk samstundes som den står fram som ein interessant og tilgjengeleg teori. Først og fremst avgrensar han estetikken til ein teori som famnar 1990-talet sine kunstpraksisar: ”Når skal vi slutte å gjemme oss bak 1960-tårenes kunsthistorie?”²²¹ Dette verkar likevel underleg i samanlikning med Fried og Judd ovanfor, som også poengterer betraktaren som ei inkludert og avgjerande rolle i møte med kunsten. Den relasjonelle estetikken trekkjar vekslar med 1960-talet sine teoriar, og må naudsynleg sjåast i forlenging av debattane som utarta seg, og som ein del av etterspelet av desse. Dette er også eit poeng som vert fremja av Claire Bishop: ”This idea of considering the work of art as a potential trigger for participation is hardly new.”²²² På den andre sida argumenterer likevel Bourriaud for at kunsten alltid, til ein viss grad, har vore relasjonell: ”det vil si en sosial faktor og en grunnlegger av dialog.”²²³ Her freistar det å ta Bourriaud på ordet og teste slitestyrken av påstanden i møte med Astrup sine verk frå byrjinga av 1900-talet. Vi møter i mellombels straks motstand, og det verkar umogleg å innleie ein dialog med Astrup sine tilsynelatande tause og flate verk: dialogen vil uansett vere avgrensa til eit visuelt avstandsforhold – ”bare se, men ikke røre”. Samstundes, kan vi også påstå at fleire dialogar har vorte manifestert i litteraturen, med blant anna *Gartneren under regnbogen* som Øystein Loge forfatta i møte med Astrup sine verk. Dette korresponderer i mellombels ikkje med Bourriaud sin *deltakande* betraktar, som fysisk skal interagere med verka. I vekslinga mellom

²¹⁸ Bishop, 2004, op.cit., s. 55.

²¹⁹ Bishop, 2004, op.cit., s. 76.

²²⁰ Bourriaud, 2007, op.cit., s. 160.

²²¹ Bourriaud, 2007, op.cit., s. 8.

²²² Bishop, 2004, op.cit., s. 61.

²²³ Bourriaud, 2007, op.cit., s. 19.

det generelle og det spesifikke vaklar altså teorien mellom eit både / og, eller motsatt: mellom eit verken / eller, og det gjer vanskeleg å gripe essensen i estetikken. Vi skal i mellombels ikkje forlate Bourriaud heilt, sidan den utfordrar til alternative møter med Astrup sine todimensjonale verk – men med støtte i filosofien vil vi få ei meir nyansert skildring av denne nye betraktarrolla.

Eit tilsvarande uttrykk av Bourriaud sitt ”betrakterens deltakelse” finn vi i Anniken Greve si filosofiske tilnærminga av staden. I ”Formingen av stedet” i *Her* (1998) skriv Greve om det tilstadeverande mennesket som ein observerande aktør,²²⁴ med utgangspunkt i tanken om staden sin tilsynekomst som avhengig av den kroppslege deltakinga. Staden trer fram slik vi vil den skal, og vi tilpassar stadane slik at dei høver våre rørsler. Gjennom observasjonane vi gjer av omgjevningane, skilje vi ut staden sine verdiar og potensial, og som aktørar endrar eller opprettheld vi desse. Denne interaksjonen mellom stad og menneske har parallellar til det Bourriaud skisserer som ein ”dialog” i den relasjonelle kunsten: med mindre betraktar aktivt inkluderer seg, vil heller ikkje kunstverket fylle si rolle som *kunst*. Men i møte med Astrup sine verk, høver ”betrakterens deltakelse” betre i ei fenomenologisk utforming: betraktar si *oppleving*.

Betraktar si oppleving er riktig nok eit velkjend omgrep i den tradisjonelle tilnærminga av kunstverk, og vi kan blant anna lese om den estetiske opplevinga i *Blikk for bilder* av Gunnar Danbolt. Danbolt presenterer opplevings- og resepsjonsteoriane som den fjerde kunstteori²²⁵, og viser til Friedrich von Schiller (1759-1805), som i vidareføring av Emmanuel Kant (1724-1804) sin estetikk, skriv at den estetiske opplevinga oppstår i den paradoksale spenninga mellom nærleik og distanse, innleving og overblikk. I denne spenninga står kunsten sin røyndom fram som ein *som-om-røyndom*, og skilje seg dermed frå den verkelege verda. Desse teoriane impliserer altså ein personlege kontemplasjon og / eller reaksjon i møte med verket, og primært er det tale om, som Danbolt sin tittel indikerar, eit *blikk* for bileta i persepsjonen. Fenomenologien, på den andre sida, presiserer at *opplevinga* involverer *alle* sansane – og ikkje berre blikket – noko opnar for eit fleirdimensjonert møte med Astrup. I tidlegare nemnte *Tilhørighet og Identitet* har Åsmund Thorkildsen gjeve rom for ei fenomenologisk tilnærming av Astrup sine verk i artikkelen ”Når verden er i en kurv”. Men Thorkildsen opnar ikkje for dei aktualiserande mogleikane og skriv: ”Stedet er knyttet til kroppar, så fenomenologiske analyser av stedet er også nødvendigvis underlagt

²²⁴ Greve, 1998, op.cit., s. 62-107.

²²⁵ Gunnar Danbolt: *Blikk for bilder*. Oslo: Abstrakt forlag, 2002, s. 71-74. Dei tre øvre teoriane er imitasjonsteorien, uttrykksteorien, og modernsimen / formalismen.

historisiteten.”²²⁶ Dette er skrive med utgangspunkt i Nikolai Astrup si interesse for staden, men denne historiske forankringa opnar ikkje mykje for nylesingar, som antologien fremjar i si innleiing.

Eit anna eksempel er Mette Haakonsen si fenomenologiske tilnærming av eit historisk tynga materiale i artikkelen ”At opleve Krylen – et semantisk tæt objekt”²²⁷ og som vil verte publisert i *Ekfrase: Nordisk Tidsskrift for Visuell Kultur* i 2010. Her ser Haakonsen på tyske bunkers langs den danske kyst, eit materiale som på mange måtar vekker sterke kjensler og som symboliserer ein maktdemonstrasjon og okkupasjon under 2. verdenskrig. Det tankevekkjande spørsmålet ho stiller er ”Hvordan ”opleves” historien?”²²⁸ Svaret er subjektivt, men i parafrasering av Maurice Halbwach får vi eit sjølvstøtt poeng: ”selvoplevede opplevelser har større effekt på erindringsdannelsen end det læste og det hørte.”²²⁹ Med vidare støtte i Maurice Merleau Ponty sin kroppsfenomenologi gjer Haakonsen eit forsøk på å ”opleve” historia, som ho skildrar gjennom opplevinga av *å vere der*. Ho skriv: ”Vores fem sanser fungerer kompletterende og er sameskisterende, og oplevelsen af et fænomen præges også i høj grad af sine omgivelser.”²³⁰ Konklusjonen i hennar tilnærming får også eit positivt utfall, og ho skriv at Krylen står fram som ”potentielt et meget aktivt erindringssted.”²³¹ Dette er ein tanke som opnar for ein ny dimensjon i møte med Astrup sin kunst: kan eit kroppsleg tilstadevere i Jølster gje ei utvida estetisk oppleving? I oppfylging av den visuelle forankringa Astrup sine bilete har til ein spesifikk stad, vil eg forsøke å utvide det todimensjonale biletrommet med ein tredje dimensjon og eit tilstadevere.

Eit tidsbilete.

Astrup sine bilete har allereie vorte skildra som stadspesifikke, men det motiviske forankrar seg også til noko tidsspesifikt. Sett frå vår ståstad i 2010, vitnar fråveret av asfaltert riksveg, autovern og høgspennliner i Astrup sine bilete om tidlegare tider, til ei tid før moderniseringa omforma landskapet i samspelet av teknologi og effektivitet. Og her gjev dei lafta husa, dei frodige vassiga og nærleiken til naturen vi ser i bileta oss eit historisk tilbakeblikk i forståinga av staden. Kontrasten av tid ser vi også i samanheng med Oddleiv Apneseth sine fotografi i *Jølster 2008*, som stadig vekslar i spenninga mellom ”i dag” og det historiske. Medvite har

²²⁶ Thorkildsen, 2005, op.cit., s. 107.

²²⁷ Mette Haakonsen: ”At opleve Krylen – et semantisk tæt objekt” i komande tidsskrift: *Ekfrase: Nordisk tidsskrift for Visuell Kultur*, Universitetsforlaget, 2010, s. 1-20. Under publisering, sjå <http://www.idunn.no/?marketplaceId=2000&languageId=1&siteNodeId=39687929>.

²²⁸ Haakonsen, 2010, op.cit., s. 2.

²²⁹ Haakonsen, 2010, op.cit., s. 5.

²³⁰ Haakonsen, 2010, op.cit., s. 6.

²³¹ Haakonsen, 2010, op.cit., s. 15.

Apneseth stilt opp enkelte av sine portrettobjekt slik fotografane gjorde hundre år tilbake i tid, og vi kan sjå at dei fotograferte har ei sentral plassering i formatet der dei ser alvorsprega tilbake mot fotografen bak linsa. Scenografien i seg sjølv ber også tida sine spor, då vi kan sjå gamle lafta hus side om side med gravemaskiner og nybygde siloar. Kontrasten mellom gamalt og nytt er mest som ei rettesnor, og indikerar at denne staden veit å utnytte sine resursar og samstundes nytte seg av nyvunne hjelpemiddel.

Som tidlegare poengtert er tid og stad to avhengige faktorar som vektar kvarandre: på den eine sida vektar tida med ein temporalitet, medan staden på den andre sida vektar tilbake med sine permanente topografiske karakterar. Staden er med andre ord den same sjølv om tida forandrar den. Ein kan heller ikkje ta vekk staden frå bileta til Astrup, og staden fortset altså sin eksistens sjølv om både natur og kultur utfører sine destruktive evner over tid. Jølster sin tilsynekomst er med andre ord ikkje avhengig av Astrup sitt tilstadevere, og denne staden *er og har vore* både før og etter kunstnaren sin fødsel og død. I *Her* stiller Anniken Greve vidare denne nærleiken av stad og tid opp mot kvarandre, og ho spør: ”Hva vil det si å stå ansikt til ansikt med landskapet og *glemme* dets tid?”²³² Dette verkar som eit underleg og sjølvmotseiande spørsmål, sidan vi allereie har slått fast at tid og stad er to avhengige faktorar. Men brotet med tida fremjar staden slik den er i dag, og aktualiserer det historiske på samtida sine premiss.

Anders O. Klakegg gjer som sagt eit bestemt poeng i *Astrup, Kinck og Jølster* om at Astrup ”såg det dei fleste ikkje augna.”²³³ Astrup sitt særeigne syn for Jølster, kjem tydeleg til uttrykk i den kunstnariske produksjon, men han reflekterte også over denne staden i brev, ulike notat, teikningar og i bruken av fotografi. Gjennom dette historiske materialet er staden Astrup opplevde tilgjengeleg for oss i dag, og vi får forståing av at han hadde ei sterk tilhøyrslle til Jølster. Men Klakegg utfyller påstanden og skriv at det i dette synet også ligg ei arv: Astrup ”lærde oss å sjå, lærde oss å verta glad i bygdi, og det gjorde livet rikare for oss. Det er kanskje det største han hev gjeve oss.”²³⁴ Klakegg gjev mykje ære til Astrup for å ha oppdaga Jølster som ein stad det var *verd* å vere, å sjå seg kring, og å prissette, og her impliserer han at denne staden sin tilsynekomst kanskje ikkje var så attraktiv i mange sine auger før Astrup si tid – og at den i ettertida har fått ein særskild verdi. Det er med andre ord noko særeige ved Jølster som bryt relasjonane av tid og stad, men kva var det Astrup lærde oss å sjå? I møte med staden, og i attkjenninga av – og tilstadevere i - Astrup sine motiv, skal

²³² Greve, 1998, op.cit., s. 152. (Mi kursivering.)

²³³ Klakegg, 1987, op.cit., s. 21.

²³⁴ Klakegg, 1987, op.cit., s. 29.

vi forsøke å utvide forståinga av tilhørsle og identitet, inspirasjon og motivasjon. Her er det som sagt den kroppslege og tverrsanselege opplevinga vi vil dra nytte av, som ei presisering og moderering av Bourriaud si *deltaking*.

Ein invitasjon.

Det er fleire indikasjonar på at Astrup var merksam på sine betraktarar, og i mange av bilete er det mest som han har invitert oss med inn i landskapa sine. Dette kan vi blant anna sjå i *Revebjeller* frå kring 1920 (fig. 81). Biletflata er dekt av fleire vertikale bjørkestammar som gir ein stram rytme, men i forgrunnen er fleire tre saga ned. Tilbake står trestubbane – vi ser også ein stubbe lenger inne i biletet – og av den gylne gulfargen kan vi tenkje oss at Astrup har saga vekk desse i forkant av måleriet. I opninga som fråveret av desse trea lagar får vi tydelegare utsikt til dei bærplukkande jentene, den vesle bekken og dei beitande kyrne inst i skogen. Om trestubbane hadde stått som fullverdige tre, ville dei skjerma for dette innsynet, eller motsatt: stengt oss betraktarar ute av biletet. Trefellinga kan sjølvstundt ha vore av praktiske årsaker for kunstnaren sitt motiv, noko som stadfestar ein truskap til det faktiske motivet, men samstundes har ikkje Astrup lagt skjul på at desse trea er saga ned. Han har mest framheva dei i ei vridning av perspektivet mot betraktar – det kan nesten minne om perspektivet Cezanne sine stilleben – og vi ser tydeleg årringane og den sevjesaftige stubben som står att. Opninga i biletrommet er tiltalende og trekkjer oss aktivt med.

Astrup nyttar også andre grep for å aktualisere betraktarrolla. I nokre av bileta kan vi sjå ein taus skikkelse som står i forgrunnen med fokus til motivet sitt hovudmotiv, og denne

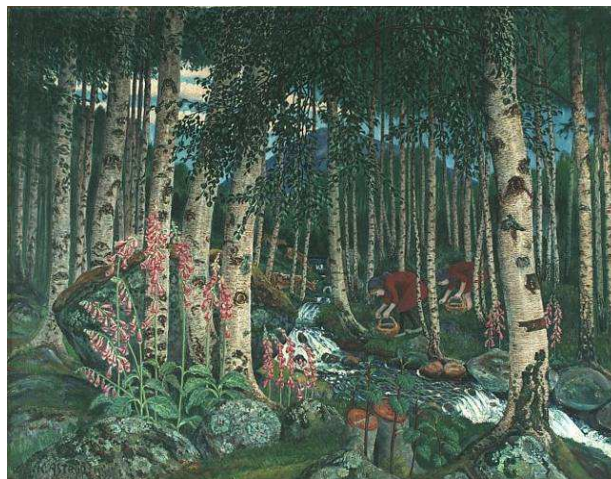


Fig. 81 Nikolai Astrup: *Revebjeller*, ca. 1920, 77 x 99 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

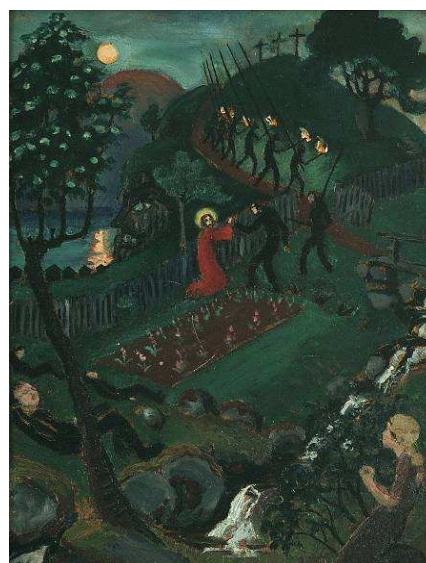


Fig. 82 Nikolai Astrup: *Getsemane*, 1926, 42 x 32 cm, olje på plate, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

einsame figuren trekkjer betraktar med inn i motivet som ”skjulte tilskuere”²³⁵. Dette vert påpeika av Frida Forsgren i lesinga av *Getsemane* (fig. 82), der handlinga spinner seg ut som ein visjon hjå jenta i høgre forgrunn. Her sit ho stille og ser på temaet i biletets mellomgrunnen: Jesus vert arrestert i Getsemanehagen, og som eit frampeik i handlinga ser vi konturen av Golgata lenger bak. Forsgren samstiller denne jentefiguren med donatorfigurane vi ser i ein del av mellomalderen sin religiøse bilete, og som i sine ”moderne” kle aktualiserer den historiske handlinga ved å gjere den tilgjengeleg utover si historiske tidsforankring. Ho trekkjer linjene vidare, og viser at ein slik illustrert betraktar er eit kjent grep også i den seinare kunsthistoria, som eksempelvis dei ryggvendte karakterane i Caspar David Friedrich (1774-1840) sine sublimе landskapsmåleri. Forsgren skriv at “Betrakterskikkelsen bidrar til å fokusere og fortette bildets tematikk,”²³⁶ og med ein slik invitasjon vert betraktar også ei meir aktiv observatør. Vi trekkjast mot Jølster, og det er på tide vi rører oss utanom galleriet sine identitetslause rom og tek invitasjonen til Astrup på alvor: ”Kom op til meg saa skal vi fare bygden rundt og se til mine motiver!”²³⁷

Å oppleve ein stad.

Vi har allereie vore innom Jølster i utgreiinga av det stadspesifikke i Astrup sine bilete, og gjennom landemerke og permanente, stadlege karakterar forankra vi bileta hans til denne staden. Topografiske likskapar gjer til at vi kjenner oss att, og i gjenkjenninga av Kleberfossen, Isdronninga (fig. 83) og prestegarden vert motiva meir levande og ekte – og står ikkje som målariske augneblinkar av ei anna tid og ein tilfeldig stad. Men ei kjensle av landskapet utover det visuelle står enno uskrive. Desse visuelle referansane bileta har til staden fordrar også til ei skattejakt i



Fig. 83 *Isdronninga*. (Foto: TKH, 2010)

²³⁵ Frida Forsgren: “Getsemane i Jølster, en religiøs visjon i Astrups prestehage”, i Bjerke: *Kunst og kultur nr. 04*, Oslo: Nasjonalgalleriet og Universitetsforlaget, 2007, s. 233.

²³⁶ Forsgren, 2007, op.cit., s. 233.

²³⁷ Sitert i Gløersen, 1967, op.cit., s. 93.

landskapet, og er eit klårt supplement til opplevinga vi har frå museumsutstillinga. I forståinga av kvar dei ulike motiva er henta frå, deler vi også ståstad med kunstnaren og dette markerer eit tilstadevære i det faktiske motivriket.

I tidlegare kontekstualisering har eg blant anna påpeika plasseringa av Astrup sine bilete ein stad i mellom J.C. Dahl sine subline og Hans Gude sine intime landskap. I møte med staden, der dei høge fjellrekkjene reflektere seg i eit spegelblankt Jølstervatn, vil først og fremst gje ei oppleving av det subline. Ein vil kjenne eit sug innover dei alternerande fjell og dalar – både over og ”under” vatnet. Samstundes fyller naturen det nære med sine friske lukter og vakre lydar. Ein tidsvekkar i den stille, landlege idyllen er rørsla på E39 eller eit motorisert framkomme frå annanstads. Vêret sine hyppige skiftingar har gjerne lagt att dropar av vatn i graset, medan regnbogane står på rekkjer over vatnet i sollyset sine brytingar gjennom dei regntomme skyene.

Ein slik kjennskap til vestlandsnaturen var kan hende ein avgjerande faktor då Jon Christian Brynhildsen byrja å samle på Astrup sine verk på slutten av 1980-talet. I samtale med Brynhildsen trekkjer han blant anna fram familierelasjonane sine til denne vestlandske naturen, og han kallar seg ”genetisk disponert til å like Vestlandet og vestlandsk natur.”²³⁸ I ei karakterisering av landskapet som vakkert, påpeiker han også at ein får naturen og landskapet veldig flott om ein ferdast her. Det er med andre ord ei estetisk oppleving som knyter seg til *å vere der*, og det er interessant å merke seg at insitusjonaliseringa av Astrup faktisk er basert på ei oppleving av den spesifikke staden. Om ein har opplevd vestlandsnaturen på sitt frodigaste på forsommaren og i fullblom, med ein intens symfoni av fargar og tonar frå både natur og kultur, vil ein også kjenne seg igjen i Brynhildsen si karakterisering av landskapet som vakkert. Grønt er den gjennomgåande fargen i bileta, og om ein ikkje har erfart desse grønne fargane i røynsla, vil vi mest ikkje forstå at Astrup sin fargebruk er reell. Eit tilstadevære gjev bileta ein ekstra dimensjon, og i opplevinga av staden er det som vi med eitt forstår kva det var ved denne perifere staden som inspirerte kunstnaren, og som fekk han til å verte verande i det Astrup ein stad kalla ”Mitt Barndomsfængsel.”²³⁹

Det særeigne naturlandskapet i Jølster kan vere ein av verdiane som Nikolai Astrup lærte ”oss å sjå”, som Klakegg påpeiker, og denne naturen er vidare i dialog med eit kulturlandskap. I bileta til Astrup kan vi også anten sjå menneske i samspel med naturen eller spora av ein slik aktivitet; ein dyrka hage, eit gamalt hus, ei hesje, eller ein båt – men desse er

²³⁸ Jon Christian Brynhildsen: *Frå interesse til samling: Nikolai Astrup*. Lysaker: 17.mars 2010, samtale.

²³⁹ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note CLVIII, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)

aldri framheva som dominante og står sjeldan fram som hovudmotiv. Menneska og tinga har ei naturleg og audmjuk plassering i skildringa av denne staden, og vi kan lese ein harmoni mellom natur og kultur. Ei av forankringane Astrup måla til barndommen sin hage er, som sagt, det kvite trappegelenderet i prestegarden, som vi kan sjå i *Jølster, gamle og nye prestegård* (fig. 85). Trappegelenderet er eit av motiva som framleis står slik det gjorde i Astrup sin oppvekst (fig. 84), og med forankring i denne aksen, presenterer Astrup gjennom sine bilete eit 180° innblikk i hagen. I den verkelege hagen, vil vi også få eit tilsvarande inntrykk som supplement til kunstnaren sin produksjon. Det stadfestar motivet sin sanningskarakter, og er eit vitnesbyrd på Astrup sitt tilstadevere i denne hagen. Samstundes kan vi observere at tidas tann har glefst over nokre av staden sine karakterar slik dei stod fram for kunstnaren. I samanlikninga mellom fotografi og måleri vil vi sjå at det eine av dei to samanbygde husa i prestegarden har vorte rive – og dette skjedde så tidleg som i 1907. Men det historiske avviket mellom bileta og vår eigen røyndom gjer oss merksame både på skilnaden og likskapane mellom den gong då og no, og gjev oss eit større rom for refleksjon.



Fig. 84 *Trappegelenderet slik det framleis står på nye Jølster prestegård.* (Foto: Lene Sørøy Neverdal, 2009.)



Fig. 85 Nikolai Astrup: *Jølster, gamle og nye prestegård*, udatert, 82 x 78 cm, olje på lerret, privat eige.

Tida sine forandringar og kulturelle verdiar var også noko Astrup sjølv var oppteken av i høve staden sin, og han hadde ei særskild interesse for den gamle byggeskikken. Han var fingernæm og bygde Astruptunet (fig. 86) så seie opp frå grunnen på eiga hand. Bevaring og gjenbruk av gamle hus var riktig nok vanleg på bygda – ei gamal jølsterstove vart til dømes flytt minst 3 gonger!²⁴⁰ Men Astrup tok dette eit steg lenger, noko Hovudhuset på Astruptunet er eit eksempel på. Den fotografiske arbeidsteikninga som var vist i føre kapittel (fig. 66),

²⁴⁰ Steinar Eide: *Elias Eide: fotograf og kunstmålar*. Førde 25.februar 2010, samtale.

syner ein arkitektonisk kreativitet og forståing av gamle materiale sine potensial, men også ei forståing av materiala sine historiske verdiar. Hovudhuset er bygd opp av heile 5-6 gamle, lafta stover, noko som er tydeleg både i eksteriør og i interiør, og det er nok ikkje mange som ville satt i gang med å ”stable” stovene slik i denne bratte bakken.



Fig. 86 Hovudhuset på Astruptunet. (Foto: TKH, 2006.)

Astrup var slik sett ein romantikar, som valte å halde på dei kulturhistoriske tuftene, men han var altså nyskapande i sin gjenbruk. Og Astruptunet står som ein kontrast mellom det historiske og det moderne i landskapet – på fleire måtar. Men det er ikkje berre Astruptunet som er berar av historiske verdiar i Jølster, og det kan verke som om Astrup si interesse for tradisjonell byggeskikk kan ha smitta over på den gjengse jølstringen, slik Klakegg påstår. Reiser ein gjennom denne staden, vil ein blant anna legge merke til at Jølster har ein uvanleg stor tettleik av eldre, lafta hus. Jamført med Miljøstatus i Noreg sine registreringar av freda bygningar, vil vi også sjå at Jølster skilje seg ut med sin eldre bygningstradisjon: kommunen har heile 19 freda bygningar, og i samanlining med nabokommunane Førde og Gaular med høvesvis 10 og 2 registreringar, ser vi ein stor ulikskap på kryss av kommunegrensene. Totalt i Sogn og Fjordane er det vidare 198 freda bygningar til saman, og fordelt på 26 kommunar vert det 7,6 freda bygningar i snitt. Jølster ligg med andre ord 144% over gjennomsnittet!²⁴¹ Bevaringsinteressa i Jølster syner seg vidare stor på andre måtar enn husa i seg sjølv, og i 1994 var *Nedre Jølster Bilelag* etablert. Dette lauset arbeider ”primært med restaurering av lafta hus og grindbygg i Sogn og Fjordane,”²⁴² men dei arbeider også utanfor heimfylket med sin spesialkompetanse og vart i 2009 heidra med Fylkeskulturprisen for godt arbeidet med høg entusiasme og kompetanse.

Det gjenstår likevel eit omfattande arbeid med å få verna alle dei verneverdige husa i Jølster, og visuelt er den eldre bygningsmassen særskild framtrudande. Husa tilhøyrer ein sårbar tradisjon som ikkje lenger har ein bruksfunksjon, og står dermed i fare for å forsvinne,

²⁴¹ Data er henta frå *Miljøstatus i Noreg*, ”Fredete Bygg, Søk”: <http://www.miljostatus.no/Tema/Kulturminner/Bygningsarven/Fredete-byggverk/Fredede-bygg-sok/> (nedlasta 5.des. 2009).

²⁴² *Nedre Jølster Bilelag*: www.bilelaget.no (nedlasta 16.jan. 2010).

og dette er som sagt stadlege karakteristikkar som kan omtalast som temporære. Å ta vare på slike hus, er ein økonomisk byrde for mange, men det verkar som jølstringen ser ein symbolsk verdi i desse historiske spora. Den store tettleiken av hus kan også sjåast i høve kystlandskapet i Sogn og Fjordane. I kartografien er Jølster ein isolert stad utan kyststripe, og på byrjinga av 1900talet var kysten å rekne som inntektskjelde. Jølster var slik ein fattig kommune i samanlikning til Førde og Gaular, og ville dermed ha større nytte av å bevare den gamle bygningstradisjonen økonomisk sett. Det er likevel ein samsvarande visualitet, ein stadidentitet og eit nærver til staden som trekkjer vekslar med Astrup, og som fremjar slike tankekors, men som er vanskeleg å påstå i eit årsak og konsekvensforhold.

Sjølv om innbyggjaren i landskapet gjerne ikkje er like medviten sine kulturhistoriske omgjevnadar til dagleg, vert nyskaping og nybygg fort rekna som trussel om det er i nærveret av ein eldre byggmasse og dette engasjerer jølstringane. Eit eksempel er utbygging av Astruptunet sjølv. I 2006 oppnemnde Jølster Kommune ei arbeidsgruppe som skulle prosjektere eit besøkssenter ved Astruptunet, med mål om å utbetre fasilitetane og avlaste den eksisterande, eldre bygningsmassen. I prosjekt vart det poengtert at "det er eit absolutt krav at eit nybygg skal medføre minst mogleg synlege inngrep og minst eksponering av bygningsmasse. Kvalitetane ved det eksisterande tunet skal bevarast samstundes som det nye bygget både opplevingsmessig og driftsmessig skal fungere i nær samanheng med tunet."²⁴³ Trass i gode intensjonar, møtte prosjektet overraskande stor motstand. Lokalavisa Firda vart hovudforum for debatt, og over tre år rasa debattantane jamleg. Grovt samanfatta var motstanden grunna i ei redsle for at eit nybygg ville true dei eldre husa og tunet visuelt, og øydeleggje stemninga i tunet. Ei nybygging ville også endre staden sin topografiske karakter, og som eit krav vart geologiske undersøkingar gjort for å forsikre at den bratte, lausmonna lia faktisk kunne tåle påkjenninga av ei utbygging. Sjølv om resultata var til fordel for utbygging, vart det likevel ikkje semje om utbygging. Frykta for endring trekkjer vekslar noko Anniken Greve skriv i *Her* om dei 5000 år gamle ruinane etter Scara Brae på Orkenøyane: "Når vi beveger oss omkring i husklyngen er det mer som et *tidsrom* fortiden viser seg for oss."²⁴⁴ Astruptunet står på mange måtar som eit tilsvarande "tidsrom" – og eit nybygg ville synleggjort kontrasten av tid. Tidsrommet representerer fortida og er ein føresetnad for staden sin karakter som Astruptunet – og i motstanden til tida sin trussel, den er temporær og skapar endring, vil ein tvihalde ein på dette tidsbilete.

²⁴³ Jølster Kommune, saksutgreiing: *Reguleringsplan for nytt Astruptun, Sandal i Jølster – vedtak*. Jølster: 25.02.2009 og 03.03.2009, s. 1.

²⁴⁴ Greve, 1998, op.cit., s. 125.

Diskusjonen om Astruptunet endra også retning med forslag om å plassere nybygget på *ein annan stad*: jølstringen ville ha eit nybygg, men ikkje der, på Astruptunet. Dette gagna i mellombels ikkje prosjektet sine råmer, som i høve prosjektkomiteen sine kriteria, skulle vere ei fysisk utbetring av tunet i seg sjølv med mål om å skjerme det gamle Astruptunet, både visuelt og historisk. Tunet er også så innhylla og skjerma av naturen at det om lag forsvinn i naturlandskapet og eit tilleggsbygg titals meter i frå ville mest sannsynleg ikkje skjemt tunet. Arkitektane på si side ville gå i dialog med staden for ikkje å øydelegge eller markere terrenget, ved blant anna å bruke naturstein og torv som kledning på fasaden – noko som i seg sjølv vitnar om eit medvit om denne staden sin sterke identitetsfaktor²⁴⁵.

Sterke kjensler for ein stad motiverer eit engasjement for velvære på staden og ivaretaking av staden sine kvalitetar. Debatten kring nybygget på Astruptunet er eit eksempel på dette, og det nære forholdet mellom menneske og stad vert tydeleg synleg – både Astrup sitt nærver gjennom staden sin tidsbiletlege tilsynekomst og i vårt eige tilstadeverande i dag. Den kjente nærverande staden gjev grunnlaget til ein kollektiv stadidentitet – og om staden endrar karakter, vil også denne stadidentiteten stå i fare for å verte endra. I Jølster ber denne identiteten namnet *jølstring*, og Oddleiv Apneseth, som var nemnt innleiingsvis med *Jølster 2008*, har ytra at det tek minst 300 år å verte ekte jølstring!²⁴⁶ Det er med andre ord vanskeleg, eller rettare: umogleg å verte jølstring med mindre du er fødd og oppvaksen her og har besteforeldre i nabohuset. Jølstringane står altså fram som sterkt stadbundne, og vil vere varsame med å gjere store endringar på landskapet dei er kjende og kjære ved. I mars 2009 vedtok Jølster kommunestyre til slutt at prosjektet om nybygg ved Astruptunet skulle verte avvikla²⁴⁷ og tidsbiletet står som før. Anders O. Klakegg ville sagt at dette var ein del av arva etter Astrup, og at dette var verdiar som han lærte oss å sjå. Og kan hende er det det. Vi skal i mellombels røre oss inn i fantasien si verd og sjå om Astrup har noko å lære oss der også.

Fantasi: potensielle bilete.

Gjenkjenningsfaktoren er høg i krysninga av dette karakteristiske landskapet og bilete, men Astrup gjev oss via bileta også ei anna utfordring. *Vaarnatt og Seljekall* er til eksempel eit motiv som tirror fantasien hjå betraktar, sjølv om både tre og fjell er stadforankringar. Fantasien kan vere ein nyttig reiskap i biletfortolking, då den ikkje krev nokre forkunnskapar. I vår rolle som ein betraktande deltakar er fantasi noko ein kan nytte ved å vere til stade i

²⁴⁵ Sjå Norske Arkitektkonkurranser. *Astruptunet i Jølster*. NAK 407, november 2006.

²⁴⁶ Juklestad, 2009, op.cit., s. 8.

²⁴⁷ Jølster Kommune, saksutgreiing: *Besøksenter ved Astruptunet. Konsekvensar av handsaminga av reguleringsplanen*. Jølster: 24.02. 2009 og 03.03. 2009.



Fig. 87 Nikolai Astrup: Gamal kone, blekkflekk på baksida til *Blandede motiver II*. (Foto: TKH 2010.)

landskapet, men som vi også kan nytte aktivt føre biletet i utstillinga. I *Art and Illusion* har E. H. Gombrich påpeika at vi menneske stadig – om enn umedvite – finn attkjennelege former i omgjevnadane våre. Dette understrekar han via eit sitat av Shakespeare: ”Sometimes we see a cloud that’s dragonish,”²⁴⁸ og som er ein påstand som dei fleste kjenner seg att i. Når vi ligg på rygg på grasplenen og slepper fantasien laus i stiringa på dei stadig skiftande skyene, vil skydottane forandre seg frå det eine dyret til det andre. Ansiktsformer er kan hende den figuren vi oftast kjenner att i slike tilfeldige formasjonar, og ornamentet på ein tapet kan plutsleg forvandle seg til ei rekkje stirande andlet eller ein fjellrygg vert til ein profil. Assosiasjonar på kryss av det

naturjevne utfordrar stadig blikket vårt, og delar av omverda transformerer seg med eitt til noko anna – men dette skjer ikkje heilt tilfeldig i fylgje Gombrich: ”What we read into these accidental shapes depends on our capacity to recognize in them things or images we find stored in our mind.”²⁴⁹ Dette er også ein refleksjon vi finn i notata hjå Astrup:

*Fantasien – kan den tænkes eksisterer uden erindring? Kunsten ved løgnagtig-fordreiet syn paa det jeg saa i virkeligheden i øieblikket. Der er du inde paa det; husk hvorledes du først kom til at tegne: du kikkede paa nogen tilfældige blækkflækker og fandt ud figurer, kjør og menneske og maaser.*²⁵⁰

Og på baksida av eine notisboka til Astrup kan vi også sjå ein svær blekkflekk – som kunstnaren med nokre enkle pennestrekar har ”omforma” til ei gamal kone (fig. 87). Bruken av fantasi er også ein peikar mot det Nicolas Bourriaud kallar ”barnlig begeistring.”²⁵¹ Fantasien er ofte meir fargerik hjå barn, og med eit naivt blick har ein eit større vokabular fordi ein set mindre krav til sanningsverdien i det vi ser.

²⁴⁸ Gombrich, 2000, op.cit., s. 181.

²⁴⁹ Gombrich, 2000, op.cit., s. 183.

²⁵⁰ Nikolai Astrup: *Etterlatne papirer*, dokument 17, fragment frå ”Astrups eget kunstblad”, udatert. (Ms. film 62)

²⁵¹ Bourriaud, 2007, op.cit., s 90.

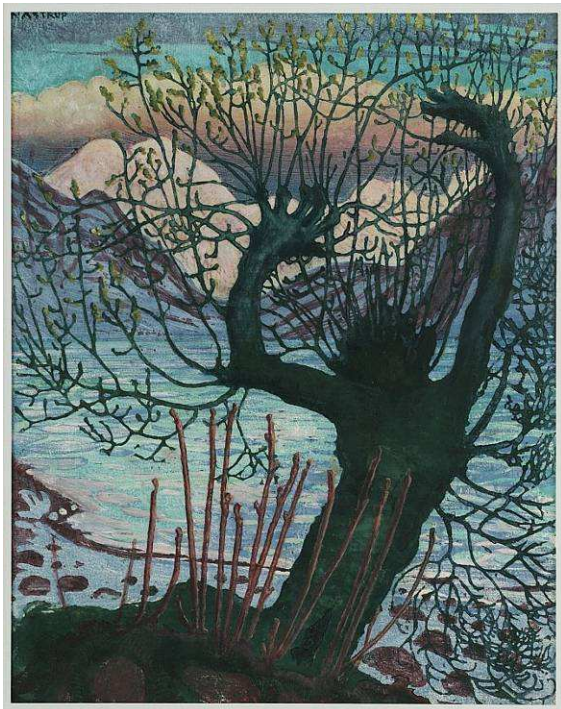


Fig. 88 Nikolai Astrup: *Vaarnatt og Seljekallm udatert*, 35,2 x 27,9 cm, handkolorert tresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

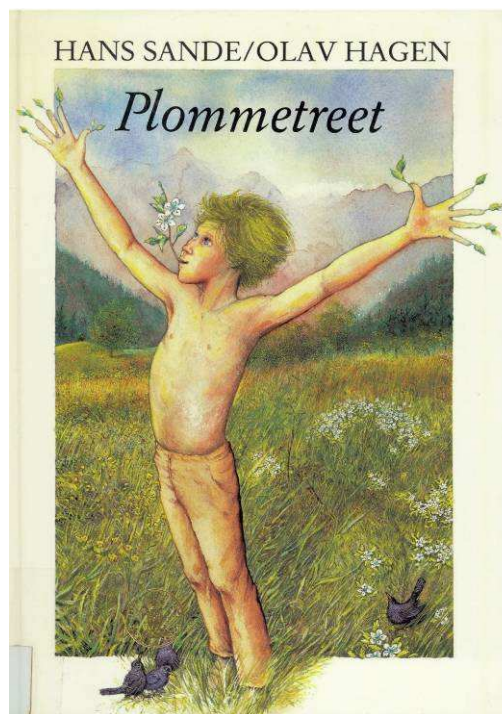


Fig. 89 Olav Hagen: *Plommetreet*, 1984, bokillustrasjon.

Astrup brukar fantasien som ein måte å artikulere naturen på, og i spenninga mellom det synlege og det sette – natur og fantasi – skapar han landskapsbileta sine. I enkelte bilete er det sette særst framtrødande, og vi forstår at kunstnaren har latt fantasien vere hovudmotiv, som i *Vaarnatt og Seljekall* (fig. 88). Ved bruk av fantasien kan ein tillate seg å sjå utover dei forventa landskapsformene, man kan vere kreativ og la blikket gje liv til desse stadmarkørane. Og desse to figurane, vekslar stadig mellom det naturlege og unaturlege, det stadfaste og trolske. Gjennom assosiasjonar til eventyrsjangeren vert vi nyfikne på Seljekallen og Isdronninga sin løyndom, og vi innleier dialogen med verket og staden for å avdekke denne. Som tidlegare påpeika kan Seljekallen lesast som eit sjølvportrett av Astrup, der ulukkeleg kjærleik kan lesast i kontrasten av fargar og den faktiske avstanden i naturen. Vi undrast også i korleis mennesket har vorte kapsla i dette treet, og det var kan hende ei slik undring som har inspirert forfattar Hans Sande då han skreiv barneboka *Plommetreet* (1984). Sande skildrar her ein gut som uheldigvis svelgde ein plommestein. Steinen slo rot i guten – håret vart grønt, ei grein byrja å vokse ut av munnen, og til slutt vandra guten bort frå folk og slår rot i einsemd ved ein fråflytta gard. Bokillustrasjonen (fig. 89) til Olav Hagen trekkjer vekslar til Seljekallen hjå Astrup, og i fantasien si verd er ein slik metamorfose faktisk mogleg!

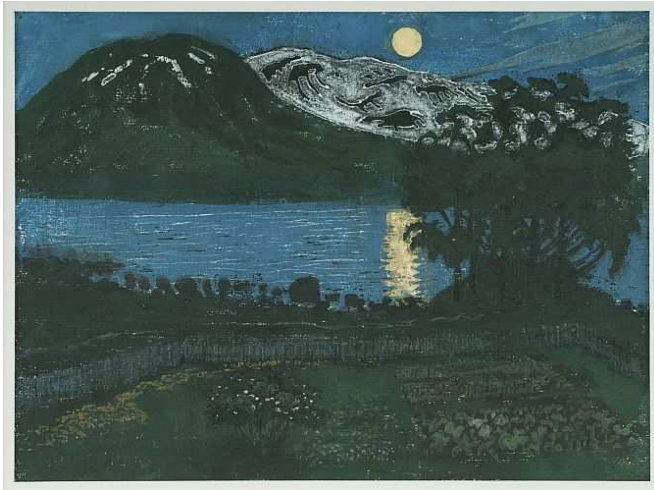


Fig. 90 Nikolai Astrup: *Maimåne*, udatert, 19,0 x 25,8 cm, fargetresnitt med mørk grønn handkolorering, Sparebankstiftelsen DNB Nor.



Fig. 91 *To reinsdyr*, veideristing, frå Oppland. (Foto: Aslak Liestøl, Riksarkivet.)

Vaarnatt og Seljekall er eit av dei mest eksplisitte eksempela i Astrup sin produksjon der naturen transformerer seg til trolske figurar. Men fantasien er også tydeleg tilstade i fleire verk, og mengda av fantasifoster syner at Astrup hadde ein livleg fantasi. I bileta frå serien av prestegårdshagen, eksempelvis *Maimåne* (fig. 90), er dei varierende snøfleckane i fjellsida i bakgrunnen med å skape eit yrande liv: i kontrasten mellom det lyse og mørke trer ulike dyreliknande vesen fram – katt, elefant, padde – berre fantasien set grenser. I dette eksempelet står desse figurane om lag som meisla ut av fjellsida og gjev assosiasjonar til helleristingane sitt formspråk (fig. 91).

Eit anna eksempel som spelar på fantasien sine strengar, er *Varmen kommer i jorden* (fig. 92). Motivet er basert på gamal overtru, og skildrar Jølstrakona som skal sette varmen i jorda. For å få bukt med siste telen på vårparten, tok kona med seg ei gryte med glødande kol som ho tømte i den kalde bekken. Kolet varma opp vatnet, og smelta dei forfrosne sprekkane – og så ville det spire og gro! Opphavleg heitte dette bilete *Vaarsang*, noko som peikar til den klukkande livsrytmen i bekken og samspelet mellom natur og menneske. Jølstrakona utgjer i mellombels ein liten del av bilete, og kring ho ser vi ein detaljrik natur som tirror fantasien. Det er særleg dei parallelle buskene, steinane og dei to husa på toppen av bakken som gjev assosiasjonar til dyriske auger og øyrer – alt etter auget som ser. Ser ein til dømes på dei to gulaktige buskene i lia og tenkjer at dette er to reveøyre, vil det øvre gule feltet som strekkjer seg til venstre forvandle seg til ein revekropp som kjem tuslande nedover – og reverumpa står rett til vers! Nedst i bekken på høgre side, ligg også eit troll og lurar på Jølstrakona – med hår av mose og hender av stein.



Fig. 92 Nikolai Astrup: *Varmen kommer i jorden*, 1928, 67,5 x 74 cm, olje på lerret, Lillehammer bys malerisamling, Lillehammer.

Fantasi er oftast basert på likskapsprinsippet,²⁵² skriv Gombrich, og Astrup har nok nytta likskap som utgangspunkt for ein intendert fantasi. Eller betraktar nyttar det som ein inngang til forståing. Nokre av desse potensielle bileta som oppstår i spenninga mellom natur og fantasi er openbare, medan andre er meir skjult og står også fram som meir tilfeldige. I *Potential Images* diskuterer Dario Gamboni denne ambivalensen gjennom

eit utval av kunsthistoria sine bilete. Han viser at det finnes mange potensielle bilete – både synlege, skjulte og tilfeldige²⁵³ – og påpeiker at desse oppstår i spenninga mellom positive og negative former så lenge man opnar blikket for det som er annleis. Eit av dei mange eksempla han viser til er spenninga i Paul Gauguin (1848-1903) sine syntetiserande bilete, og som fleire har sett potensielle bilete i. Dette er ikkje noko Gauguin sjølv har uttala eksplisitt, men Gamboni siterer eit interessant utsagn av kunstnaren frå 1892: "We can always double the beauty of a landscape by looking at it with our eyes half shut."²⁵⁴ Let ein att auga halvvegs, vil konturane og formene flyte saman – og det tydelege vil verte uklårt. Med eit slikt blikk vil heller ikkje persepsjonen gje eintydige svar på kva ein eigentleg ser. Kunsten kan rette seg eksplisitt mot betraktaren sin imaginære deltaking – slik *Vaarnatt* og *Seljekall* gjer – men når fantasimotivet ikkje er openbart, vert betraktar til gjengjeld usikker på kor stort spelerom fantasien faktisk skal få. Og her vil vi gjerne ha ei biografisk forankring til fantasien: har Astrup malt det trollet der medvite, eller spelar fantasien oss eit puss?

Fantasien var ein stor del av Astrup sitt tilvere, noko som ein del av bileta er prov på. Notatbøkene *Blandede motiver* ber også preg av dette, og gjennomgåande kan ein lese

²⁵² Gombrich, 2000, op.cit., s. 104.

²⁵³ Dario Gamboni: *Potential Images*. London: Reaktion Books, 2002, s. 13-20.

²⁵⁴ Gamboni, 2002, op.cit., s. 87.

(fantasi) i parenteser bak notisane sine ”overskrifter”. Eit eksempel er ”Trolld. (fantasi)” i note VIII, der Astrup greiar ut om trollet sine karakterar i samspel med omgjevnadane:

Trolld. (fantasi)
Giganter maa for at virke som giganter be-
handles som umaadelige høie fjeld, de
kan enten ligge i taage eller mørke saa der
bliver noget stort gjømt og dunkelt ved deres
form, ofte kan blot en tolget silhout
gjøre god virkning men altid med lidt strøm-
mende konturer, der almindelige, ting som
huse, gjærder, mennesker og menneskers værk,
maa da til modsætning virke meget smaae og mer
tydeligere og helst ogsaa mørkere. En ùnd-
tagelse her fra er dog soltrolld: det vil sige
trolld som optræder paa lyse dagen og skræm-
mer ved sin pludselighet og sin tydelighet
men denne art er sjelden og altid av reen
*germansk oprindelse.*²⁵⁵

Og soltrollet som han nemner, må vere av sorten vi såg ovanfor i *Varmen kommer i jorden*. Eg har også fått stadfesta Astrup sin fantasi frå andre hold. Steinar Eide fortel at faren, Elias Eide, og Nikolai Astrup ofte gjekk turar langs vegen på Sørsida. Astrup hadde sjølvsagt med seg pipa, men han prata gjerne så mykje at han mest ikkje fekk tent i den: ”han tende fyrstikk etter fyrstikk, men dei slokna før han fekk dei opp i snadda si. Han prata og såg på fjella rundt om - og ”dar, ser du ditta, dar è ein figur dar òg!”²⁵⁶ Elias Eide var elev av Astrup på midten av 1920-talet, og dette fantastiske synet for naturen prega naturlegvis undervisninga. Jon Christian Brynhildsen fortel også om Astrup sin særeigne fantasi: ”det fortelles jo at Astrup med egne barn så på når sneflekkene smeltet oppi lia og så så de sånne figurer – hester og drager og kuer.”²⁵⁷ Eit av eksempela Brynhildsen viser til er den venstrevendte profilen vi kan sjå i Golgata/Rullehaugen i *Getsemane* (fig. 82). Her ser vi tydeleg djevelen sitt lysande auge, og dei flekkande tenner. Det trivelege epletreet vi kjenner att frå repetisjonane av prestegardshagen, har også fått ei form som kan assosierast med ein av djevelen sine attributt: ein gaffel. Med denne (trans)figurasjonen i bakgrunnen, trer arrestasjonen av Jesus om lag fram som eit djevelens verk, og forsterkar handlinga sitt alvor. Brynhildsen legg også til at man må vere innstilt på å sjå slike figurar, for elles vil dei berre vere synleg som eit vanleg landskap. Og når fantasien først har avdekka det trolske, klarer vi ikkje å sjå vekk frå det.

²⁵⁵ Nikolai Astrup: *Blandede motiver I*, note VIII, 1898-1904. (Ms. 8° 2785) Notatet var av lengre art enn dette, med referansar Arnold Böcklin si framstilling av Pan, men det øvre var diverre vanskeleg å tolke samanhengande.

²⁵⁶ Steinar Eide: *Elias Eide: fotograf og kunstmålar*. Førde: 25.februar 2010, samtale.

²⁵⁷ Jon Christian Brynhildsen: *Frå interesse til samling: Nikolai Astrup*. Lysaker: 17. mars 2010, samtale.

Tilbake til spørsmålet: kor langt kan ein trekkje fantasien? Kvar går skiljet mellom synlege, skjulte og uheldige bilete, som Gamboni skilje mellom? Personleg trur eg ikkje alle fantasibileta var intendert av Astrup, men gjennom den syntetiserande måten å komponere og måle bileta på, har han gjort slike bilete moglege. I *Potential Images* trekkjer Gamboni fram eit godt eksempel som høver fantasien i Astrup sine bilete. I lesinga av *Steep Coastline* (fig. 93) av Edgar Degas (1834-1917),



Fig. 93 Edgar Degas: *Steep Coastline*, kring 1890-1892, 46 x 54,6 cm, pastell, Jan and Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection.

påpeiker Gamboni at vi kan sjå ein liggande kvinneskikkelse i formene av terrenget, med knea til venstre, magen, bryst og hovud – ikkje så altfor ulik Isdronninga hjå Astrup. Gamboni knyter dette opp til kunstnaren sin intensjon og skriv: "So Degas has been able not to "see" a woman in a landscape or in his representation (in progress or completed) of a landscape, but to transform into a landscape a representation (in progress or completed) of a woman."²⁵⁸ Kvinna *er* der – men om det er noko kunstnaren planla før ut, såg i prosessen, eller var merksam på til slutt er uvisst. Eksplisitte, antropomorfe landskap gjev oss visse forventningar til dei neste bileta vi ser, men i enkelte tilfeller kjenner vi oss ikkje heilt overbeviste om det skal vere slik – som kvinneskikkelsen *Steep Coastline* eller reven i *Varmen kommer i jorden* hjå Astrup. I ei omvising med ei gruppe besøkjande på Astruptunet, vart eg, etter ei opa og kanskje litt frigjort tolking av natur til troll, noko forfjamsa stilt til veggs med spørsmålet: "Kva trur du Astrup ville ha sagt om han hadde høyrte dette?" Eg hugsar ikkje om eg kom til motmæle. Men eg trur oppriktig at Astrup ville prissett om vi let fantasien få litt fritt spelerom i bileta hans. Fantasien var ein viktig del av hans verden, og dette er også ein lærdom vi kan trekkje nytte av i dagens biletstraum som skjemmer oss litt vekk og døyver fantasien vår – og for å repetere Klakegg: Astrup augna det vi ikkje ser. Eit bilete treng ikkje naudsynleg vere i eit format – men med litt hjelp av fantasien kan

²⁵⁸ Gamboni, 2002, op.cit., s. 108.

potensielle bilete oppstå i fjellsida i kombinasjonen av snøflekke og steinar, berre vi *ser* etter.

Tilstade: Oddleiv Apneseth.

Jølster 2008 har allereie vorte nemnt i korte drag, men dette er eit prosjekt som er interessant å sjå nærare på i denne aktualiseringa av Astrup sine kunstverk. Først og fremst fordi det er eit fotografisk prosjekt som nærmar seg same stad som Astrup virka, men også fordi det seier noko om staden i dag og tilstadeveret. For Apneseth var dette ei fotodokumentarisk tilnærming med eit personleg blikk: han hadde ei tilhøyrsløse til denne spesifikke staden, og ynskte å dokumentere staden og det som rørte seg der gjennom året 2008 sine 365 dagar. Målet var i mellombels ikkje å fotografere alt og alle, og det var heller ikkje eit krav at dei portretterte var jølstringar – dei måtte berre vere tilstade i det gjevne tidsrommet. Eit viktig tillegg til fotografa er vidare dei historiene som omfamnar dei portretterte menneska,²⁵⁹ og desse er også eit prov på den nære kontakten Apneseth har hatt med sine portrett i forkant av sjølve fotografiet. Silja Juklestad poengterer dette i artikkelen ”Eit år i Jølster” i *Syn og Segn*, der ho skriv at ein nærkontakt med objektet fremjar eit trygt og ærleg uttrykk hjå motivet.²⁶⁰ Tilsvarande refleksjonar finn vi også hjå Astrup, og han verkar merksam på at det kan framstå som skremmeleg å buse fram med eit fotografiapparat. Dette har vi blant anna sett i notisen der han planlegg å fotografere spelemannen Bendik Johannes: ”Væn han til aparatet dit (kysten), forklar han brùgen.”²⁶¹



Fig. 94 Oddleiv Apneseth: 50-årsdag på Sunde, 2008.

²⁵⁹ Det samla prosjektet vil verte utgjeve i bokform i andre halvdel av 2010.

²⁶⁰ Silja Juklestad: ”Oddleiv Apneseth: Eit år i Jølster”, i Riise: *Syn og Segn*, tidsskrift for kultur, samfunn og politikk, nr. 4 2009. Oslo: Norsk kulturråd og Fritt ord, 2009, s. 24

²⁶¹ Nikolai Astrup: *Blandede motiver II*, note CLXI, 1904-1908. (Ms. 8° 2785)



Fig. 95 Nikolai Berg: 17. mai 1902, fotografi, Reiakvam Foto.

Apneseth har vore sær medviten på sine fotohistoriske referansar, og blant desse finn vi dei lokale bygdefotografane Tollef Sandal og Nikolai Berg, som allereie er nemnt i samanheng med fotografen Astrup. Eit av fotografia av Nikolai Berg som Apneseth trekkjer fram i vår samtale, er *17.mai 1902* (fig. 95). Dette er eit samlingsfotografi der fleire titals menneske står føre ein svær talarstol, og det gjev eit sterkt inntrykk at fotografen har klart å arrangere ei så stor gruppe så ordna. Apneseth påpeikar at dette må ha teke lang tid – ”Det her er mykje jobb, det veit eg”²⁶² – og det er imponerande at alle står og ter seg slik fotografen på førehand har vist. Men med eit unntak: Nikolai Astrup, som ser i ein annan retning. Like til høgre for talarstolen kan vi sjå profilen hans, og han er godt synleg under sin lyse hatt (fig. 96). På mange måtar er dette ein frekk gest til fotografen sitt grundige arbeid, og den eine profilen saman med dei titals *en face*-portretta lagar ein urytme i det elles stramt komponerte fotografiet. Samstundes fortel det også om forholdet mellom Nikolai Berg og Nikolai Astrup: den nære kontakten mellom fotograf og objekt tillet ein slik frimodig positur og vert meir eit humoristisk innslag blant dei andre stive og stirande objekta.

²⁶² Oddleiv Apneseth: *Nikolai Berg og Jølster 2008*. Førde: 22. april 2010, samtale.

I slike oppstillingar, er det også interessant å sjå kor mange rekvisittar dei portretterte ber med seg. Alle desse tinga gjer fotografiet meir meiningstetta enn ved første augekast, og det fortel noko om livet utover det overliggande temaet, anten det er bryllaup, gravferd – eller ei 17.mai-feiring i 1902. Slike materielle ladningar viser motivet utover det fotografiske formatet. I



Fig. 96 Utsnitt frå fig. 95.

Norsk fotohistorie vert blant anna bygdefotografen Johanna Ullricka Bergström Skagen (1839-1882) presentert, og i lesinga av fotografa hennar påpeikar forfattarane at "Bilda hennar blir slik å forstå ikkje berre som portrett av enkeltindivid i tradisjonell forstand, men også forsøk på å karakterisere folket og naturen på ein særskild stad."²⁶³ Dette ser vi også hjå Apneseth: fotografa hans er meir enn berre dokumentariske portrett, dei skal også seie noko om samtida, dette tidsrommet som er definert med 2008. Rekvisittane, eller "dingseriet" som Apneseth kallar det, er derfor ein viktig del av scenografien "Jølster", anten fotografiet er teke innandørs eller utandørs. Tinga vi omgjev oss med, seier noko om oss og våre aktivitetar, dei er "med på å definere samtida og forme framtida"²⁶⁴ slik Juklestad skriv. Rundballane²⁶⁵ som vi ser i venstre hjørne av fotografiet *50-årsdag på Sunde* (fig. 94) er dømer på slikt dingseri. Desse er kapsla spor etter prosessen med å lagre dyrefôr gjennom vinterstida og ein historisk kontrast i samanlikning med Astrup, er Seljekallen, som fekk form etter bruken av nye treskot som dyrefôr.

På spørsmål om korleis Apneseth ser seg sjølv i høve ein tradisjon etter Astrup, svarer han at det er vanskeleg å unngå motiviske referansar: "Vi vassar jo i motiva til Astrup i Jølster!"²⁶⁶ Dei visuelle samanfalla er derfor å sjå som tilfeldige, men det er likevel interessant å samanlikne Astrup og Apneseth sine "Jølsterprosjekt". I spenninga mellom desse vil tidskontrasten tydeleg kome til syne – men samstundes vil vi også verte var at enkelte ting

²⁶³ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 51.

²⁶⁴ Juklestad, 2009, op.cit., s. 24.

²⁶⁵ På folkemunne kallar ein dei gjerne "traktoregg".

²⁶⁶ Oddleiv Apneseth: *Nikolai Berg og Jølster 2008*. Førde: 22. april 2010, samtale.

er som dei var, jamfør det permanente som utgreia tidlegare. Ei samanlikning som beinveges fanga mitt blikk, var *50-årsdag på Sunde*. Dette fotografiet trekk tydelege motiviske referansar til to av Astrup sine mest kjende måleri: *Kollen* og *Kari, frå Sunde* av Astrup (bilete 97 og 98). Her er ingen tvil om at bileta har same scenografiske bakgrunn: fjellformene speglar seg både i måleri og fotografi, og står som solide kulisser for kunstnarane i sine tider. Min første tanke var at dette måtte vere eit intendert samspel i Apneseth si linse – men han verka overraska over samanlikninga då eg konfronterte han med likskapen. Det vitnar om at Apneseth også har eit blikk for denne staden – det er annleis enn Astrup sitt, men båe såg noko verdifullt ved denne staden det som rørte seg der. Astrup sitt prosjekt var avgrensa av ei livstid – Apneseth sitt av 2008.

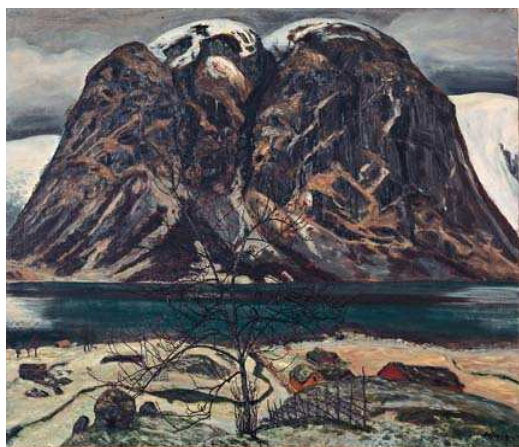


Fig. 97 Nikolai Astrup: *Kollen*, 1906, 100 x 120 cm, olje på lerret, Rasmus Meyers samling, Bergen Kunstmuseum.

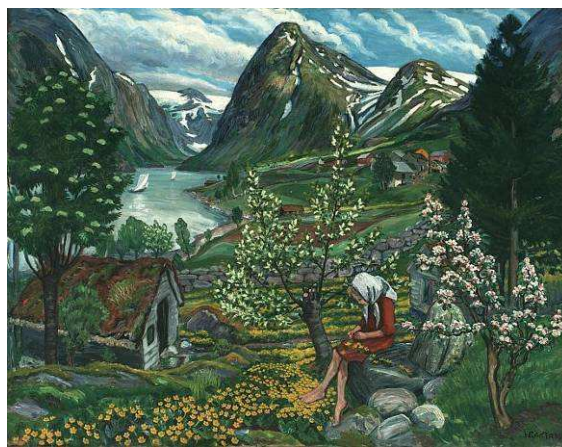


Fig. 98 Nikolai Astrup: *Kari - Motiv fra Sunde*, truleg 1918, 91 x 118 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.

Tidskontrasten er også påfallande i samanlikninga av *50-årsdag på Sunde* og *Kollen* og *Kari på Sunde*, og vi er ikkje i tvil om at det er kring 100 år som skilje desse to prosjekta. Først og fremst kjem dette fram gjennom mediet. Før fargefotografiet vart utvikla var målararkunstnarane suverene i sine fargeskildringar av naturen, noko som Astrup gjer eit godt eksempel på i sine måleri. Ein tilsvarende fargestyrke ser vi i Apneseth sine fotografi, der syntetiske kledefargar og den reine kvite plasten kring rundballane vert framheva i kontrasten til landskapet sine naturlege fargespekter. Til gjengjeld er det syntetiske også med å framheve naturen si fargeprakt, og gjev ein symbolsk indikasjon om ein stad si stadige utvikling. Og dette viser at det er tale om stad det framleis er verd å vere.

Apneseth si geografiske avgrensing var på mange måtar eit tilfeldig samanfall. Gjennom sivilarbeid ved Sunnfjord Museum fekk han kjennskap til dei lokale bygdefotografane, og dette gav spire til ei vaksande interesse. Jølster var vidare bustaden hans frå 20-årsalderen, og gav eit slags tilhøyre. Her må det i mellombels repeterast at Apneseth

sjølv seier at det vil ta minst 300 år å verte ein ekte jølstring, og slik sett er han ein tilstadeverande framand på same måte som Nikolai Astrup som flytte til Jølster då han var 2½ år gamal. Men utan desse føresetnadane er det ikkje sikkert at denne spesifikke staden ville vorte arena for Apneseth sitt dokumentariske prosjekt. I forlenginga av Astrup sitt Jølsterprosjekt på byrjinga av 1900-talet viser Apneseth tydeleg at denne staden er like aktuell – både som stad, heimstad, og historisk stad. Og både gjennom ei visuell erfaring, men også gjennom eit kroppsleg *tilstadevere*.

Til slutt.

Innleiingsvis i *Patterns of Intention* (1992) skriv Michael Baxandall at ein alltid vil arbeide ut frå sin eigen ståstad og si eiga tid sine omgrep i møte med historisk materiale.²⁶⁷ Dette har også vore den grunnleggande tanken i denne avhandlinga. Framfor å arbeide ut frå eit den gong då i lesinga av Astrup, der kunstverk og teori ideelt skal vere analoge, har eg tilnærma meg Astrup sine bilete i tanken om at nyare forskning kan opne for nye perspektiv. Lesinga har teke utgangspunkt i tendensen av varierte repetisjonar og seriar i Astrup sin produksjon, samt Astrup sine fysiske formingar av motiv, som Seljekallen. Dette gav interessante frampeik til 1960-talets minimalistiske formspråk og gav teoretiske innfallsvinklar i stadspesifikk kunst. Bindeleddet til nyare kunstpraksisar gjorde også eit teoretisk sprang i tid legitimt i møte med Astrup sine verk.

Astrup henta om lag heile sin motivkrets frå Jølster, og dermed vil vi kunne tale om arbeida hans som stadspesifikke. Staden som omgrep og fenomen har difor vore teoretisk forankring i aktualiseringa av Nikolai Astrup i denne avhandlinga – og med særleg støtte i Anniken Greve sitt bidrag til staden sin filosofi i *Her* frå 1998 har nye perspektiv også satt nytt lys på Astrup sine verk. Staden er framleis eit dagsaktuelt tema i kunsten, og i ei utgreiing av stadspesifikk kunst i *One Place after Another* (2002) poengterer kunsthistorikar Miwon Kwon avslutningsvis at det i dag handlar om ”reconnecting to the uniqueness of place”²⁶⁸. I ei verd som snurrar raskare og raskare i rytmen av kommunikasjon, teknologi og informasjon treng menneska noko stadfast. Den stadspesifikke kunsten står til eksempel fram som aksar som markerer ein stad og gjev oss forankringspunkt i den verdslege vrimmelen, men det unike ved ein stad treng ikkje naudsyneleg manifestere seg gjennom kunst. Staden i seg sjølv trer også fram som unik i sin samansetning av temporære og permanente karakterar – og også gjennom mennesket sitt tilstadevere.

I forlenging av dette er det også andre rom som har opna seg i denne aktualiseringa, og som vil vere interessant å arbeide vidare med. Det vil til eksempel vere interessant å sjå staden som barndommens hage i forlenging av det Olav H. Hauge kallar ”helga lunder” i diktet ”Til eit Astrupbilete”, og kva religiøse aspekt som kan vere aktuelle. Kan vi til dømes lese *Vaarnatt i hagen* som eit bilete på Adam og Eva i paradiset – før utdrivinga? Gunnar Danbolt si historiske og aktualiserande lesing av Rogier van der Weyden si albertavle, var blant anna inspirert av middelalderen sin *quadrige* i tolkinga av Bibelen. Denne lesinga syner

²⁶⁷ Michael Baxandall. *Patterns of Intention*. New Haven og London: Yale University Press, [1985] 1992, s. 1-10.

²⁶⁸ Miwon Kwon: *One Place after Another*. Cambridge: The MIT Press, 2002, s 157.

at religion kan vere ein interessant måte å aktualisere på, då det vekslar mellom det historiske den gong då og framover til eit her og no. Astrup sine bilete har ikkje hatt religiøse funksjonar slik denne albertavla har hatt, men eg trur religion kan vere eit nyttig verktøy i møte med Astrup sine verk – noko som også kjem fram i tidlegare forskning. Tidlegare har i mellombels Astrup og bileta vorte sett i eit ”hedensk” perspektiv, understøtta av eit dårleg forhold til den strenge prestefaren og Astrup si særinteresse for den okkulte folkereligiøsitet. I mange tilfeller synest eg at dette er harde påstandar – og eg har ein tanke om at den leikande fantasien er meir tilstade enn folkeleg overtru og panteisme. Vidare, med fantasien som utgangspunkt, ville det vore interessant å sjå kva Astrup eigentleg meiner når han kallar seg sjølv ”ein naturalistisk naivist”. Naturalisme og naivisme er kunsthistoriske straumar vi finn i Astrup si tid, og som også har vore retningsgjevande i tolkinga av dette utsagnet – men er det desse Astrup refererer til? Og ikkje minst: Astrup sin fotografiske praksis. Utgreiinga ovanfor er basert på eit lite utval av fotografi, men eg trur det finnes meir – ein eller annan stad. Om det er i familien sine private album, Nikolai Berg sine skjulte arkiv, eller på mørke loft i Jølster. Her er med andre ord fleire aktuelle problemstillinga som dette formatet ikkje har hatt rom for, og som vil vere interessante å arbeide vidare med.

I staden sin filosofi poengterer Anniken Greve at ein vanskeleg kan seie noko om kva ein stad er, med mindre ein spør kva staden er for kven. Tilstadeveret er ein sentral faktor om ein skal aktualisere historiske verk, sidan dette viser til både kunstnaren og betraktar sine roller. Kunstnaren representerer ei historisk (betraktar)rolle frå den gong då, medan betraktaren synleggjer det aktuelle møtet i dag. I ”Den nærverande staden” har eg trekt dei historiske linjene fram til i dag, og gjennom ei aktualisering av betraktar si rolle har eg forsøkt å møte Astrup sine verk med inspirasjon frå dei relasjonelle møta med samtidskunst. Betraktar si rolle har gått gjennom store endringar sidan byrjinga av 1900-talet, og det er interessant å sjå kva avgrensingar og mogleikar dette gjev i møte med Astrup. Her vert blikket supplert med dei resterande kroppslege sansane, og tilstadevere i Astrup sine motiv – på den spesifikke staden – vert presentert som ein ekstra dimensjon i møte med Astrup sine verk slik vi er vane med i musea. Noko som ei utvida oppleving av desse verka. Oddleiv Apneseth sitt prosjekt *Jølster 2008* kontrasterte også tidsaspektet, og gjennom dette prosjektet får vi også stadfesta at denne staden framleis er aktuell som motiv. Det er fleire som augnar det Astrup såg, og gjennom tilstadeveret er vi, på mange måtar, tilbake der denne avhandlninga byrja: *I ein bratt bakke som røyser seg over ein innlandsfjord, ligg eit lite tun på ein utgreven terrasse...*

Abstract.

This paper is based on the idea that new perspectives and forms of expression in contemporary art and philosophy can open up for alternative readings of older art historical works. Traditionally, art history is read as a story of continuity or as ruptures of this continuity, where theory and art works follow each other in a chronological order. The context of the works is explained through the artists' life and education, and seen in relation to social, political or economical factors. This is also the case in the readings of the Norwegian painter Nikolai Astrup (1880-1928): his paintings are traditionally read as neo-romantic or national-romantic landscape paintings, both in the European and Norwegian tradition – and the explanation follows the biographical preferences where the paintings works as illustrations of this artist life. These contexts are interesting and valuable, but the readings also tend to end in this "biographical room". This thesis will therefore discuss the problem of bringing Astrup's works up to date.

Nikolai Astrup found his inspiration and motives almost exclusively at his home place – Jølster – and I have chosen to analyse a selection of works which clearly are produced as sequences or repetition of the same motives. Astrup is not the first or only artist who works in this way. The same tendency can be seen in impressionists and neo-impressionists works such as Claude Monet and Paul Cezanne – but also in minimalistic works, for example in Donald Judd's specific objects. Astrup's paintings are however not minimalistic in colour and they are also independent works. But the comparison may open up for new ways of thinking across the boundaries of time. Seen in relationships to each other the works character of being site-specific will become even more visible.

Through the concepts of specific site and site-specific art I have tried to read the *site* in Astrup's sequential work from another point of view than the national romantic aesthetics. Approaching the site with reference to Anniken Greve's contribution to the philosophy of site, *Her* (1998), I have discussed the particular way Astrup articulates his motives. Thus I have accentuated his eye for the place. He does not only approach the landscape as an entity or a whole, but he also presents the landscape as a kind of caricature. Some parts are enlarged, others have been removed, something that tells us that the characteristics of the place are important – *the site is specific*. Astrup arranges his motives in a concrete, physical sense. An example of this is *Seljekallen* (see fig. 23, 24, 52 and 53) – a representation of a tree, which could be read as landart in the site-specific literal sense. In the process of making this motif, he also made use of photography – and by reading his notebooks we find that the purpose of

this was to capture the changing conditions in nature, like weather, lights etc. The notebooks also reveal a curious interest in details. His photographic practice has barely been discussed by earlier Astrup-scholars, and this opens up for a new and interesting understanding of Nikolai Astrup's way of seeing, and of the paintings themselves.

Finally, I have also looked at the changing role of the spectator – from then to now. In contemporary art, the viewer is more and more challenged to interact with the exhibited works, and I have discussed whether this kind of interaction also has a potential for the approach to Astrup's painting. Doing so, we are once again drawn to the specific geographical site: Jølster. At the particular site, the senses will be activated in a way that will let us experience the paintings through more dimensions than the eyesight alone.

Figurliste.

Fig. 1 Nikolai Astrup: <i>Epletre i blomst</i> , kring 1927, 78 x 100 cm, olje på lerret. Sparebankstiftelsen DNB Nor, kunstnarheimen Sandalstrand.....	5
Fig. 2 Stillbilete frå 3D-filmen <i>Avatar</i> , 2009.....	6
Fig. 3 Per Kramer (truleg): <i>Nikolai Astrup</i> , udatert, privat eige.	10
Fig. 4 Ukjend fotograf: <i>Kunstnaren Nikolai Astrup saman med kona Engel Astrup</i> , udatert, privat eige.....	15
Fig. 5 Nikolai Astrup: <i>Rabarbra og småpике på Sandalstrand</i> , kring 1927, 57 x 75 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	16
Fig. 6 Nikolai Astrup: <i>Vaarnatt og Seljekall</i> , udatert, 35,2 x 27,9 cm, handkolorert tresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.....	17
Fig. 7 Nikolai Astrup: <i>Prestegårdshagen i måneskin</i> , 1893, 32 x 41,5 cm, olje på plate, privat eige.	18
Fig. 8 Nikolai Astrup: <i>Maimåne (Vinternatt)</i> , udatert, 18,7 x 25,8 cm, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.....	21
Fig. 9 Nikolai Astrup: <i>Maimåne</i> , udatert, 19,0 x 25,8 cm, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.....	21
Fig. 10 Nikolai Astrup: <i>Maimåne</i> , udatert, 19,0 x 25,4, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.....	21
Fig. 11 Nikolai Astrup: <i>Juninatt i hagen</i> , udatert, 32 x 40,9 cm, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nord.....	21
Fig. 12 Nikolai Astrup: <i>Vårnatt i hagen</i> , 1909, 86 x 105 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	22
Fig. 13 Nikolai Astruo: <i>Getsemane</i> , 1926, 42 x 32 cm, olje på plate, Sparebankstiftelsen DNB Nor.....	22
Fig. 14 Nikolai Astrup: <i>Regnstemning under trærne ved Jølster prestegård</i> , før 1908, 89 x 110 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.....	23
Fig. 15 Nikolai Astrup: <i>I havestuedøren</i> , udatert, 87 x 110 cm, olje på lerret, privat eige.....	23
Fig. 16 Nikolai Astrup: <i>Prestegården</i> , før 1907, 110,5 x 88 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.....	23
Fig. 17 Nikolai Astrup: <i>Fra prestegården</i> , 1908, 86 x 110 cm, olje på, privat eige.....	23
Fig. 18 Nikolai Astrup: <i>Juninatt og gammalt vestlandstun</i> , før 1908, 80 x 100 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.....	25

Fig. 19 Nikolai Astrup: <i>Klar juninatt</i> , 1907, 148 x 152 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	25
Fig. 20 Nikolai Astrup: <i>Soleienatt</i> , udatert, 40,7 x 47,0 cm, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	25
Fig. 21 Nikolai Astrup: <i>Soleier og regnboge</i> , udatert, 72 x 98 cm, olje på lerret, Rekstensamlinga.....	25
Fig. 22 Nikolai Astrup: <i>Skisse til måleriet Soleienatt</i> , udatert, 25,9 x 34,5 cm, blyant. Sparebankstiftelsen DNB Nor.	26
Fig. 23 Nikolai Astrup: <i>Vaarnatt og Seljekall</i> , udatert, 35 x 27,5 cm, tontresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	27
Fig. 24 Nikolai Astrup: <i>Martzmorgen</i> , kring 1920, 65 x 46,5 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	27
Fig. 25 Nikolai Astrup: <i>Mann som kutter greiner av ein seljekall</i> , udatert, 18,5 x 25,8 cm, penneteikning, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	28
Fig. 26 Arnold Böcklin: <i>Pan i sivet</i> , 1856-57, olje på lerret, 138 x 99 cm, Oskar Reinhart Foundation, Winterthur.	33
Fig. 27 Jean-François Millet: <i>Vår</i> , mellom 1868-1873, 86 x 111 cm, olje på lerret, Muse d'Orsay, Paris.	34
Fig. 28 Nikolai Astrup: <i>Prestegårdshagen</i> . udatert, 44,7 x 53 cm, olje på lerret, privat eige.	34
Fig. 29 Christian Krohg: <i>Gammel kone</i> , 1902, 54 x 81 cm, olje på lerret, Bergen kunstmuseum.....	35
Fig. 30 Jean-François Millet: <i>Kornplukkarane</i> , 1857, 83,5 x 111 cm, olje på lerret, Muse d'Orsay, Paris.	35
Fig. 31 Nikolai Astrup: <i>Vårnatt i hagen</i> , 1909, 86 x 105 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	35
Fig. 32 Donald Judd: <i>Untitled</i> , 1973, 304 x 68.7 x 61 cm, rustfritt stål med plexiglas, The Pace Gallery, Boston.	41
Fig. 33 Robert Smithson: <i>Spiral Jetty</i> , 1970, 480 meter lang spiral av stein og grus, Great Salt Lake, Utah.	42
Fig. 34 Nikolai Astrup: <i>Vårnatt i hagen</i> , 1909, 86 x 105 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	44
Fig. 35 Nikolai Astrup: <i>Sandalstrand med mann</i> , udatert, 24,3 x 53,2 cm, svart/kvitt tresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor. Dette tresnittet er ei spegelvending av Astruptunet. Nede	

f.v. ser vi først Gamlestova, så Kjøkkenstova, og til slutt, litt lenger opp i bakken, ser vi den gamle løa, som i dag er utstillingslokale.	48
Fig. 36 Nikolai Astrup: <i>Prestegårdshagen</i>	49
Fig. 37 Nikolai Astrup: <i>Juninatt i hagen</i> , udatert, 31,0 x 41,4 cm, handkolorert tresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	49
Fig. 38 Katsushika Hokusai: <i>Den store bylgja</i> , 1826-1833, 25.7 x 37.9 cm, tresnitt, Museum of Fine arts, Boston.	50
Fig. 39 Katsushika Hokusai: <i>Raud Fuji</i> , 1826-1833, 26,1 x 37,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.	50
Fig. 40 Nikolai Astrup: <i>Den gudelige skomager</i> , udatert, 24,8 x 20 cm, svart/kvitt tresnitt. Sparebankstiftelsen DNB Nor.	51
Fig. 41 Olav Kvaale: <i>Ålhus</i> , med Kleberfossen i bakgrunnen, 1922, Sunnfjord Museum.	52
Fig. 42 Nikolai Astrup: <i>Juninatt og gamalt vestlandstun</i> , før 1908, 80 x 100 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	52
Fig. 43 Utsnitt av Kleberfossen frå <i>Juninatt og gamalt vestlandstun</i> (sjå fig. 42).....	52
Fig. 44 Nikolai Astrup: <i>Priseld</i> , 1915, 135 x 196 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor. Kleberfossen går parallelt med bålet som ligg til venstre i bakgrunnen.	53
Fig. 45 Utsnitt av Kleberfossen frå <i>Priseld</i> (sjå fig. 44).	53
Fig. 46 Per Kramer (truleg): <i>Kunstnaren Nikolai Astrup på toppen av ein stor stein</i> , udatert, privat eige.	54
Fig. 47 Nikolai Astrup: <i>Klar juninatt</i> , 1907, 148 x 152 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	56
Fig. 48 Nikolai Astrup: <i>Soleienatt</i> , udatert, 40,0 x 47,1 cm, fargetresnitt med handkolorering, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	56
Fig. 49 Ukjend fotograf: <i>Ein militærleir på Ålhus</i> , 1903, Sunnfjord Museum. Ovanfor militærleiren, litt til høgre for midten, ser vi Ålhustunet, og det kvitmåla huset lyser mot oss.	57
Fig. 50 Nikolai Astrup: <i>Vårnatt i hagen</i> , 1909, 86 x 105 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	65
Fig. 51 Fotografisk utsnitt frå <i>Blandede motiver I</i> . (Foto: TKH, 2010.).....	71
Fig. 52 Nikolai Astrup: <i>Seljekall</i> , udatert, fotografi, privat eige.	73
Fig. 53 Nikolai Astrup: <i>Vaarnatt og seljekall</i> , udatert, 35,2 x 27,9 cm, handkolorert fargetresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	73
Fig. 54 Øystein Loge: Fem fotografi av fjellandskap i Jølster, kring 1986.	74

Fig. 55 Christian Krohg: Overmåla fotografisk forstudie til <i>Albertine i Politilægens Venteværelse</i> , 1855.....	78
Fig. 56 Nikolai Astrup: <i>I havestuedøren</i> , udatert, 87 x 110 cm, olje på lerret, privat eige.....	79
Fig. 57 Utsnitt av <i>Priseld</i> , sjå fig. 44.	82
Fig. 58 Halfdan Egedius: <i>Spill og Dans</i> , (uferdig) 46,5x65 cm, olje på lerret, 1896, Nasjonalgalleriet, Oslo.	82
Fig. 59 Tollef Sandal: <i>Samling av folk på Astruptunet i høve Nikolai Astrup sin 45-årsdag</i> , 30.august 1925, Universitetsbiblioteket, Bergen. Vi ser Nikolai Astrup om lag i det gygne snitt oppe til venstre, der han står med blomsterkrans og lys hatt. Kona Engel står ved kunstnaren si venstre side, og har på seg kvit kjole. I bakgrunnen kan vi skimte to av fanene som Astrup laga til Sandalen Ungdomslag.....	83
Fig. 60 Nikolai Astrup: <i>Prestegarden</i> , før 1907, postkort/fotografi.	86
Fig. 61 Nikolai Astrup: <i>Prestegardshusa på Ålhus</i> , før 1907, fotografi, Universitetsbiblioteket, Bergen.	86
Fig. 62 Nikolai Astrup: <i>Prestegården i måneskin</i> , 1928, 63 x 84 cm, olje på plate, privat eige.	87
Fig. 63 Nikolai Astrup: <i>Sommervind, Jølster prestegård</i> , 1908, 76 x 70, olje på lerret, privat eige.	88
Fig. 64 Nikolai Astrup: <i>Stilleben</i> , kring 1925, Universitetsbiblioteket, Bergen. ”Kan du forstaa dette - julenattens stemning?”	89
Fig. 65 Nikolai Astrup: <i>Vinterbilete</i> , kring 1925. Universitetsbiblioteket, Bergen. Dette fotografiet finnes også i ei privat samling av fotografi som er i hende hjå Njål Nedrebø. ”Kjender du motivet igjen fra i sommer? Engel vei til groven efter vand – kveldstemning.”.....	89
Fig. 66 Nikolai Astrup: <i>Arbeidsteikning av Hovudhuset på Sandalstrand</i> , kring 1925, Universitetsbiblioteket, Bergen.	89
Fig. 67 Nikolai Astrup: <i>Dørvaktaren</i> , 1925, Universitetsbiblioteket, Bergen. Det finnes også ein versjon i privat eige. ”Dörvogteren med rige. Her er komentaren overflødig. Døren kjender du.”	90
Fig. 68 Nikolai Astrup: <i>Gåsen</i> , truleg 1925-26, 65 x 73 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	91
Fig. 69 Nikolai Astrup: <i>Rabarbra og småpике på Sandalstrand</i> , 1927, 57 x 75 cm, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	91

Fig. 70 Nikolai Astrup: <i>Skisse av Bendik Johannes</i> , teikning, juli 1922, attgjeve i trykt dagboknotat.	93
Fig. 71 Kunstnaren Nikolai Astrup; fotografisk sjølvportrett, privat eige.	95
Fig. 72 Tollef Sandal: <i>Nikolai Astrup og vener</i> , 1925, Sunnfjord Museum. Fotografiet er frå Astrup si 45-årsfeiring, og vi ser han i midten med ein krans kring halsen. Til høgre for Astrup sit Anton Fond, og ytst sit truleg Eiler Prytz. Til venstre sit Per Kramer. Her har trommeslagaren noko brutalt mista hovudet i utsnittet.	96
Fig. 73 Harald Sohlberg: <i>En blomstereng nordpå</i> , 1905, fotografi, detaljstudie til måleri, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket.	97
Fig. 74 Ando Hiroshige: <i>Moon Pine, Ueno</i> , 1857, 24,1 x 35,7 cm, tresnitt, The Brooklyn Museum, New York.	101
Fig. 75 Nikolai Astrup: <i>Regnstemning under trærne ved Jølster prestegård</i> , før 1908, 89 x 110 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	102
Fig. 76 Nikolai Astrup: <i>Prestegården i regn</i> , før 1908, 82 x 110 cm, olje på lerret, privat eige. I bakgrunnen kan vi også skimte Kleberfossen.	103
Fig. 77 Nikolai Astrup: <i>Fødselsdag i hagen</i> , 1928, 130 x 159 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	103
Fig. 78 Nikolai Astrup: <i>Kvennagong og Jølstratun</i> , udatert, 77 x 90 cm, olje på lerret, privat eige.	104
Fig. 79 Oddleiv Apneseth: <i>Eva Flaten</i> , 2008.	106
Fig. 80 Rirkrit Tiravanija: <i>Apartment</i> , 1997, relasjonell kunst. (Foto: ukjent, udatert.)	110
Fig. 81 Nikolai Astrup: <i>Revebjeller</i> , ca. 1920, 77 x 99 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	115
Fig. 82 Nikolai Astrup: <i>Getsemane</i> , 1926, 42 x 32 cm, olje på plate, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	115
Fig. 83 <i>Isdronninga</i> . (Foto: TKH, 2010).	116
Fig. 84 <i>Trappegelderet slik det framleis står på nye Jølster prestegard</i> . (Foto: Lene Sørøy Neverdal, 2009.)	118
Fig. 85 Nikolai Astrup: <i>Jølster, gamle og nye prestegård</i> , udatert, 82 x 78 cm, olje på lerret, privat eige.	118
Fig. 86 <i>Hovudhuset på Astruptunet</i> . (Foto: TKH, 2006.)	119
Fig. 87 Nikolai Astrup: <i>Gamal kone</i> , blekkflekk på baksida til <i>Blandede motiver II</i> . (Foto: TKH 2010.)	122

Fig. 88 Nikolai Astrup: <i>Vaarnatt og Seljekallm</i> udatert, 35,2 x 27,9 cm, handkolorert tresnitt, Sparebankstiftelsen DNB Nor.....	123
Fig. 89 Olav Hagen: <i>Plommetreet</i> , 1984, bokillustrasjon.....	123
Fig. 90 Nikolai Astrup: <i>Maimåne</i> , udatert, 19,0 x 25,8 cm, fargetresnitt med mørk grønn handkolorering, Sparebankstiftelsen DNB Nor.	124
Fig. 91 <i>To reinsdyr</i> , veideristing, frå Oppland. (Foto: Aslak Liestøl, Riksarkivet.).....	124
Fig. 92 Nikolai Astrup: <i>Varmen kommer i jorden</i> , 1928, 67,5 x 74 cm, olje på lerret, Lillehammer bys malerisamling, Lillehammer.	125
Fig. 93 Edgar Degas: <i>Steep Coastline</i> , kring 1890-1892, 46 x 54,6 cm, pastell, Jan and Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection.....	127
Fig. 94 Oddleiv Apneset: <i>50-årsdag på Sunde</i> , 2008.	128
Fig. 95 Nikolai Berg: <i>17. mai 1902</i> , fotografi, Reiakvam Foto.	129
Fig. 96 Utsnitt frå fig. 95.....	130
Fig. 97 Nikolai Astrup: <i>Kollen</i> , 1906, 100 x 120 cm, olje på lerret, Rasmus Meyers samling, Bergen Kunstmuseum.	131
Fig. 98 Nikolai Astrup: <i>Kari - Motiv fra Sunde</i> , truleg 1918, 91 x 118 cm, olje på lerret, Sparebankstiftelsen DNB Nor.....	131

* Bileta som er i samlinga til Sparebankstiftelsen DNB Nor er deponert hjå Bergen Kunstmuseum.

Kjeldeliste.

Dagbok.

Ukjent forfattar. *Dagbok*. Trykt, men ikkje publisert, juli 1922, s. 83-89. (Onsdag 12. juli 1922: ”Astrup og Jølster var målet”. (Tilsendt av Njål Nedrebø, med løyve frå Steinar Øvrebø, e-post 15.mars 2010.) (Forfattar kan vere Hans Henrik Holm, jamfør Holm, Hans Henrik: ” På trakk-ferd med Hans E. Kinck og Nikolai Astrup”, i *Nikolai Astrup*, Kunstnarforbundet sitt jubileumsskrift. Oslo: 1971.)

Digitale fotoarkiv og nettbasar.

- ABM-utvikling: <http://www.abm-utvikling.no/>
- Astruptunet: <http://www.astruptunet.no/>
- Billedsamlingen, UiB: <http://www.ub.uib.no/bilder/>
- Digitalt museum: <http://www.digitaltmuseum.no/>
- Fylkesarkivet Sogn og Fj.: <http://fylkesarkiv.no/>
- Jølster Kommune: <http://www.jolster.kommune.no/>
- Miljø Noreg: <http://www.miljostatus.no/>
”Fredete Bygg, Søk”:
<http://www.miljostatus.no/Tema/Kulturminner/Bygningsarven/Fredete-byggverk/Fredede-bygg-sok/> (nedlasta 5.des. 2009).
- Nasjonalbiblioteket: <http://www.nb.no/>
- Nedre Jølster Bilelag: <http://www.bilelaget.no/>
- Nordisk tidsskriftdatabase: <http://www.idunn.no/>
- Norsk Folkemuseum: <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Samlingene/>
- Ordnett: <http://www.ordnett.no/>
- Preus Museum: <http://www.preusmuseum.no/>
- Riksantikvaren: <http://www.riksantikvaren.no/>
- Riksarkivet: <http://www.riksarkivet.no/>
”Bevaring og kassasjon”:
<http://riksarkivet.no/arkivverket/Offentlig-forvaltning/Bevaring-og-kassasjon>
(nedlasta 28.mars 2010).
” Ordning og merking av fotografier”:

<http://riksarkivet.no/arkivverket/Offentlig-forvaltning/Avlevering/Papirmateriale/Ordning-av-papirarkiv/Fotografier> (nedlasta 28.mars 2010).

Sparebankstiftelsen DNB Nor: <http://www.sparebankstiftelsen.no/kunst/>

Sunnfjord Museum: <http://www.sunnfjord.museum.no/>

E-post.

Digranes, Åsne. *Nikolai Astrup og fotografiet*. Billedsamlingen, Universitetet i Bergen, februar 2010.

Farsund, Thor Ove. *Sakspapir, Astruptunet*. Jølster Kommune, januar 2010.

Knarvik, Olaf. *Astrup og fotografiet*. Fylkesarkivet i Sogn og Fjordane, Fotoavdelinga, Nordfjord Folkemuseum, februar 2010.

Munch, Johan Storm. *Theodor Kinck sine fotografi*. Kinckhuset, februar 2010.

Nedrebø, Njål. *Nikolai Astrup og Bendik Johannes*. Privat biletarkiv, mars 2010.

Tyssen, Asbjørn. *Ålhus, Jølster, Astrup og fotografiet*. Sunnfjord Museum, november 2009.

Film.

Dokumentarfilm: *Nikolai Astrup*, 1986. (Astruptunet.)

Handskriftsamlinga, Nasjonalbiblioteket, avdeling Oslo.

- | | |
|---------------|---|
| Brevs. 295 | Frå Christian Krohg, Til Nikolai Astrup. Datert: 1. november 1905. |
| Brevs. 295 | Frå Nikolai Astrup, til Bernt Thunold. Udatert. |
| Brevs. 295 | Frå Nikolai Astrup, til Magnhild Ødvin (fru Bukdahl). Datert: 1927. Fotokopi. 43 sider, manglar side 3 og side 5. Inneheld ei oversikt over Astrup sine måleri. |
| Brevs. 531 | Frå Nikolai Astrup, til Inger Alver Høst (Gløersen). Datert: 2. April 1916. Eit brev i mappe nr. 3. |
| Ms. Film 62 | Nikolai Astrup: <i>Etterlatne papirer</i> , 29 dokument – både brev og notat. |
| Ms. Fol. 3542 | Nikolai Astrup: <i>Om min kunstoppfatning</i> , udatert, handskrive, 2 sider. |
| Ms. Fol. 3546 | Frøydis Haavardsholm: <i>Nicolai Astrup og hans Tresnit</i> , 1917, handskrive med rettingar, 10 sider. |
| Ms. Fol. 3550 | Henrik Lund: <i>Avisartikkel om Nikolai Astrup</i> , 1908, handskrive med rettingar, 14 sider. |

- Ms. 4°: 2655 Nikolai Astrup: *Forskjellige brev og notater.*
- Ms. 4°: 2655 : 2 Frå Nikolai Astrup, til Hans Jacob Meyer, 39 brev frå perioden 1917-1920.
- Ms. 4°: 2655 : 4 Utdrag av Nikolai Astrup brevveksling:
Frå Nikolai Astrup til Per Kramer, udatert brev, sannsynligvis mai/juni 1920.
Frå Nikolai Astrup til Per Kramer, kring mai 1918.
- Ms. 4°: 3758 : 7 *Kunst og kultur.* Einar Lexow, "Nikolai Astrup", (trykt i Kunst og kultur XV, 1928, pp. 193-212) handskrive med rettingar.
- Ms. 8° : 2784 Nikolai Astrup: *Om matlagning, vasking, m.m.,* udatert.
- Ms. 8° : 2785: 1-3 Nikolai Astrup: *Blandede motiver I, II og III*, 3 notatbøker, 1898-1909. (Jåmfør Håndskriftsamlingen si merking: "Boken (I) kan dateres til 1904: ut fra innførsel nr. 43B. (Ø. Loge)", og "innførslene går fra 1898 til noe over 1904" i: Loge, 1993, op.cit., s. 140. Bok II er udatert, men i høve Bok III, der kalender i bokpermen syner 1908-1909, er det nærliggande at Bok II strekkjer seg frå 1904-1908.)
- *Blandede motiver I*: Frå innføring I til CXLV (1-145), 1898-1904.
- *Blandede motiver II*: Frå innføring CXLVI til 209, (146-209; frå innføring 201 skiftar Astrup frå romertal til ordinære tal), 1904-1908.
- *Blandede motiver III*: Frå innføring 306 til 325, 1908-1909.

Konferanse.

Nasjonalbiblioteket: *The Ends of Photography – Fotografiets muligheter.* Oslo: 25.januar 2010. Medverkande:

- Aasbø, Kristin: "Photographic Archives going Public".
- Bruhn, Matthias: "Hard Disks and Soft Sciences".
- Elkins, James: "The Concept of Documentary Studies".
- Kollhøj, Jens Petter: "Guillionted Photopraghs and the Context Cure".
- Lund, Harald Ø.: "Missing Photographs from the Age of Mechanical Reproduction".
- Røssak, Evvind: "Algorithmic Cultures: Beyond the Film/Photo-divide".
- Tagg, John: "The Camera and the Filing cabinet set".
- Tennøe, Arthur: "The Ends of Photography".
- Vestberg, Nina L.: "Photography Terminates where?"

Manuskript- og arkivkataloger, Universitetsbiblioteket, Bergen.

Ms. 1808 J Frå Nikolai Astrup til Per Kramer, 1925. 9 brev, 2 fotografi.

Sakspapir.

Jølster Kommune, saksutgreiing: *Reguleringsplan for nytt Astruptun, Sandal i Jølster – vedtak*, Jølster: 25. februar 2009 og 3. mars 2009.

Jølster Kommune, saksutgreiing: *Besøkssenter ved Astruptunet Konsekvensar av handsaminga av reguleringsplanen*. Jølster: 24. februar 2009 og 3. mars 2009.

Jølster Kommune. *Verksemdplan for Astruptunet*, 29. januar 2008.

Norske arkitektkonkurranser. *Astruptunet i Jølster*. NAK 407, november 2006.

Samtalar.

Apneseth, Oddleiv. *Nikolai Berg og Jølster 2008*. Førde: 22. april 2010.

Astrup, Eirik W.. *Familiefotografi*. Bergen (telefon): 16. februar 2010.

Astrup, Ingebjørg. *Familiefotografi*. Bergen (telefon / møte): 16. februar 2010.

Brynhildsen, Jon Christian. *Frå interesse til samling: Nikolai Astrup*. Lysaker: 17. mars 2010.

Eide, Steinar. *Elias Eide: fotograf og kunstmålar. (Elev av Nikolai Astrup.)*. Førde: 25. februar 2010.

Geelmuyden, Nikolai Astrup. *Nikolai Astrup sitt virke som kunstmålar og interesse for fotografi*. Oslo (telefon): 15. mars 2010.

Nedrebø, Njål. *Gamle fotografi av Jølster frå eiga samling*. Skei: 23. februar 2010.

Viken, Hallvard. *Gamle fotografi av Jølster, Knud Knudsen*. Skei: 23. februar 2010.

Utstillingar.

Sogn og Fjordane Kunstmuseum. *Astrup og Japan*. Astruptunet, 23. mai – 20. september 2009.

Sogn og Fjordane Kunstmuseum. *Jølster 2008*, av Oddleiv Apneseth. Jølster, Eikaasgalleriet: 4.september – 13.desember 2009, og Bergen, Galleri Bouhlou: 12.september – 11.oktober 2009.

Sparebankstiftelsen DNB Nor og Familien Brynhildsen. *Tilhørighet og Identitet*. Bergen: Bergen Kunstmuseum, 20.mai – 14. august 2005, og Jølster, Astruptunet: 20. mai – 13. august 2006.

Litteraturliste.

- Aasen, Ivar. "Nordmannen", dikt, 1875.
<http://www.aasentunet.no/default.asp?menu=3767&id=3703> (nedlasta 15. mai 2010).
- Andersen, Dag T., m.fl. (red.). *Skabelse og Etikk. Motiver i K.E. Løgstrups filosofi*. Tromsø/Danmark: Forlaget MIMER, 1994.
- Andrews, Malcolm. *Landscapes and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Alberti, Leon Battista. *On painting*. New Haven / London: Yale University Press, 1966.
- Aries, Philippe. *Barndommens historie*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, [1960] 1980.
- Askeland, Jan. *Nikolai Astrups Grafikk*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1956.
- _____. *Norsk malerkunst. Hovudlinjer gjennom 200 år*. Oslo: J. W. Cappelens forlag as, 1981.
- _____. *Profiler i Norsk grafikk*. Oslo: Dreyers Forlag, 1958.
- Athanassoglou-Kallmyer, Nina Maria. *Cézanne and Provence. The Painter in His Culture*. Chicago og London: The University of Chicago Press, 2003.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intentions. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven og London: Yale University Press, [1985] 1992.
- Barthes, Roland. "Bildets retorikk" [1964]. I *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, redigert av Knut Stene-Johansen, s. 22-35. Oslo: Pax Forlag A/S, 1994.
- _____. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Oslo: Pax Forlag A/S, 2001.
- Baudelaire, Charles. *Kunsten og det moderne liv*. Oslo: Solum forlag, 2000.
- Bennet, Tony. "Speaking to the eyes: museums, legibility and the social order". I *The Politics of Display – Museums, Science, Culture*, redigert av Sharon MacDonald, s. 25-35. London og New York: Routledge, 1998.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". I *October* 110, hausten 2004, s. 51-79. www.mitpressjournals.org/toc/octo/-/110 (nedlasta 31.mars 2009).
- Bjerke, Øyvind Storm: "Harald Sohlbergs fotografier". I Eggum og Stenseth, *Skandinavisk kunst og fotografi*, s. 79-98. Oslo kommunes kunstsamlinger: Munch-Museets skrifter 4, 1988.
- Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell Estetikk*. Oslo: Pax Forlag A/S, 2007.
- Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruin*. Massachusetts: The MIT Press, 1993.

- Danbolt, Gunnar. "Astrup og det nasjonale". I Wexelsen, Danbolt og Loge, *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*, s. 52-77. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- _____. "Bilde og praksis". I *Den estetiske praksis*, redigert av Gunnar Danbolt, s. 64-117. Oslo: Universitetsforlaget, 1979.
- _____. *Blikk for bilder*. Oslo: Abstrakt forlag, 2002.
- _____. "Kunsten mellom historie og aktualitet". I *EST II Grunnlagsproblemer i estetisk forskning*, s. 19-54. Oslo: Rådet, 1991.
- _____. *Norsk kunsthistorie – Bilde og Skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2001.
- Danbolt, Mathias. *Sankt Felix*. Masteroppgave i kunsthistorie, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium, UiB, våren 2007.
- Duncan, Carol. "The Art Museum as Ritual" [1995]. I Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, s. 473-485. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Dyrvik, Ståle. "Borns oppvekstvilkår gjennom tidene". Innleiing i *Barndommens historie*, Phillippe Aries, s. 7-36. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, [1960] 1980.
- Eikås, Kristian, og Jan Askeland. *Nikolai Astrup. 1880-1928*. Jølster: Jølster Kommune, 1970.
- Eggum, Arne. *Munch og fotografi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1987.
- Eggum, Arne: "Edvard Munchs fotografier". I Eggum og Stenseth, *Skandinavisk kunst og fotografi*. s. 115-138. Oslo: Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-museets skrifter 4, 1988.
- Eggum, Arne og Bodil Stenseth (red.). *Skandinavisk kunst og fotografi*. Oslo: Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-museets skrifter 4, 1988.
- Elberg, Karen og Jørn Guldberg (red.). *Hjemstavn. Studier i det regionales betydning i kultur og kunst*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1997.
- Erlandsen, Roger: "Maleri og fotografi i norsk kunst rundt 1860". I Eggum og Stenseth, *Skandinavisk kunst og fotografi*. s. 9-34. Oslo: Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-museets skrifter 4, 1988.
- Fer, Briony. "Introduction". Frascina, Blake, Fer, Garb og Harrison, *Modernity and Modernism. French painting in the Nineteenth Century*, s. 3-49. New Haven og London: Yale University press, 1994.
- Forsgren, Frida. "Getsemane i Jølster, en religiøs visjon i Astrups prestehage". I *Kunst og kultur nr. 04*, s. 231-237. Redigert av Øyvind Storm Bjerke. Oslo: Nasjonalgalleriet og Universitetsforlaget, 2007.
http://www.idunn.no/ts/kk/2007/04/getsemane_i_jolster_en_religios_visjon_i_astrups_prestehage (nedlasta 8.april 2010).

- Foucault, Michel. "What is an Author?" [1967]. I Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, s. 299-314. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Frascina, Francis, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, og Charles Harrison (red.). *Modernity and Modernism. French painting in the Nineteenth Century*. New Haven og London: Yale University press, 1994.
- Fried, Michael. "Art and Objekthood" [1967]. I *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Michael Fried, s. 148-173. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1998.
- Gamboni, Dario. *Potential Images*. London: Reaktion Books, 2002.
- Gløersen, Inger Alver. *Nikolai Astrup*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1967.
- Gombrich, E. H.. *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, [1960] 2000.
- Greenberg, Clement. "Recentness of Sculpture" [1967]. I *Minimal art; A critical Anthology*, redigert av Gregory Battcock, s. 180-186. London: Penguin Books, 1968.
- _____. "Sculpture in Our Time" [1958]. I *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, redigert av John O'Brian, s. 55-61. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1993.
- Greve, Anniken. *Her. Et bidrag til stedets filosofi*. Dr.Art.-avhandling, Det samfunnsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Tromsø, januar 1998.
- _____. "Synet for stedet i Nikolai Astrups bilder". I Wexelsen, Danbolt, Loge, *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*, s. 78-95. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- Guleng, Mai Britt. "Kunsthistoriefaget i Noreg i Lorentz Dietrichsons professortid". I *Kunst og kultur 02/96*, s. 106-125. Nasjonalgalleriet/Oslo: Universitetsforlaget, 1996.
- _____. "Lorentz Dietrichsons kunsthistoriske prosa", i *Bind 1: Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750-1995*, (redigert av Johnsen, Egil Børre og Trond Bergh Eriksen) Oslo: Universitetsforlaget, 1998, s. 429-439.
- Haakonsen, Mette. "At oppleve Krylen – et semantisk tæt objekt" i: *Ekfrase: Nordisk tidsskrift for Visuell Kultur*, Universitetsforlaget, 2010, s. 1-20. Under publisering, sjå <http://www.idunn.no/?marketplaceId=2000&languageId=1&siteNodeId=39687929> (nedlasta 12. mai 2010).
- Harrison, Charles. "Impressionism, Modernism and Originality". I Frascina, Blake, Fer, Garb og Harrison, *Modernity and Modernism. French painting in the Nineteenth Century*, s. 141-218. New Haven og London: Yale University press, 1994.
- Hauge, Olav H.. *Dikt i Samling*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.

- Herresthal, Harald. "Musikalske strømninger på Astrups tid". I Wexelsen, Danbolt og Loge, *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*, s. 132-151. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- Holm, Hans Henrik. "På trakk-ferd med Hans E. Kinck og Nikolai Astrup". I *Kompendium*, redigert av Solveig Berg Lofsnes. Upublisert: for museumsvertar, Astruptunet 2005. (Opphavleg i: *Nikolai Astrup*, 3 sider. Redaktør: Kunstnarforbundet. Oslo: 1971.)
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museum and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge, 2000.
- Judd, Donald. "Spesifikke Objekter" [1967]. I *Kunstnere om kunst; fra Henri Matisse til Barbara Kruger*, redigert av Stian Grøgaard, s. 141-151. Oslo: Forlaget Oktober A/S, 1993.
- Jukelstad, Silja. "Jølster 2008". I *Jølster 2008. Oddleiv Apneseth*, s. 7-11. Utstillingskatalog, Sogn og Fjordane kunstmuseum: Myndir, nr. 2, 2009.
- _____. "Oddleiv Apneseth: Eit år i Jølster", i Riise: *Syn og Segn*, tidsskrift for kultur, samfunn og politikk, s. 22-37. Nr. 4, 2009. Oslo: Norsk kulturråd og Fritt ord, 2009.
- Kallhovd, Guttorm. "Vestlandsbygda der folkekunsta gror". I *Kompendium*, redigert av Solveig Berg Lofsnes. Upublisert: for museumsvertar, Astruptunet 2005. (Ukjent førstekjelde, s. 242-255.)
- Kaye, Nick. *Site-specific art. Performance, place and documentation*. London og New York: Routledge, 2000.
- Klakegg, Anders O.. *Astrup, Kinck og Jølster*. Bergen: Norsk Bokreidingslag, 1987.
- Kleiner, Fred S., og Christin J. Mamiya (red.). "Japanese Woodblock Prints". I *Gardner's Art Thru the Ages. Eleventh Edition*, s. 831. London: Thomson Wadsworth, [1926] 2001.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field" [1979]. I Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, s. 281-298. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Kroksnes, Andrea. Etterord i *Relasjonell Estetikk*, s. 169-190. Av Nicolas Bourriaud. Oslo: Pax Forlag A/S, 2007.
- Kvalvik, Bent. "Dansar med fargar", (omtale av teateroppsetnaden: *Det kom ein Engel*, manus: Vidar Sandem, regi: Mette Brantzeg.) i *Dag og Tid*, nr. 43, 22. oktober 1998: <http://www.dagotid.no/arkiv/1998/43/000F86FB-70E903AC.html> (nedlasta 28. oktober 2009).
- Kwon, Miwon. *One Place after Another. Sitespecific art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Larsen, Peter og Sigrid Lien. *Kunsten å lese bilder*. Oslo: Spartacus Forlag AS, 2008.

- _____. *Norsk fotohistorie. Frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2007.
- Laugerud, Henning. "Fortidens blikk. Noen refleksjoner omkring bilder, tolkning og forståelse". I *Transfigurasjon. Nordisk Tidsskrift for kunst og kristendom*, s. 7-22. 3. årgang, nr. 1, august 2001.
- Lien, Sigrid. "Stedet som arena for kunstnerisk aktivitet". I *Kunst og Kultur 4/00*, s. 238-244. Redigert av Bodil Sørensen. Nasjonalgalleriet/Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Lexow, Einar. *Norges kunst*. Oslo: Steenske forlag, 1926.
- _____. *Norges kunst. Annen reviderte og forøkende utgave*. Oslo: Steenske forlag, 1942.
- Loberg-Holm, Brita. *Slik bygger vi. På befarung i norsk byggeskikk*. Oslo: Bonytt A/S, 1994.
- Lofsnes, Solveig Berg. *Nikolai Astrup og Jølster*. Førde: Selja Forlag, 2007
- _____. (red.). *Kompendium*. Upublisert: for museumsvertar, Astruptunet 2005.
- Loge, Øystein. *Deformasjon – Nedbrytinga av det klassiske naturbildet i norsk landskapskunst*. Bergen: Bergen Billedgalleri, Dreyer, 1991.
- _____. "Den fremmede i fjellbygden". I Wexelsen, Danbolt og Loge, *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*, s. 20-51. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- _____. *Gartneren under regnbuen – hjemstavnskunstneren Nikolai Astrup*, Oslo: Dreyers Forlag, [1986] 1993.
- _____. "Hvorfor Nikolai Astrup i 2005?". I Wexelsen, Danbolt og Loge, *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*, s. 176-200. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- _____. *Nikolai Astrup. Blomsten, berget og St.Hansnatten*. Svendborg: D.B.T Bogbinderi A/S, 1994.
- _____. *Nikolai Astrup - Elskaren under trekrona*. Oslo: Den Norske Samlaget, 2005.
- Mitchell, Timothy. "Orientalism and the Exhibitionary Order", [1989]. I Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, s. 455-472. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Nesset, Sigmund. "Haven – ophav og omgivelse". I *Skabelse og Etikk. Motiver i K.E. Løgstrups filosofi*, redigert av Dag T. Andersen m.fl., s. 62-77. Tromsø/Danmark: Forlaget MIMER, 1994.
- Norberg-Schulz, Christian. *Stedskunst*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1996.
- Pedersen, Hilde Marie. *Fra sted til ikke-sted. Landart i Norge – Brokker av en historie*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, UiB, høsten 2004.

- Preziosi, Donald (red.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Reiakvam, Oddlaug. *Bilderøyndom. Røyndomsbilde*. Oslo. Det Norske Samlaget, 1997.
- Sande, Hans. *Plommetreet*. Oslo. Gyldendal Norsk Forlag, 1984.
- Stene-Johansen, Knut. Etterord i *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Av Roland Barthes. Oslo: Pax Forlag A/S, 2001, s. 157-177
- Storaas, Frøydis. *Barneteikning – form og forteljing*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1998.
- Sørensen, Einar. “Nikolai Astrup og den fraværende arkitekturen”. I Wexelsen, Danbolt og Loge, *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*, s. 152-175. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- Thorkildsen, Åsmund. “Når verden er i en kurv”. I Wexelsen, Danbolt og Loge, *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*, s. 96-115. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- Varnedoe, Kirk. ”Near and Far”, i *A fine disregard. What makes Modern Art Modern*, Kirk Varnedoe, s. 24-101. London: Thames and Hudson, 1990.
- Vasari, Giorgio. *Lives of the Artist (Volume 1)*. London: Penguin Books, 1987.
- Velure, Magne (leiar) og Statens Forvaltningsteneste (red.). *NOU 1996: 7. Museum – Mangfald, minne, møtestad*. Oslo: Statens Trykking, 1996.
- Weidacher, Friedrich. ”Museologiens plass i vitenskapens system”. I *Nordisk Museologi*, s. 135-144. Nr. 1, 1996.
- Wexelsen, Einar, Gunnar Danbolt, Øystein Loge (red.). *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- Wexelsen, Einar. “Fortiden er ikke det den en gang var”. I Wexelsen, Danbolt og Loge, *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*, s. 10-19. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- Ystad, Vigdis. “Hjemstavn og kosmos”. I Wexelsen, Danbolt og Loge, *Nikolai Astrup. Tilhørighet og Identitet*, s. 116-131. Oslo: Labyrinth Press, 2005.
- Østby, Leif. *Norges kunsthistorie*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977.