

Johanna Bugge Berges utsmykning i Lunde kirke

Folkekunst og kristen ikonografi



**UNIVERSITETET I OSLO
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk**

Masteravhandling i kunsthistorie

Høst 2017

Anne Strømvoll

Veileder: Førstemanuensis Erik Mørstad

© Anne Strømvoll, 2017

Johanna Bugge Berges utsmykning i Lunde kirke.
Folkekunst og kristen ikonografi.

<http://www.duo.uio.no>

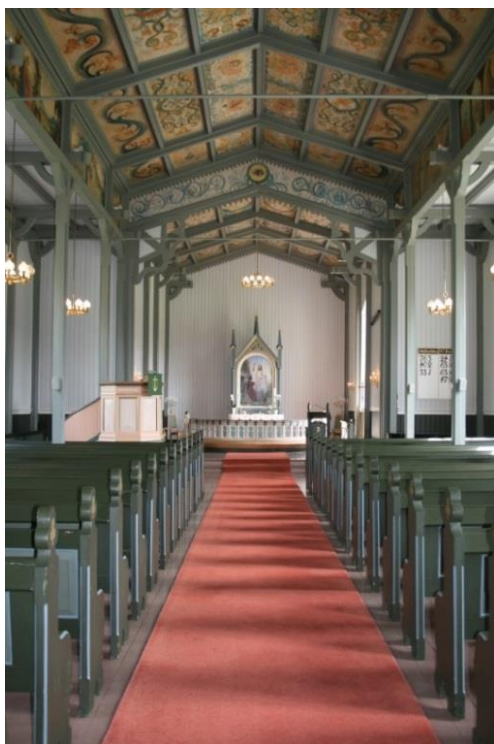
Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Lunde kirke i Nome, Telemark, ble bygget i nygotisk stil og sto ferdig i 1872. Kirken var bygget i en stil hvor det var den himmelstrebende arkitekturen med de ulike bygningselementene som skulle fremheves og fremstå som innvendig utsmykning, dekor utover dette hadde liten eller ingen plass. I 1927 fikk kirken en ny og omfattende utsmykning. Hensikten med avhandlingen har vært å forklare bakgrunnen for denne endringen av kirkerommet. Hvorfor gikk menighetsrådet på tvers av arkitektens hensikt? Forklaringen må søkes i flere forhold. Modernismen med nye tankesett. Satsingen på monumental-utsmykning i første halvdel av forrige århundre. En fortsatt levende nasjonal og lokal stemningsbølge. Alt dette var med å gi aksept for en ny type utsmykning av kirkerommet på begynnelsen av forrige århundre.

Forord

I 2014 mente menighetsrådet i Lunde og Flåbygd menighet at tiden var moden for å se nærmere på utsmykningene i Lunde kirke, og tok kontakt med Agder og Telemark bispedømme ved seniorrådgiver Tone Klev Furnes. De valgte å gi oppdraget til en masterkandidat, og jeg føler meg heldig som fikk denne spennende muligheten. Underveis har jeg blitt kjent med kunstnerens familie og mange andre i Lunde-bygda som har tilknytning til kirken. Møter og samtaler underveis med tidligere sogneprest i Lunde og Flåbygd menighet, Haakon F. Meyer, har vært til glede og inspirasjon. På slutten av arbeidet med avhandlingen ble jeg invitert til å holde foredrag i kirken om bakgrunnen for utsmykningen, i forbindelse med at det i år er 90 år siden den sto ferdig. Det har vært spennende å bli kjent med denne utsmykningen, og kunne dele ny kunnskap og forståelse med flere. Takk til veileder førsteamanuensis ved UiO, Erik Mørstad for verdifulle innspill og råd i prosessen. Takk til dr. philos. Marit Ingeborg Lange for råd og vink. Sist men ikke minst, takk til tålmodige venner og familie.



Kirkerommet



Taket i koret



Lunde kirke



Sidefeltene



Gallerifronten

Innholdsfortegnelse

1.	Presentasjon av emnet	8
1.1.	Fremgangsmåte/oppbygging av avhandlingen	11
1.2.	Problemstilling.....	12
1.3.	Metode.....	12
1.4.	Kilder og prosess	13
2.	Kirkebygging.....	14
2.1.	Kirkebygging på 1800-tallet.....	14
2.2.	Europeiske tendenser og den nygotiske stil.....	15
2.3.	Lunde kirke	16
3.	Offentlig utsmykning rundt 1900.....	17
3.1.	Kirkeromsutsmykning i Norge rundt forrige århundreskifte.....	20
3.2.	Lunde kirke	22
4.	Initiativet til utsmykning av Lunde kirke	22
4.1.	Valg av kunstner	25
5.	Kunstneren, biografi.....	26
6.	Utsmykningen i Lunde kirke.....	44
6.1.	Veien mot utforming av taket	45
6.2.	Skissesamlingen.....	45
6.3.	En overordnet presentasjon.....	46
6.4.	Forberedelser og gjennomføring.....	48
6.5.	Teknisk beskrivelse av utsmykningen.....	49
7.	Billedprogrammet	50
7.1.	Taket (i skipet)	52
7.2.	Sidefeltene	57
7.3.	Fargeholdningen.....	59
7.4.	Drøftelse av helheten.....	59
8.	Resepsjonshistorien	60
8.1.	Oppussing av Lunde kirke.....	62
9.	Oppsummering og konklusjon	70
10.	Katalog	73
	Bibliografi.....	89

1. Presentasjon av emnet

Lunde kirke ble bygget i nygotisk stil og sto ferdig i 1872. Innvendig utsmykning besto i all hovedsak av arkitektoniske elementer slik tiden og stilen forventet. Men med tiden skifter stilene, og det kommer en reaksjon mot det bestående. Inn mot forrige århundreskifte skjedde det en holdningsendring i synet på både profan og sakral arkitektur og utsmykning. Nygotikken måtte etterhvert vike til fordel for jugend, nasjonalromantikk og nyklassisisme, modernismen gjorde sitt inntog.

Da kirken skulle feire 50 år i 1922 ble flere forskjellige forslag til oppussing diskutert. Men det ble med en omfattende rengjøring av kirkerommet til selve jubileet. Kanskje skyldes dette økonomiske forhold. I Norge var det nedgangstider allerede fra rundt 1920, i motsetning til mange andre land som først opplevde en alvorlig økonomisk og sosial krise fra slutten av 1920-tallet. Likevel, tanken på å fornye kirkerommet slapp ikke taket, og i 1926, da finansieringen endelig var på plass, ble planene satt ut i livet. Det ble da besluttet at deler av kirkerommet skulle dekoreres. Den lokale kunstneren Johanna Bugge Berge ble tildelt oppdraget. Sammen med ektemannen, fylkeskonservator Rikard Berge (1881-1969), og menighetsrådets leder sogneprest Peder Dalene (1872-1961), ble det lagt en utsmykningsplan. Utsmykningen sto ferdig sommeren 1927 og innbefattet kortaket, korbuen, taket og sidepanelene i skipet samt galleribrystningen.

Utsmykningen må ses i lys av flere forhold som gjorde seg gjeldende rundt forrige århundreskifte og framover; modernismens fremvekst, en fortsatt levende nasjonal tidsånd, med ønske om å knytte sammen fortid og nåtid og den forholdsvis store satsingen på monumentalutsmykning i begynnelsen av forrige århundreskifte. Modernismebegrepet innebærer en søken etter endring, det å ta avstand fra det bestående, skape noe nytt og moderne. I kunsthistorien skjer det en endring i Europa i siste halvdel av 1800-tallet og man søker seg bort fra den realistiske naturgjengivelsen mot en begynnende abstrahering, og med vekt på det dekorative; til å legge mer vekt på linjen, flaten og den rene fargen. Slike antinaturalistiske strømninger begynte å gjøre seg gjeldende her til lands i 1890-årene, samtidig som «det nasjonale» fikk en ny og utvidet betydning. Man ønsket å skape en ny, spesiell norsk kunst. Gerhard Munthe gikk i spissen og lot seg inspirere av norsk middelalderkunst og folkekunst.¹

Utsmykningen må også ses på bakgrunn av den forholdsvis store satsingen på offentlig utsmykning i Norge, som startet rundt 1900, og holdt seg frem til ut på 1950-tallet.

¹ Askeland, *Året 1900 i norsk billedkunst*, 14-15.

Mye lå til rette for fremvekst av monumentalkunst på denne tiden. I siste halvdel av 1800-tallet økte behovet for en rekke nye type offentlige bygninger, som biblioteker, skoler, universiteter, teatre og sykehus. Samtidig vokste det frem et ønske om å gi disse bygningene kunstnerisk utsmykning. Monumentalkunsten skulle utover den primære oppgave å utsmykke en bygning også ha en oppdragende rolle, den skulle være: «(...) en kunst for folket, et middel til å spre kunstinteresse og kunstforståelse i de brede lag. Videre skulle den bidra til å kaste glans over nasjonen ved å hevde vår kunsts nasjonale frembrudd og selvstendighet.»² En viktig inspirasjon for norsk monumentalutsmykning på begynnelsen av 1900-tallet var Joakim Skovgaards omfattende utsmykning av Viborg domkirke i perioden 1901-1906.

Satsingen på monumentalutsmykning her til lands startet med kirkedekorasjonene i Vålerenga kirke av Emanuel Vigeland (1875-1948) og i Ullern kirke av Eilif Pettersen (1852-1928). Begge disse utsmykningene sto ferdige i 1909. Men det ble kun ble med noen få så omfattende kirkelige dekorasjoner. Det ble i større grad lagt vekt på å restaurere hele eller deler av eldre kirkerom. Nye utsmykningsprosjekter kom i stedet i stor grad til å dreie seg om glassmaleri.³ Underveis, frem mot kulmineringen av perioden med utsmykningen av Oslo Rådhus i 1954, var høydepunktene Gerhard Munthes (1849-1929) utsmykning i Håkonshallen i Bergen og Edvard Munchs (1863-1944) aulautsmykning i Universitetet i Oslo. Begge sto ferdige i 1916. I tillegg Axel Revolds (1887-1962) utsmykning i Bergen Børs i perioden 1921-23.

For Lunde kirkes del fikk denne utviklingen ikke direkte betydning, men var med på å gi aksept for en ny type dekorering av kirkerommet. Likevel, få eller ingen kirker her til lands som ble pusset opp eller fikk ny utsmykning i ovennevnte periode, ble så omfattende dekorert som kirken i Lunde. Noen eksempler på dekorering kan være Stiklestad kirke, som ved restaureringen i 1927-30 fikk koret dekorert med fresker av Alf Rolfsen (1895-1979) og Ålesund kirke som i perioden 1918-1928 ble dekorert av Enevold Thømt (1878-1958) med frise i korbuen og fresker i korhvelvingen og på vestveggen. Det neste store utsmykningsprogrammet på linje med det i Lunde kirke var Hugo Lous Mohrs (1889-1979) takmalerier i Oslo domkirke fra perioden 1936-1950.

Planen min var å gi denne avhandlingen tittelen *Johanna Bugge Berges monumentalutsmykning i Lunde kirke*. Men etter hvert som arbeidet skred fremover, ble jeg i tvil. For hva legger vi i begrepet monumentalkunst? Litt nøkternt kan man si at monumentalkunst er kunst som smykker bygninger og som gjerne har kollektiv ikonografi.

² Askeland. *Freskoepoken*, 192.

³ Nygård-Nilssen, *Moderne norsk veggmaleri*, 114.

Dessuten har slik kunst monumentalitet, det vil si størrelse, samt en stor, samlet virkning. Eller man kan gå inn i Gerhard Munthes kunstverdier i 1897: «(...) når vi taler om monumental Kunst, saa mener vi dermed ikke netop den Kunst, som er udført i holdbart Materiale, eller som gaar bent ud paa at trodse Tidens Tand, men det bruges ogsaa billedlig om den Kunst, som gennem sit Indhold, gennem ydre eller indre Egenskaber har Evnen til aandelig talt at "holde sig", til at leve videre, fordi Menneskeheden i den finder en blivende Værdi.»⁴ Kan man kalle Bugge Berges utsmykning i Lunde kirke for monumentalkunst? Jeg mener det ikke passer helt. Det hun gjorde var å fornye en gammel dekorativ tradisjon, som ble kombinert med narrative scener fra Det nye testamentet. Hennes dekorative utsmykning står litt på siden av det monumentalmaleri som utviklet seg i våre offentlige bygninger på begynnelsen av 1900-tallet og fremover til ut på 50-tallet. Men det er likevel viktig og riktig å se utsmykningen i denne sammenhengen.

Det meste av utsmykning i offentlig bygg på den tiden ble utført i en lett abstrahert, klassiserende figurstil, typisk for 1920-tallet. Men Bugge Berge og menighetsrådet i Lunde valgte andre løsninger. Utsmykningsprogrammet ble todelt både i stil og innhold. Taket i skipet er utført i en lokal utsmykningstradisjon som finnes i traktens eldre stuer og loft. Som det øvrige Europa, har det også her til lands vært tradisjon for utsmykking av vegger og tak i både kirker og private hjem. Det Bugge Berge gjorde i Lunde kirke var på mange måter å ta opp igjen den gamle norske tradisjonen å utsmykke kirkerommet slik vi ennå kan finne i bevarte stein- og trekirker. Et godt eksempel er Røldal stavkirke fra 1200-tallet, innvendig dekorert på 1600-tallet. Sidepanelene derimot, har narrative, figurative scener fra bibelhistorien, malt i den stil kunstneren ble kjent med da hun utdannet seg som kunstmaler i årene rundt 1900. Utsmykningen i kortaket har jeg ikke funnet noen direkte forelegg for, og må anta at dette er fri fantasi. En «appendiks» til utsmykningsprogrammet finner vi på gallerifronten. Her har kunstneren hentet motiv fra utsmykning på den gamle steinkirken som ble revet for å gi plass til den nye kirken. I hele tiden etter ferdigstillingen i 1927 har det vært uenighet om utsmykningens tilstedeværelse og verdi. Ved begge de to større oppussingsprosjektene i 1972 og i 1997 ble muligheten for overmaling eller fjerning diskutert. Det blir i avhandlingen satt søkelys på de spenningene som oppsto mellom arkitekturen, kunstneren, interiørarkitektene, Riksantikvaren og menigheten.

⁴ Munthes artikkel fra 1897 i *Minder og meninger*, 69.

1.1. Fremgangsmåte/oppbygging av avhandlingen

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i den omfattende kirkebyggingen som foregikk her til lands i siste del av 1800-tallet, og i tillegg se nærmere på kirkeromsutsmykning generelt. Lunde kirke sto ferdig i 1872 og var bygget i gotisk stil, en stil som skulle i all hovedsak ikke ha utsmykning utover de rent arkitektoniske elementene. Denne type arkitektur la begrensninger, men ga også muligheter for den utforming som ble valgt da kunstneren gjennomførte utsmykningene på slutten av 1920-tallet. Etter dette går jeg over til selve initiativet til utsmykningene og valg av kunstner. Kunstneren får forholdsvis stor vekt i denne avhandlingen da valget av kunstner ble helt avgjørende for det ferdige resultatet. Deretter blir selve utsmykningen behandlet.⁵ Så ser jeg nærmere på mottagelsen av verket, oppussing og reaksjoner. Til slutt er det tid for oppsummering og konklusjon.

Begrepsavklaring

I denne avhandlingen vil begrepet folkekunst være helt vesentlig. Ifølge Store norske leksikon, var det den østerrikske kunsthistorikeren Alois Riegl som i 1894 første forsøkte å definere begrepet folkekunst og sette det inn i en større sammenheng. Han oppfattet folkekunsten som uløselig knyttet til naturalhusholdningen, som på dette tidspunkt tilhørte fortiden de fleste stedene i Europa. Hans bok vakte oppsikt også i Norden og kom til å spille en rolle i synet på folkekunsten i Europa den følgende tiden. I Norge var Harry Fett den første som brukte ordet folkekunst.⁶ Men begrepet folkekunst er generelt, derfor vil jeg benytte begrepet *lokal folkekunst*, som i denne avhandlingen viser til folkekunst knyttet til Telemark. Videre benytter jeg en forkortelse, en sammentrekning av *folkekunst i Telemark*, begrepet *telemarkskunsten*. Jeg har ikke gått så dypt inn i materien at jeg kan peke på hvor det enkelte motiv det refereres til, kommer fra i Telemark.

Jeg kommer i det følgende til å benytte samlebegrepet *utsmykningen* om alle de dekorerte feltene i kirkerommet. I tillegg velger jeg å benytte kunstnerens pikenavn Bugge, frem til hun gifter seg i 1908. Alle fotografier fra dagens kirkerom er tatt av meg.

⁵ For å gi avhandlingen mer flyt, har jeg valgt å skille ut en egen katalogdel på slutten av avhandlingen. Katalogdelen beskriver sidefeltene, gallerifronten, korbuen og taket i koret.

⁶ Marta Hoffmann, *Store norske leksikon*, bind 5. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1996.

1.2. Problemstilling

Avhandlingen vil kretse rundt fornyelse, valg, konflikt og tilpasning. Dette danner grunnlag for følgende tre problemstillinger som alle vil bli nærmere drøftet i avhandlingen:

- Kirken var bygget i en stil hvor det var den himmelstrebende arkitekturen med de ulike bygningselementene som skulle fremheves, dekor utover dette hadde liten eller ingen plass. Hvorfor er det da omfattende utsmykning i dette kirkerommet? Hvorfor gikk menighetsrådet på tvers av arkitektens hensikt?
- Kirken fikk sin utsmykning i en tid med økonomisk lavkonjunktur i Norge, og det er enkelt å lese ut i fra menighetsrådets protokoller at det også for dem var vanskelig å få endene til å møtes. Hvorfor en så stor omkostning i en periode hvor det var «harde tider og lite penger»?
- Kunstnerens valg av utsmykning ligner ikke på det vi finner i sammenlignbare kirkerom på samme tid. Hvorfor «lente» hun seg ikke på sine nære forgjengere eller samtidige og deres utsmykningsvalg? Hvor enestående er denne utsmykningen, lokalt og nasjonalt?

1.3. Metode

Det er ikke tidligere gjort noen forskning på utsmykningen i Lunde kirke. Derfor har innsamling av ukjent materiale og rekonstruksjon av situasjonen vært avgjørende for å kunne fullføre avhandlingen gjennom en empirisk og kildekritisk metode. Hensikten har vært å sette utsmykningsprosjektet inn i en større sammenheng. Herunder ligger teologiske strømninger, kirkepolitikk, økonomi og brukere. Ved den kontekstuelle tilnærmingen har komparativ metode vært benyttet ved å sammenligne kirkebygg, utsmykning i fortid og samtid, folkekunst og samtidskunst. Formålet har vært å få frem likheter og forskjeller, samt nyanser. Verksanalytisk metode er benyttet for beskrivelse og bestemmelse av stil: formanalyse og ikonografi. Den historisk-biografiske tilnæringsmåten vil kunne trekke kunstnerens biografi aktivt inn i vurderingen av verket.

1.4. Kilder og prosess

Tidligere sogneprest Haakon F. Meyer⁷ har vært en viktig pådriver lokalt for å fortelle og informere om «kunstskatten i Lunde kirke». I 2013 ble det laget en DVD⁸ hvor kunstneren Knut M. Nesse intervjuet Meyer i kirkerommet. Her forklarer han hva han mener er gjengitt i de forskjellige feltene. Han snakker også om stil og utførelse og peker på hvordan de dekorative elementene og fargeholdningen har sitt utspring i Telemarks rosemaling og traktens dekorative uttrykksmåte. Samtaler med Haakon F. Meyer, og hans teologiske fortolkninger har vært interessante i mitt arbeide.

En viktig kilde for innsikt i forberedelsene og gjennomføringen av utsmykningen har vært protokollene fra Lunde menighetsråd. Disse oppbevares i Statsarkivet i Kongsberg. Johanna Bugge Berges søknader om Statens kunstnerstipend og midler fra Schäffers legat ga økt forståelse rundt kunstneres utdanning og utvikling. Disse finnes i Kirkedepartementets arkiver i Riksarkivet (Kirkedepartementet hadde tidligere ansvar for forvaltning av legater og kunstnerstipender). Svært avgjørende for at jeg kunne skrive resepsjonshistorien, var at jeg fikk tilgang til interiørarkitekt Jorunn Wedel Jarlsbergs materiale. Hun hadde ansvaret for oppussingen av Lunde kirke i 1997 og ønsket å sette kirkerommet tilbake til sitt opprinnelige stiluttrykk, og i forlengelsen av dette, fjerne utsmykningen. Wedel Jarlsberg har stilt velvillig opp i form av samtaler og utlån av materiale. Oppslag i eldre lokalaviser i Nasjonalbibliotekets arkiver ga uttelling i form av et sterkt kritisk innlegg skrevet like etter at utsmykningen sto ferdig.

Skissesamlingen etter ekteparet Berges mangeårige innsamling av tradisjonsstoff rundt om i Telemark har vært et særlig viktig kildemateriale for å forstå kunstnerens valg av forlegg for utsmykningen.⁹ Nyttige oppslagsverk har vært Johan Meyers 6 binds verk *Fortids Kunst i Norges Bygder* (1987), og Øystein Vesaas' trebindsverk *Rosemaling i Telemark* (1957). Tun og stuer i Telemark har blitt oppsøkt og disse besøkene ga viktige informasjon for å forstå bakgrunnen for utsmykningsprogrammet i Lunde kirke. Internett har vært til stor hjelp i søk etter relevante opplysninger i offisielle og uoffisielle kilder. Oppslagsverk om kristne symboler har hjulpet meg i tolkningen av enkelte tema.

⁷ Sogneprest i Lunde og Flaabygd menighet i perioden 1966-1985.

⁸ DVD: Haakon F. Meyer og Knut M. Nesse samtaler om takmaleriene, i Lunde kirke. Fotograf: Leif Raukleiv, 2013.

⁹ Skissesamlingen består av tilsammen ca 1500 avtegninger. 1/3 av disse tegningene og akvarellene finnes i Lokalhistorisk arkiv i Vinje kommune, og en annen tredel i Telemark Museum i Skien. Det er ukjent hvor den siste tredelen befinner seg.

Kunstneren er omtalt i standard leksika som *Norsk kunstnerleksikon*,¹⁰ og det tyske kunstnerleksikonet *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, til vanlig forkortet til *Thieme-Becker*.¹¹ Hun er omtalt i Anne Wichstrøms bok *Kvinneliv, kunstnerliv* og i Jens Thiis' *Norske malere og billedhuggere*, 1907. Utover dette er kunstneren nevnt i enkelte kunstnerbiografier, og det er skrevet noen korte artikler om kunstneren i lokalaviser og i lokalhistoriske verk.¹² Kunstnerens barnebarn Vagleik Kleven og hans familie har vært svært imøtekommende med relevant informasjon og dokumentasjon.^{13,14} Familien bekrefter at de ikke kjenner til noen brevsamling etter kunstneren.

2. Kirkebygging

2.1. Kirkebygging på 1800-tallet

Gjennom 1800-tallets Norge ble både kirkelige strukturer, administrasjon og de tekniske forutsetninger for kirkebyggene endret. Oppgangstider og fortsatt befolkningsvekst rundt midten av 1800-tallet forsterket et allerede kraftig etterslep i kirkebyggingen. Fremveksten av haugianerbevegelsen og andre religiøse vekkelser førte til økt religiøsitet i befolkningen. I 1851 kom en ny kirkelov som krevde at kirkene skulle romme minst en tredjedel av sognets samlede befolkning. For de menighetene som var så uheldige å besitte en middelalderkirke, var et slikt krav umulig å oppfylle uten å bygge nytt, fordi de færreste menigheter hadde råd til å sitte med to kirkebygg. Loven førte til en storstilt, ikke bare kirkebygging, men også kirkerivning på 1850- og 1860-tallet. Dette opplevde de også i Lunde, hvor det opprinnelig sto en steinkirke fra middelalderen. Denne måtte vike til fordel for en større, moderne kirke, ferdigstilt i 1872 i tidens fremherskende stil, nygotikken.

¹⁰ Tone Skedsmo, *Norsk kunstnerleksikon*, bind 1. Oslo: Universitetsforlaget, 1982, 191-192.

¹¹ H. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts*, Leipzig, 1953, bd. 1, s. 178.

¹² a) Bygdeboka *Meir frå bygda*, bind 3. b) Telemark historie. Tidsskrift for Telemark Historielag, Nr. 14-1993, *Kvinne i Telemark*. c) Heftet *Johanna Bugge Berge, 120 års minne*, (1994). d) Avisa Varden, 8.3.1980, *Johanna – kvinnen bak mannen*, av Anneliese Jantzen.

¹³ Blant annet har barnebarnet Vagleik Kleven hentet ut relevante opplysninger om bestemoren Johanna Bugge Berge fra Kristoffer Krukens trebindsverk *Sophus Bugge: Brev 1855–1907*. Øvre Ervik: Akademisk forlag, 2004.

¹⁴ I en kladdebok etter Rikard Berge fant Vagleik Kleven bestefarens nedtegnelse av en kortfattet biografi over kona Johanna. Notatene er datert 8.1. og 8.3.1945, og er i familiens eie.

2.2. Europeiske tendenser og den nygotiske stil

Ved midten av 1800-tallet dominerte den romantiske historismen europeisk mentalitet, og forbilder ble søkt i middelalderens arkitektur. Etter en periode med klassisistiske forbilder, ble nygotikken skjøvet fram som den foretrukne stilarten for kristne gudshus både i Frankrike, England og Tyskland, Dette, i tillegg til at også liturgien ble endret, skapte endringer i utformingen av kirker og kirkerom; rommet skulle være rent, lyst og enkelt.

I boka *Kirker i Norge: Modernisme: 1900-tallet* utdyper arkitekturprofessor Einar Dahle bakgrunnen for at det nygotiske kirkebygget fikk en så sterk stilling. Han fremhever den toneangivende franske arkitekt og teoretiker Eugene Viollet-le-Duc (1814-1879) som gjennom sine restaureringsarbeider hadde kommet til det standpunkt at gotikken representerte ærligheten.¹⁵ Ærligheten i denne sammenheng vil jeg tro henspiller på respekten for det rene og enkle kirkerommet. Dahle skriver videre at Viollet-le-Duc fikk moralsk støtte av John Ruskin (1819-1900) og Augustus Welby Pugin (1812-52), som var pådriverne i England for gotikk som den passende stil for kirker. På samme tid la Eisenacher-regulativet¹⁶ av 1861 klare føringer på hvordan de tyske protestantiske kirkebyggene skulle utformes, og romansk og gotisk stil ble sidestilt.¹⁷ På kort tid var hele Europa med i denne bølgen, som bare forsterket seg utover i det som ble historismens århundre.¹⁸

Alt dette fikk naturlig nok også betydning for byggingen av norske kirker. Med staten i spissen ble det utformet maler over hvordan de nye kirkene kunne eller burde se ut. For å løse denne formidable oppgaven, ble noen av landets fremste arkitekter, som Hans Ditlev Frantz von Linstow (1787-1851), Johan Henrik Nebelong (1817-71), Christian Heinrich Grosch (1801-65), Jacob Wilhelm Nordan (1824-92) og Heinrich Ernst Schirmer (1814-87) engasjerte som statlige rådgivere.¹⁹ Disse var godt kjent med de fremherskende stilartene ute i samtidens Europa, og ut fra deres arbeider ga Kirke departementet ut samlinger med mønstertegninger som de lokale kirkebyggerne kunne bruke eller tilpasse etter behov.

En langkirke i nygotisk stil med spissbuer og tilbaketrukket alterparti fikk gjennom de ledende norske arkitektene på denne måten også fotfeste her hjemme.²⁰ Hovedskipet skulle ha rektangelplan med apsis, som oftest rektangulært, og alteret mot øst. Gjennom tårnfoten i vest kom man inn i kirkerommet som kunne ha gallerier over inngangen og på langsiden.

¹⁵ Dahle, *Modernismen: 1900-tallet*, 28.

¹⁶ Regulativet fra kirkekonferansen i den tyske byen Eisenach i 1861. Eisenacher-regulativet var et sett med regler for utformingen av de protestantiske kirkene i Tyskland, og var rådende inntil 1908.

¹⁷ Dahle, *Modernismen: 1900-tallet*, 39.

¹⁸ Ibid, 28.

¹⁹ Den norske kirke. Kirkebygg, kirkesøkdatabasen. Se også Rasmussen, *Våre kirker*, 39.

²⁰ Ibid, 39.

Interiørene ble vanligvis organisert med prekestolen plassert ved koråpningen. Disse rommene hadde som regel åpen himling hvor takstolene var synlige og rommene var luftige med mye lysinnfall fra store og høye vinduer. Den åpne, rikt sammensatte takkonstruksjonen ble en del av rommets dekorative og stilmessige uttrykk. Denne kirketypen spredte seg i løpet av kort tid over hele landet og ble så vanlig at den i folks bevissthet etter hvert ble omtalt som en kirke som «ser ut som en kirke». Det er en slik kirke vi finner i Lunde.

2.3. Lunde kirke

Lunde kirke ligger i tradisjonell lengderetning øst-vest, er bygget i tre og har i dag 350 sitteplasser. Kirken svarte godt til forventningene på den tiden den ble bygget. Men rundt århundreskifte skjedde det en holdningsendring, og nygotikken måtte etterhvert vike til fordel for jugend, nasjonalromantikk og nyklassisisme. I 1923 skriver for eksempel riksantikvar Harry Fett at: «Lunde kirke er [en] helt moderne [kirke] med den litt åpne og kunstnerisk litet tilfredsstillende kirkebyggningsmaner fra 1872.»²¹ Dette var trolig noe av bakgrunnen for at interiøret i Lunde kirke ble utsatt for endring som skulle gjøre den vakrere, ikke i form av bygningstekniske endringer, men ved hjelp av oppmaling og dekorering. Og dette er på mange måter utgangspunktet for denne avhandlingen: Ønsket om å gjøre Lunde kirke vakrere, eller som biskop Bernt Støylen (1858-1937) uttrykte det i 1922, gjøre kirken «mer venlig».²²

I 1968 beskrev den senere riksantikvar, Stephan Tschudi-Madsen (1923-2007), den gang førsteantikvar hos Riksantikvaren, kirken på følgende måte:

«Lunde kirke er oppført i 1872 etter tegninger av arkitekt Nordan, og etter hva folk på stedet sier, noe sønnenfor den middelalderske kirke som da ble revet, siste messe holdt 17. august 1870. Den gamle kirke ble solgt med inventar for 600 Rdl. til tømmermesteren G.A. Hansen, som også var den som bygde den nye kirken²³ og stein fra denne kirken finnes i grunnmuren. Muligens stammer deler av tårnkonstruksjonene også fra denne kirke. Kirken er en tømret langkirke, innvendig og utvendig panelt. Det kraftige vesttårn med 2 avsats har på sydsiden trappehus til galleriet. Koret er rett avsluttet med sakristilbygg på nordsiden. Kirken har høy grunnmur og kraftig fremspringende tak, noe som er med å gi den holdning og en kraftig virkning i

²¹ Brev fra Riksantikvaren, undertegnet Harry Fett, til Kirkedepartementet 9. april 1923. Riksarkivet.

²² Uttrykket ble brukt av biskop Bernt Støylen i rapporten han skrev etter visitasen i august 1922: «(...) deri uttales, at Lunde kirke bør males, for at faa den mere venlig.»

²³ Henriksveen, *Kirker i Telemark*, 93.

terrenget. Lunde kirke er arkitektonisk sett en god representant for tidens arkitektur og er utvendig uforandret.»²⁴

I 1981 omtaler Tschudi-Madsen konstruksjonen av de nygotiske kirkebyggene fra 1870- og 80-årene på følgende måte i artikkelen *Veien hjem, norsk arkitektur 1870-1914*. Blant annet skriver han, at en viktig forskjell fra tidligere kirketyper er at himlingen forsvinner; at takstolen nesten alltid er åpen, med sperr og konstruksjoner synlig helt til mønet. Selv om han legger til at det med knekter og avstivere utfolder seg en konstruktiv og dekorativ glede, avslutter han sin beskrivelse med et hjertesukk: «Heldigvis er det ofte inventar fra “gamlekirken” som myker opp disse nye interiørene.»²⁵

3. Offentlig utsmykning rundt 1900

Som jeg var inne på i presentasjon av emnet, var ikke utsmykningen av Lunde kirke kun et lokalt fenomen. Idéen var ikke tatt ut av «løse luften». Den må ses i lys av den forholdsvis store satsingen på utsmykning av offentlige bygg her til lands rundt 1900. Selv om det fremdeles var staffelimaleriet som ledet an i europeisk kunst, fikk det arkitektoniske maleriet her hjemme, etter mer enn hundre års avbrekk, nå sentrale oppgaver i kunsten. Arne Nygård-Nilssen (1899-1958) peker i sin bok *Moderne norsk veggmaleri* på tre trekk som var med å forklare utviklingen innen offentlig utsmykning. *For det første* var det en tendens innen europeisk kunst utover 1800-tallet til å gå bort fra den realistiske naturgjengivelsen, til et mer dekorativt uttrykk.²⁶ *For det andre* ga første verdenskrig økte inntekter til Norge, noe som ga både enkeltpersoner, bedrifter og staten muligheter til å bekoste utsmykning av offentlige bygg.²⁷ *For det tredje* har også vi, som det øvrige Europa, hatt en tradisjon for utsmykking av vegger og tak i både kirker og private hjem.²⁸

Også den radikale anti-illusjonistiske tendensen i ekspresjonismen ble avgjørende. Med disse endringene hadde malerkunsten brutt med prinsippene som helt siden renessansen har vært fremherskende i europeisk kunst, nemlig naturgjengivelsen. «Setter vi op som de drivende krefter i all kunst trangen til efterligning på den ene side og trangen til utsmykning

²⁴ Innberetning fra besiktigelse og møte i Lunde kirke 6. juli 1968 fra førsteantikvar hos Riksantikvaren, Stephan Tschudi-Madsen. Statsarkivet i Kongsberg.

²⁵ Tschudi-Madsen, i *Norges kunsthistorie*, bind 5, red. Knut Berg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1981, 46.

²⁶ Nygård-Nilssen, *Moderne norsk veggmaleri*, 12.

²⁷ Ibid, 18.

²⁸ Ibid, 18.

på den annen, er det klart at det her er smykketrangen som ligger bak, med dens forkjærlighet for det abstrakte, det matematisk skjønne, det rytmiske og lovmessige konstruktive og ikke minst det dekorative i farvevalget, kort sagt: det ornamentale.»²⁹ Og, «Intet skulde ligge nærmere for en kunst av denne karakter enn å tre i arkitekturens tjeneste (...).»³⁰ Denne endringen som skjer på slutten av 1800-tallet i stil og innhold, fører til en fornyet interesse for veggmaleriet. Nygård-Nilssen forklarer videre:

«Den harmonisk sluttede komposisjon og farvemodelleringen hos Cézanne, den dekorative, flatemessige farveholding hos Gauguin, utnyttelsen av linjen hos begge disse to og hos van Gogh og Munch og ikke minst den bevisste konsentrasjon og overdrivelse av uttrykket som er felles for dem alle, alt dette er jo til sammen trekk som betyr en kraftig og gjennomgripende fornyelse av den form for dekorativ sans og monumental følelse som er en forutsetning for det holdningsfulle arkitektoniske maleri. Av stor betydning blev det også at denne nye kunst hadde impresjonismens syn for de rene farvers dekorative kraft og bygge videre på.»³¹

I tillegg til det dekorative aspektet, skulle monumentalkunsten også være med å bringe kunsten ut til folket og representere det typisk norske og den folkelige tendens som enhver kunne identifisere seg med.³²

Kirkekunsten har flere funksjoner. Den er blitt brukt både som dekorasjon av bygninger og inventar, som maktdemonstrasjon for å vise kirkens storhet som trossamfunn, som religiøse meditasjonsstykker for ro og kontemplasjon og som pedagogisk verktøy for å synliggjøre bibelhistoriene og det kristne budskapet. I tillegg har kirkekunsten alltid hatt til hensikt å forsterke de religiøse følelsene hos kirkegjengeren, og å fremme oppslutningen om religionen eller troen. Kunsten skulle ha et forståelig og oppbyggelig innhold.

Kirkekunst omfatter billedkunst og kunstgjenstander til utsmykning av kirkebygg både utvendig, og innvendig i kirkerommet. Det var ikke bare på prekestoler og altertavler man brukte den billedlige formen til å anskueliggjøre det religiøse budskapet, men også på dåpshus og døpefont og korskille, på orgel, skriftestol, brudestol, almissetavler, på vegger, i tak og i vinduenes ruter, kort sagt overalt i kirkerommet. Men med reformasjonen ble denne tradisjonen brutt, og kirkerommet ble bare utsmykket med det aller mest nødvendige. Likevel, i motsetning til i de middelalderske steinkirkene fikk en del av stavkirkene livlig dekor i

²⁹ Ibid, 16.

³⁰ Ibid, 16.

³¹ Ibid, 14-15.

³² Askeland, *Freskoepoken*, 193.

kirkerommet også etter reformasjonen, for eksempel Nore stavkirke fra 1167, som i 1655 og 1683 fikk en omfattende innvendig dekorering. Men disse representerer som vi forstår unntakene.

Gunnar Danbolt tar opp tradisjoner rundt kirkeutsmykning i sin artikkel *Kunst og oppstandelse. Noen refleksjoner omkring kirke og kunst*. Her hevder han at rasjonalistene og pietistene i siste halvdel av 1700-tallet var enige om at kirken primært skulle være et auditorium uten bilder. Var det likevel bilder i kirkerommet var disse i større eller mindre grad underordnet gudstjenesten, at de var «godt» eller «dårlig» malt var ikke så viktig, så lenge meningen/budskapet var forståelig. De var ikke der for å gjøre kirkerommet trivelig og festlig. Da bildene igjen kom tilbake i kirkerommet utover på 1800-tallet hadde de ingen spesifikk liturgisk funksjon, da var det stemningen mer enn innholdet som var avgjørende.³³

Einar Dahle tar også for seg kirkekunstens historiske aspekter og utdyper det faktum at malerier og skulpturer gjennom tidene har hatt ulik funksjon og posisjon i kirkerommet. Til tider, skriver han, var det vi kaller kunst totalt fraværende og til og med forbudt. Kirkerommet i den reformerte kirken hadde tradisjon for ikke å ha bilder, og det som eventuelt fantes av eldre dekorasjon ble fjernet. Dahle fortsetter:

«Frem til renessansen hadde kunst og arkitektur vært én og samme ting. Det store skillet kom med opplysningstiden, da estetikken og kunsten ble definert, og helheten gikk i oppløsning. I arkitekturen ble konsekvensen av dette at hus og utsmykning skilte lag. Opplysningstiden var det endelige farvel til helhet og sammenheng. Dette reduserte kirkens makt, og med industrialismen aner man begynnelsen på det sekulariserte samfunns fremvekst, godt hjulpet av romantikkens syn på menneskets ukrenkelige individualitet.»³⁴

Eisenacher-regulativet var, som jeg har vært inne på, med på å sette en ny standard for europeiske kirker, ikke bare rent arkitektonisk, men også for utsmykningen av kirkerommet. Kunsten måtte tilpasse seg kirkens stil, og alterbildet burde ha motiv fra frelseshistorien. Med den nygotiske kirkearkitekturen som la opp til et kirkerom hvor *bygningselementene* skulle være fremtredende, førte dette naturlig nok til at det ble liten plass til utsmykning i disse nye kirkene. Et oljemaleri i altertavlen ble stort sett den eneste form for billedlig utsmykning. Her er Lunde kirke et godt eksempel, med sin puritanske utsmykning før 1927 hvor altertavlen var eneste billedinnslaget.

³³ Danbolt, *Kunst og oppstandelse*, 345-346.

³⁴ Dahle, *Modernismen: 1900-tallet*, 27.

Akkurat som Danbolt, peker også Dahle på at de nye bildene som tross alt fikk plass i kirkerommet, ikke ble en integrert del av arkitekturen. Og slik fortsatte det til etter siste verdenskrig, da kunstner og arkitekt møtte hverandre i en felles innsats for rom og kunst.³⁵ Selv om Dahle først og fremst peker på manglende samarbeid ved *nybygging* av kirker, ble resultatet det samme for Lunde kirkes vedkommende da de i 1927 valgte å gjøre såpass store forandringer i et bygg fra en annen stilperiode. For mange var takutsmykningen et fremmedelement som var med å ødelegge rommets opprinnelige idé.

3.1. Kirkeromsutsmykning i Norge rundt forrige århundreskifte

Her til lands hadde man sluttet å dekorere kirkene innvendig etter en oppblomstring av interiørdekor på 1600 og 1700-tallet. Med pietetismen ble kirkerommet kort fortalt malt hvitt. Malerkunsten ble i stadig større grad en staffelikunst, som kom til å henge på tilfeldige steder i private hjem og i museer. Men nå, med økt satsing på veggmaleriet ble kirkerommet igjen gjenstand for ønske om utsmykning. De første monumentale kirkeutsmykninger ble mottatt med begeistring av kunstinteresserte nordmenn som så en helt ny æra i norsk kunst åpne seg. Blant kirkens menn var meningene delte. Noen fant det uverdigg å smykke kirkene på denne måte, men stort sett var reaksjonene og her positive.³⁶

Utover 1800-tallet utviklet det seg et stadig sterkere ønske om å få tilbake forbindelsen til fortiden. Det hadde lenge vært økt oppmerksomhet på bevaring og restaurering av eldre bygninger, både sekulære og profane og i 1844 ble Fortidsminneforeningen stiftet, og i 1912 ble riksantikvarembetet opprettet, noe som betydde at staten nå tok ansvar. Betydelige statlige midler ble rundt forrige århundreskifte knyttet til restaureringsoppgaver av eldre kirkebygg, og størst var behovet for utsmykning som kunne tilpasses eldre interiører.³⁷ I 1923 uttrykte antikvar hos Riksantikvaren, Anders Bugge (1853-1928) seg slik i sakens anledning:

«Som en naturlig reaktion mot denne utvikling (“en rent epidemisk trang til forandring som fulgte med den moderne kultur (...)”) kom endelig omslaget i tiden omkring 1900, da vor byggekunst opdaget at de nationale traditioner ikke var fossile levninger, men brukbare værdier, da vore arkitekter begyndte at føle grund under føtterne (...). På grund av disse forutsætninger kom vor nyere kirkekunst til at faa en

³⁵ Dahle, *Modernismen: 1900-tallet*, 43-44.

³⁶ Askeland, *Freskoepoken*, 191.

³⁷ Trygve Nergaard, «Maleriet i mellomkrigstiden» i *Norges kunsthistorie*, bind 6, red. Knut Berg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1983, 169.

dobbelt retning. Paa den ene siden tok den sigte paa bevaring og gjenreisning av det gamle, paa den anden side utviklet den et helt moderne nyskappingsarbeide.»³⁸

Som Bugge var inne på, skjedde det flere ting parallelt. I 1897 kom «Lov om Kirker og Kirkegaard» som fastla at kirker og kirkegårder ikke måte rives eller ombygges uten tillatelse fra Kirkedepartementet. Dette førte til økt innsats for å restaurere gamle kirkerom tilbake til slik de var før vegger og tak ble overmalt i pietismens ånd. I tillegg kom ønsket om å smykke ut kirkerommene i de nyeste kirkene, som etter hvert ble opplevd ødslige og kjedelige. Endelig var også utdanningsmulighetene for kunstnere her hjemme på plass, slik at flere kunstnere vendte hjem. I 1933 påpeker Riksantikvar Harry Fett de samme tendensene som Bugge tidligere hadde vært inne på, at det nå var i ferd med å arbeide seg frem en større tillit til vår egen kultur:

«Vi ser ikke lenger med forakt på egen tids skapende krefter. Vi har kanskje en dypere forståelse for det gamle, og nettop derfor krever vi så meget som mulig av det gamle bevart. Det gamle har retten så langt dette kan hevdes, men det nye har også sin rett. (...) Men kirkelig kunst er en sakral kunst. Den er (...) fjern fra kunstsjargongens artifielle luft (...). Den må ikke banaliseres (...). Original stilkraft får næring fra tidligere tider.»³⁹

Mange eldre kirkerom sto der allerede, upåaktet med sine utsmykninger. Interessen for disse eldre kirkene blomstret nå opp, og Harriet Backers maleri *Interiør fra Uvdal stavkirke* (opprinnelig *Interiör i Opdal Kirke, 190, RMS*) kan stå som et av de fremste eksemplene. Jeg velger å ta med Harry Fetts jubel over Backers bilder i hans artikkel i *Norsk kirkekunst*:

«Nu var det rosemalingens kirke hun søkte til, den forfulgte og baktalte farvegledens kirke, den som var blitt revet, ødelagt og overmalt. (...) Hennes skjønne billede har næsten fått et programs uttrykk. Hun vilde tale de farverike kirkers sak, de rosemalte, forklare hvor vakre de var, hvor “religiøse” i hele sin rikdom. (...) Det var bondens kirke hun vilde male, der han følte sig hjemme, den gamle, norske bonde som her hadde sin benk så å si i Guds herberge. Festgleden fra hjemmet, stasen fra storstuen, fra møblene, alt som var gildt og rikt skulde flyttes med over i kirken. Den gildeste stue i bygden, det skulde kirken være.»⁴⁰

³⁸ Bugge, *Gjenreisning og nyskaping i nyere norsk kirkekunst*, 349.

³⁹ Fett, *Norsk kirkekunst*, 64, 68.

⁴⁰ *Ibid*, 54.

3.2. Lunde kirke

Da kirken i Lunde sto ferdig i 1872 svarte den helt til de krav man stilte og de forventninger man hadde til en ny langkirke. Det nygotiske byggverket var uten innvendig dekor. De dekorative innslagene var med unntak av de arkitektoniske elementene, altertavlen. Altertavlen ble malt av Gustav Adolf Lammers (1802-78) i 1873, med nygotikkens mye benyttede portalform, toppen på benkevangene utformet som et trekløver, som er et vanlig treenighets-motiv. Døpefonten hadde ingen dekor og gallerifronten kun feltinndelinger uten dekor. I 1969 ble det gjort en fullstendig fargeundersøkelse av Lunde kirke i forbindelse med 100-årsjubileet i 1972, og ut fra Riksantikvarens rapportert ser det ut til at de innvendige originalfargene var i nærheten av dagens fargeskjema:

«Originalfargene i kirken er en sikkert komponert treklang av rødlig oker, lyst rødlig blått og grågrønt med et raffinert innslag av blågrått i stafferingen. Den litt tunge okerfargen i benker, prekestol og galleribrystning oppveies av den arealmessig mye mer dominerende lyse rødlig-blå veggfargen.»⁴¹

Ut fra holdningsendringen som fant sted rundt, og i tiden etter forrige århundreskifte når det gjaldt arkitektur og utsmykning, dugde ikke lenger den tomme kirkeromstilen fra 1870-80-årene. Lunde kirke ble en av mange kirkebygg som ble gjenstand for den restaurerings- og dekorasjonsbølgen som fór over landet. I Telemark ble treskurden tatt inn i varmen igjen, slik at da nabokirken i Bø ble pusset opp 20 år senere, ble den rikt dekorert med treskurd.

4. Initiativet til utsmykning av Lunde kirke

Første gang forslag om en større innvendig oppussing i form av maling og utsmykning av Lunde kirke nevnes i skrevne kilder, var etter bispevisitasen avholdt i august 1922. Dette året var det 50 år siden innvielsen av nye Lunde kirke. Biskop Bernt Støylen skrev i visitasrapporten: «Samme Dags Ettermiddag [29. august] holdes menighetsmøde i Lunde hovedkirke. Biskopen innleder med et oppbyggelig Foredrag. Der var fremlagt erklæring om kirkene og kirkegaardene; deri uttales, at Lunde kirke bør males, for at faa den mere

⁴¹ Riksantikvaren, brev til kirkenemnda i Lunde, mars 1970.

venlig.»⁴² Vi må anta at Støylen's uttalelse i visitasrapporten gjaldt mer enn bare den innvendige malingen; at også han fant kirkerommet nokså tomt og trist og så for seg muligheten til å dekorere deler av kirkerommet.

Bernt Støylen regnes som en av de betydeligste kirkemenn i Norge i de første tiårene av 1900-tallet. Han ble utnevnt til biskop i Kristiansand 1913, og sto i embetet til 1930. Det var en Kristus-orientert, bibelsk og bekjennelsestro forkynnelse som ble formidlet fra prekestolen. Men han var også kulturåpen og romslig. Fra 1895 var han en periode rektor ved lærerskolen i Notodden. Støylen var opptatt av folkeminneinnsamling og hadde på sine lange prekenferder for indremisjonen som ung prest samlet rim. Han fortsatte med innhenting av nye rim på Notodden de årene han bodde der. Senere kom mye av dette stoffet inn i Nordahl Rolfsens leseverk for skolen.⁴³ Det er ikke utenkelig at Støylen's besøk i Lundebygda var en utløsende faktor for utsmykking av kirken.

Peder Dalene var sogneprest og leder av menighetsrådet i Lunde og Flaabygd menighet i perioden 1915 til 1927. Ut fra kildematerialet får vi et inntrykk av at Dalene var aktiv både i bygdas kirkeliv og kulturliv og vi må anta at han var en av pådriverne bak utsmykningen. Peder Dalene gikk av som sogneprest i Lunde og Flåbygd menighet i desember 1928, kanskje var utsmykningen i Lunde kirke «kronen på verket»? Det var nok også naturlig at fylkeskonservator Rikard Berge ble kontaktet når det forelå planer om utsmykning.

Sikker dokumentasjon for en begynnende plan for utsmykning av kirkerommet finner vi første gang i brev fra sogneprest Peder Dalene til Kirkedepartementet i mars 1923. I brevet tar han utgangspunkt i den ovennevnte bispevisitasen:

«Flaabygd menighetsråd har besluttet at faa Flaabygd annekskirke malt indvendig i løbet av kommende sommer, ligesom det ogsaa er tanken at oppusse Lunde hovedkirke indvendig i nær fremtid, antagelig i 1924. Ved visitasbesøg her har biskop Støylen oplyst, at der ved henvendelse til kirke departementet kan erholdes gratis sagkyndig veiledning til saadan oppusning af kirkene. I den anledning tillader Lunde og Flaabygd menighedsraad sig herved at anmode det kongelige departement om saadan veiledning om dertil er adgang. Da oppusningen af Flaabygd kirke tenkes iverksatt ud paa vaaren, vilde det i tilfælde være ønskelig at motta veiledningen nogenlunde snart.»⁴⁴

⁴² Statsarkivet i Kongsberg.

⁴³ Reidar Bolling, *Norsk biografisk leksikon*, bind 15. Oslo: H. Aschehoug & Co., 1966, 234-237.

⁴⁴ Brev fra Peder Dalene til Kirkedepartementet 19.3.23. Riksarkivet.

Det Kongelige Kirke- og undervisningsdepartement svarer i brev til Agder stiftsdireksjon, 25. april 1923:

«I anledning av en direkte hertil innkommen skrivelse fra sognepresten i Lunde av 19 mars sistleden angående gratis sakkyndig veiledning til en påtenkt oppussing av Lunde og Ytre Flåbygd kirker skal departementet meddele at man har innhentet *den i avskrift vedlagte erklæring fra riksantikvaren av 9 april sistleden*. I det man skal be denne oversendt til sognepresten i Lunde, skal man samtidig be ham meddelt at departementet ikke finner på offentlig bekostning å kunne stille til disposisjon noen sakkyndig assistanse til de heromhandlede arbeider.»

Under følger utdrag av den vedlagte avskriften fra riksantikvaren til Kirkedepartementet av 9. april 1923, undertegnet Harry Fett:

«I anledning av det ærende departements oversendelsesskrivelse av 3 ds. vedrørende Lunde og Flaabygd kirker skal jeg tillate mig å meddele at Flaabygd kirke er en ganske enkel empirekirke uten videre særpreg, og Lunde kirke er helt moderne med den litt åpne og kunstnerisk litet tilfredsstillende kirkebygningssmaner fra 1872. Den gamle verdifulde middelalderske kirke blev da revet. Enkelte steiner fra den gamle kirkes portal findes bevaret i bygden. Det vil selvfølgelig være ønskelig at man henvender sig til riksantikvariatets konsulent, hr. Erdmann angående malerarbeidet. Hr. Erdmann vil jo også ved nyere kirker kunne gi gode råd.»

Vi har et «tidsvitne» i form av Peder Dalenes sønn Anders Dalene, født i 1911. Han var 12-13 år da planene om utsmykning av Lunde kirke begynte å ta form. I forbindelse med den siste store oppussingen av Lunde kirke, i 1997, skrev han to avisinnlegg i Telemarksavisa Varden; 6.11.96 og 19.12.97,⁴⁵ og vi får et innblikk i det som skjedde. Han skriver at det ble dannet en komité som skulle arbeide med utsmykning av kirken. Og høyst sannsynlig var det hans far sognepresten som var komiteens formann. Dalene skriver videre at komiteen ettervert kontaktet Domenico Erdmann, statens konsulent for kirkerestaureringer.

Erdmann var med da Joakim Skovgaard startet sine freskoarbeider i Viborg Domkirke, og han assisterte Eilif Peterssen med utsmykningene av Ullern kirkes apsis i 1908-09. I de følgende årene dekkerte Erdmann en rekke private hjem, og fra 1912 begynte han å arbeide

⁴⁵ Anders Dalene, (1911-2011), konfirmert i Lunde kirke i 1925. Innleggene ble skrevet som et forsvar mot den påtenkte fjerningen av takmaleriene i Lunde kirke ved den siste store oppussingen av kirken til 125-årsjubileet i 1997.

med undersøkelser og restaurering av gamle kirkeinteriører. Fra 1919 ble han ansatt som statens konsulent for kirkerestaureringer.⁴⁶ Etter mange års praksis ble han ansett å være sin tids ledende ekspert på norsk dekorativ malerkunst. Det er dokumentert at Erdmann var med på oppussing av tre andre kirker i Telemark; Romnes kirke i 1921, Eidanger kirke i 1920-21 og Nes kirke i 1925.⁴⁷ Ifølge Anders Dalenes avisartikkel kom Erdmann på befarings i kirken. Men høyst sannsynlig fattet han ingen videre interesse, og samarbeidet sluttet her. Hadde han vært ytterligere involvert ville kostnadene knyttet til hans deltagelse kommet frem i menighetsrådets protokoller.

4.1. Valg av kunstner

I juni 1926 vedtok menighetsrådet at Johanna Bugge Berge skulle tildeles oppdraget etter at hun tidligere hadde levert inn plan og overslag. Vi kan ikke si med sikkerhet hvordan kontakten ble opprettet, men hun var en anerkjent lokal kunstner, med inngående kjennskap til den lokale folkekunsttradisjonen i fylket og må ha vært en opplagt kandidat. En viktig forutsetning var at hun året før hadde ferdigstilt den store utsmykningsoppgaven i fylkestingshuset i Skien.⁴⁸ At hennes ektemann Rikard Berge var fylkeskonservator, kan selvfølgelig også ha spilt en rolle.

Arne E. Holm (1911-2009) skriver i boka *Kirker i en ny tid*, at det vil være naturlig for kirken å velge en kunstner de har tro på vil løse oppgaven slik at det passer med menighetens krav. Det vil som oftest si en med kunstnerisk formspråk som vil virke naturlig for menigheten. Holm sier videre at det vil være en fordel at kunstneren i størst mulig grad føyer seg etter oppdragets art og ønsker, men at enhver kunstner vil stille krav til sitt arbeid. (...) For at kunstneren skal kunne yte sitt beste, må han ha en viss frihet.⁴⁹ Vi må forutsette at Bugge Berge rent kunstnerisk sto temmelig fritt til å utforme taket etter eget ønske, selv om hun nok måtte ta hensyn til de økonomiske, arkitektoniske og tidsmessige rammene. At de narrative feltene skulle omhandle sentrale scener fra Det nye Testamentet sier seg selv. Holm fortsetter: «Man kan (...) stille opp visse ideelle krav. – Sett fra kirkens side vil det være best

⁴⁶ Dag Myklebust, *Norsk kunstnerleksikon*, bind 1. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.

⁴⁷ Henriksveen, *Kirker i Telemark*.

⁴⁸ Anne Wichstrøm skriver i sin bok *Kvinneliv, kunstnerliv*, (200) at Bugge Berge også har utført dekorasjoner i Telemark fylkessykehus. Antagelig beror dette på en misforståelse, en skrivefeil. I forbindelse med kunstnerens 80-årsdag har jeg funnet fram til to aviser med gratulasjoner på dagen. I avisa Varden står det helt riktig at hun har utført dekorasjoner i Telemark fylkeshus, mens det i Aftenposten står at hun har dekorert i Telemark Fylkessykehus. Inger Lisbeth Nilssen, spesialrådgiver og kunstutmykkingsansvarlig ved Sykehuset Telemark bekrefter i epost 30.10.17, at det ikke er registrert kunst – verken løskunst eller integrert – av Johanna Bugge Berge i sykehusets kunstregister.

⁴⁹ Holm, *Kirker i en ny tid*, 110.

å gjøre bruk av betydelige kunstnere som også er troende.»⁵⁰ Jeg skal være forsiktig med uttale meg for sikkert om kunstnerens religiøse ståsted. Men underveis i arbeidet med avhandlingen kom det stadig mer frem at hennes religiøse anfektelser ble mer og mer fremtredende. Et sitat fra en nekrolog i avisa Varden understøtter dette: Hun «... var sterkt religiøst interessert, deltok ganske meget i møter i Hauges Minde i Skien og var interessert medlem av Det Norske Misjonsselskap.»

5. Kunstneren, biografi

Johanna Bugge Berge fulgte samme vei som mange av sine samtidige kunstnerkollegaer, som etterhvert skulle bli våre ledende kunstnere i første halvdel av forrige århundre. Selv om hun etter inngått ekteskap i 1907 trappet ned en lovende karriere som billedkunstner og kunne ha fått en sentral plass i den norske kunsthistorien, har hun likevel satt spor etter seg. Disse sporene har både sitt utspring og sitt nedslagsfelt i Telemark, hvor de best tilgjengelige er utsmykningene i fylkestingssalen i Skien (1925) og i Lunde kirke (1927). I tillegg hadde hun mange illustrasjonsoppdrag blant annet i form av bokillustrasjoner, og til dels store portrettoppdrag.

Anne Wichstrøm beskriver i sin bok *Kvinneliv, kunstnerliv* hvordan det var å være kvinnelig kunstner rundt forrige århundreskifte. Konvensjonene var sterke, det var ikke enkelt. Men Wichstrøms beskrivelser passer kanskje bedre for generasjonen før. Kvinnenes stilling endret seg utover 1800-tallet, og fra midten av århundret fikk kvinnene gradvis en friere stilling. De ble gitt, eller rettere sagt, hadde kjempet seg frem til stadig nye muligheter i retning av de mulighetene som mennene allerede hadde. Utover 1870-årene kom det til å åpne seg stadig flere tilbud om kunstundervisning også for kvinner, både i inn- og utland, i offentlig og privat regi.

Familiebakgrunn

Johanna Bugge kom fra et borgerlig Christiania-miljø og hadde alle datidens muligheter, med få begrensninger, til å bli billedkunstner. Hun vokste opp i et akademisk miljø, rikt på kunnskap og impulser. Et miljø som oppfordret til å utvikle sine evner og forfølge sine ønsker, og med stor grad av økonomisk frihet. Hun ble født i Kristiania i 1874, som datter av Sophus Bugge (1833-1907) og Karen Sofie, født Schreiner (1835-1897), og hadde to brødre,

⁵⁰ Ibid, 115.

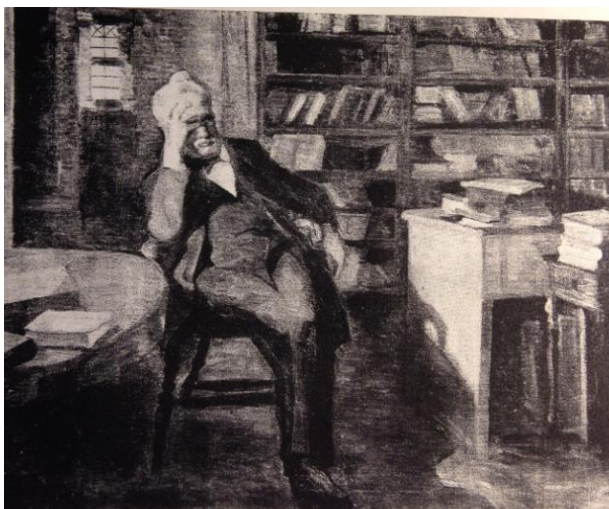
Alexander (1870-1929) og Nils Magnus (1878-1940). Fra 1866 var Sophus Bugge var professor i sammenlignende indoeuropeisk språkvitenskap og gammelnorsk ved universitet i Christiania. Hans vitenskapelige innsats fikk grunnleggende betydning for den norrøne filologi og runeforskning. Bugge lot seg inspirere av Landstads⁵¹ samling av ballader og begynte å samle på egen hånd. Han fikk stipend for å samle folkeminner i Telemark i sommerferiene 1856 og 1857. Etter å ha lest første bind av Svend Grundtvigs utgave av Danmarks gamle Folkeviser, som utkom 1853, skrev Bugge i mars 1855 til Grundtvig og tilbød seg å skaffe opplysninger om norske viser. Han vedla «nogle Bemærkninger» som han hadde notert under lesningen. Dette ble begynnelsen på et samarbeid og vennskap mellom de to som varte til Grundtvigs død i 1872. Sommeren 1858 fikk Bugge trykt sin første bok, *Gamle norske Folkeviser*. Fra 1902 måtte Magnus Olsen, Bugges sekretær og fra 1908 hans etterfølger, overta lesing og beskrivelse av nye funn av innskrifter fordi Bugges syn var blitt så dårlig at han ikke lenger kunne lese. Sophus Bugge var Norges mest betydelige filolog og språkforsker på sin tid, og en stor personlighet som i sin samtid gjorde et dypt inntrykk. Han ble utnevnt til æresdoktor ved Uppsala universitet ved 400-årsjubileet i 1877, og ble utnevnt til ridder av St. Olavs Orden 1877, kommandør 1890 og fikk mottok storkorset i 1896.⁵² Datteren malte i perioden 1902-06 et portrett av faren som tilhører Det Norske Vitenskaps-Akademi. Det er et stort representativt portrett som viser den aldrende professor som sitter avslappet i biblioteket sitt.⁵³ Danske J.F. Willumsen (1863-1958), Johanna Bugges lærer i København og Paris, tegnet en liten portrettskisse av Sophus Bugge, gammel og nesten blind, datert Kristiania 7. januar 1906.⁵⁴

⁵¹ Magnus Brostrup Landstad (1802-80).

⁵² *Norsk biografisk leksikon*, artikkelforfatter Eyvind Fjeld Halvorsen. Nettutgaven (nbl.snl.no), publisert 2009.

⁵³ Olje på lerret, 83 x 99 cm. *Norske portretter. Videnskabsmenn*, utgitt av Norsk portrettarkiv, Riksantikvaren, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1965, s.341, kat.nr. 237, avb. 246.

⁵⁴ Tegning av J. F. Willumsen, sign. Kristiania 7. januar 1906. Brystb. En f.v. Fot. NP. – *Norske portretter. Videnskabsmenn*, utgitt av Norsk portrettarkiv, Riksantikvaren, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1965, S. 80, 246.



Johanna Bugge, Sophus Bugge, malt mellom 1902-1906. Det Norske Videnskaps-Akademi.



Tegning av J. F. Willumsen, Sophus Bugge, 1906. P.E.

Broren, Alexander Bugge, fulgte på mange måter i sin fars fotspor, og interesserte seg for den aller eldste historien, og da særlig for kulturforbindelsene mellom Norge og De britiske øyer i vikingtid og middelalder. Mye av hans forskning foregikk i Irland, hvor også søsteren flere ganger var med. Alexander Bugge tiltrådte som professor i historie ved universitetet i Oslo i 1903.⁵⁵ Han bodde mange år i Vest-Telemark, i Fyresdal og Kviteseid, og medvirket i bladet *Norsk folkekultur*⁵⁶ hvor Rikard Berge var styrer. Den andre broren, Nils Magnus, hadde allerede som barn store psykiske problemer, og tilbrakte det meste av sitt liv på institusjon. Vi vet ikke hvilke lidelser han hadde, men han ble fulgt opp av søsteren livet ut. Moren Karen Sofie slet tidlig med dårlig helse og hennes søster Johanna Schreiner ble en viktig støttespiller i hjemmet.⁵⁷ Johanna Schreiner interesserte seg også for kulturhistorie, og utga i 1910 en bok om kunststrikking.⁵⁸ En interesse som også fenget niesen, som ga ut en plansjesamling om sømkunst fra norske bygder i 1918.⁵⁹

Allerede som ganske ung fikk Bugge Berge muligheten til å studere i de store kunstmuseene ute i Europa, et studium som var en del av utdannelsen for datidens kunstelever. Vinteren 1896-97 var hun i Roma på studiereise sammen med broren Alexander som studerte etnografi. I løpet av dette oppholdet besøkte hun også Firenze.⁶⁰ Vi får bekreftet

⁵⁵ *Norsk biografisk leksikon*, artikkelforfatter Claus Krag. Nettutgaven (nbl.snl.no), publisert 2009.

⁵⁶ Rikard Berge (styrer), medvirkende bl.a. Alexander Bugge og Kristofer Vistad: *Norsk Folkekultur, Folkeminne-Tidsskrift*. 1915-1935.

⁵⁷ Rikard Berges nedtegnelser.

⁵⁸ Schreiner, Johanna. *Strikkemønstre frå oldermors tid*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1910.

⁵⁹ *Sømkunst i norske bygder*, første samling 16 plansjer – 45 mønstre. Alb. Cammermeyers forlag, Lars Swanstrøm, Kristiania 1918.

⁶⁰ Fra farens nedtegnelser.

dette oppholdet gjennom hennes ansøking til Statens kunstnerstipend i 1902, hvor hun skriver at hun på sin fars bekostning har studert en vinter i italienske museer.

Utdannelse

Johanna Bugges kunstutdannelse fant hovedsakelig sted mellom 1893 og 1903, hvor det dekorative og stilisering av naturforbildet ble heftig diskutert. Hun skulle komme til å knytte seg til den nasjonale dekorative retningen, som hun senere utviklet videre ved egen innsamling av tradisjonsmateriale fra Telemark.

I 1880-årene slo realismen eller naturalismen gjennom i norsk malerkunst med Christian Krohg som den ledende skikkelsen. Erik Werenskiold var en betydelig, men noe mer forsiktig representant for retningen. Situasjonen endret seg i løpet av 90-årene, og etter århundreskiftet kom de to til å stå for hver sin motstridende fraksjon i vårt kunstliv: Krohg og Ny-impresjonistene på den ene siden og Werenskiold og Lysakerkretsen på den andre. Ny-impresjonistenes malerisk sensuelle fargekunst sto mot Lysakerkretsens dekorative formalisme og nasjonale orientering.

Allerede ved midten av 80-årene hadde det skjedd en endring i motivvalg og fargeholdning. De dagklare realistiske skildringene vek langsomt tilbake for kvelds- og nattstemninger, som skulle bli så typiske for 90-årene. Fra lyse, naturnære farger ble nå paletten tyngre og mørkere. Trekk fra nye retninger i fransk kunst, som syntetisme og symbolisme, åpnet opp muligheten for et fantasifullt og dekorativt anti-naturalistisk maleri hvor naturiakttagelsen ble holdt i sjakk. Situasjonen ble godt formulert av Andreas Aubert i 1901: «(...) de abstrakte (ideelle) kræfter som har vist seg grunnleggende i hele menneskehetens utvikling, og som naturalismens mangfoldige overgrep har sløvet, skal øves på ny, og igjen vise sin skapende kraft.»⁶¹ Det er mot denne bakgrunnen vi må se Johanna Bugges utvikling som kunstner.

Kunstneren

Etter avsluttet skolegang begynte Johanna Bugge i 1891, 17 år gammel, på Den kongelige tegneskole, hvor hun studerte i ett år. Deretter var hun elev i to vintre på malerskolen som Harriet Backer (1845-1932) drev i Khristiania,⁶² hvor også Eilif Peterssen (1852-1928), Christian Skredsvig (1854-1924) og Hans Heyerdahl (1857-1913) av og til kom og

⁶¹ Marit Lange og Nils Messel, *Norges kunsthistorie*, bind 5. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1981, 292.

⁶² Johanna Bugges ansøking om Statens Reisesstipend, Riksarkivet.

korrigerte.⁶³ Harriet Backers malerskole fikk stor betydning som grunnutdannelse for mange av de mest fremstående malerne rundt og etter århundreskiftet. Siden hun underviste etter de klassiske prinsipper hun selv hadde erfart i Paris, ble elevene godt rustet til videre utdannelse utenfor landets grenser.⁶⁴

I denne tiden ble Bugge kjent med andre norske kunstnere som hun kom til å knytte bånd til, særlig gode venner i ungdomsårene ble hun med Alice Pihl, Kris Laache og Lalla Hvalstad, eller som de selv kalte seg på denne tiden; Jo, Lis, Kris og La. Alice Pihl (1869-1959) var elev av Harriet Backer ved midten av 1890-årene, og hadde et studieopphold i Paris 97-98. Hun deltok på høstutstillingene i 1898, 1900-03, -05 og 30. Dessuten på utstillingen *Utställning af Norska Konstärers Arbeten*, i Stockholm 1904. Hun var først og fremst en dyktig portrettmaler. Hun giftet seg i 1911 med Johan Emil Salvesen og de bosatte seg etter hvert i Edinburgh.^{65, 66}

Kris (Christine) Laache (1867-1946) var elev av Eilif Peterssen og Harriet Backer i midten av 1890-årene, og hadde flere utenlandsopphold. I 1897 giftet hun seg med Oluf Wold-Torne. Hun var elev av J.F. Willumsen i København⁶⁷ i 1899-1900. Hun malte portretter, figurbilder og landskaper. Hun deltok på Verdensutstillingen i Paris i 1900, Høstutstillingen 1895, 1898-1900, - 02. Etter århundreskiftet gikk hun over til å lage tekstiler, vevnader og broderier, hovedsakelig etter ektemannens bilder og kartonger.^{68, 69} Lalla Hvalstad (1875-1962) var elev av Harriet Backer 1894-95, og elev av Willumsen i København 1899-1900 og 1903. Hvalstad malte portretter, interiører og landskaper. Rundt 1922 startet hun på en ny karriere og utdannet seg til keramiker. Hun startet og drev keramikkverksted på Bestum sammen med Lili Scheel (1898-1989) i nærmere 40 år.⁷⁰

⁶³ Ifølge Rikard Berges nedtegnelser likte hun særlig godt Heyerdahls korrektur. Hun hadde så lett for å gå inn i hans motiv og farger. – «Jeg svermet bestandig for disse barnehodene hans». Kanskje er dette samarbeidet med å danne grunnlag for hennes interesse for portrettmaleriet?

⁶⁴ Lange, *Harriet Backer*, 201-204.

⁶⁵ Wichstrøm, *Kvinneliv, kunstnerliv*, 217.

⁶⁶ Oscar Thue og Jorunn Sannstøl Wollebæk, *Norsk kunstnerleksikon*, bind 3. Oslo: Universitetsforlaget A.S, 1986, 435.

⁶⁷ Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958), dansk maler, grafiker, billedhugger og arkitekt.

⁶⁸ Wichstrøm, *Kvinneliv, kunstnerliv*, 215

⁶⁹ Glenni Alfsen, *Norsk kunstnerleksikon*, bind 4. Oslo: Universitetsforlaget A.S, 1986, 274.

⁷⁰ Randi Gaustad, *Norsk kunstnerleksikon*, bind 2. Oslo: Universitetsforlaget A.S, 1983, 299-300.



De fire venninnene malte sammen i Vågå sommeren 1894. Her portretterte de hverandre. Alice Pihl: Lalla Hvalstad, 280x210 mm, P.E., Johanna Bugge: Alice Pihl, 280x210 mm, P.E., Kris Laache: Johanna Bugge, 280x210 mm, P.E., Lalla Hvalstad: Kris Laache, 280x210 mm, Kilde: Hoff, Vågå-sommeren 1894, 19.

De fire venninnene malte sammen i Vågå sommeren 1894. Deretter var Bugge, Laache og Hvalstad sammen vinteren 1899/1900 i København og mottok korrektur av Willumsen. Høsten 1902 og et års tid var Bugge sammen med Lalla Hvalstad i Paris og fikk på nytt korrektur hos Willumsen som også oppholdt seg i byen.

Reiser, opphold og korrektur kostet selvsagt penger og det sier seg derfor selv at tidens malerinner ikke kom fra arbeiderklassen. Alice Pihls far var jernbanedirektør Carl Abraham Pihl (1825-1897), Kris Laache var datter av biskop og salmedikter Niels Jacob Jensen Laache (1831-1892), mens Lalla Hvalstads far var disponent Johannes Andersen Hvalstad (1832-1922).

Vågåsommeren 1894

1880-årene hadde vært en kunstnerisk brytningstid, men utover på 90-tallet faller kunsten til ro. Den er ikke lenger et kampmiddel i en aktuell samfunnsdebatt. Kunsten har igjen blitt edel, skjønnhet blir et mål, man søker symboler og mystikk, religiøse motiver kommer til heder og verdighet. Og naturalismens oppløsende krefter når det gjelder form og farge avløses av linjens skjønnhet, formens fasthet, fargens enhet og en dekorativ helhetsvirkning.⁷¹ De områdene som tiltrakk seg mest oppmerksomhet og som fikk størst betydning kulturelt sett, var de indre og øvre bygdene i Øst- og Vest-Telemark. Landskapet her ble ansett som mest «opprinnelig» med vill og dramatisk natur og med levende og rik folkekultur. At den nye venneflokket valgte å samles i Vågå og ikke i Telemark sommeren 1894 var nok litt tilfeldig.

Kunstnerstudentmiljøet i Kristiania var lite og alle kjente eller visste om hverandre. Både Johanna Bugge, Alice Pihl og Kristen Holbø gikk hos Harriet Backer vinteren og våren 1894. Holbø hadde da blitt god venn med Halfdan Egedius og ba ham med seg hjem

⁷¹ Knut Berg, *Norges kunsthistorie*, bind 5. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1981, 243.

sommeren 1894. Kristen Holbø kom fra gården Sygard Holbø, en av de største gårdene i Vågå. Så det var nok Holbø som hadde idéen til at de kunne møtes på nabogården Sygard Storvik med sin majestetiske utsikt over Vågåvatnet, et par mil fra Holbø. Etter hvert kom det flere kunstner venner opp til gården, og var der i kortere eller lengre tid den sommeren. De som malte sammen denne sommeren var de fire venninnene Jo, Lis, Kris og La, Halfdan Egedius, Thorvald Erichsen, Kristen Holbø, Alfred Hauge, Lars Jorde og Oluf Wold-Torne.⁷²

Uttrykket i billedkunsten endret seg utover på 1890-tallet. Naturalismen måtte vike for syntetiserende og symbolske tendenser. Fargeholdningen hadde gått over fra duse, tonefine og naturnære farger til en mørk, tung og mystisk palett. Kunstsituasjonen på denne tiden var temmelig uoversiktlig. Nye retninger dukket stadig opp, særlig brakt hjem fra Paris. Om kveldene på Sygard Storvik i Vågå ble alt dette nye heftig diskutert. I et brev til sin søster denne sommeren, skrev Halfdan Egedius: «Jeg er ikke tilfreds med meg selv om dagen – med min “kunst”. Jeg vil någet mere – men kan ikke forklare mig selv hva jeg vil. Det er kanskje dumhed – uforstand. Naturalisme, symbolisme, idealisme, stilisme og syntetisme, alt svirrer rundt i min hjerne, et utal af stemmer i mig. Den ene overbeviser den anden. Jeg er urolig.»⁷³

Det som først og fremst opptok kunstnerne som møttes og malte denne sommeren var en utprøving av en symbolistisk landskapskunst.⁷⁴ At nattstemninger opptok dem var det ingen tvil om skriver Reidar Revold i sin bok om Oluf Wold-Torne. Johanna Bugge var så opptatt av det mørke stemningslandskapet at hun hver natt kl 12 vandret en halvtimes gange til en orreskog for å tegne, og ble hun trett, tok hun frem Collet Vogts *Fra Vaar til Høst*, hans «stormdigte».⁷⁵ Et av resultatene kommer frem i et bilde med en sommerlig kveldsstemning hvor en svart/brun dunkel skog spiller mot vannet i forgrunnen og en lysere himmel med blånende åser i bakgrunnen.

⁷² Hoff, *Vågå-sommeren*, 7-8.

⁷³ Ibid, 16.

⁷⁴ Storm-Bjerke, *Vågå-sommeren*, 42.

⁷⁵ Revold, *Wold-Torne*, 30.



Johanna Bugge, *Skumring*, 1894, olje på lerret 40x63 cm. P.E.

Østvedt omtaler Bugge i sin bok *Telemark i norsk malerkunst* slik: «[Hun] hadde da allerede hatt en særdeles lovende debut bak sig, og det så ut som hun særlig i landskapsmaleriet skulde yde selvstendig og lødig kunst. Det var et friskt drag i hennes talent – en umiddelbarhet i opfatningen som gav gode løfter for fremtiden.»⁷⁶

Svein Olav Hoff skriver i utstillingskatalogen *Vågå-sommeren 1894* at Jo Bugge senere kom til å male mørke, dramatiske dansebilder. Og at disse ville være ganske utenkelige uten dansen i Vågå, sammenkomstene og de inngående diskusjonene om det symbolistiske maleri.⁷⁷ Jeg kjenner kun til ett bilde som kan illustrerer det Hoff her beskriver, og det er *Fjelldans* fra 1900, gjengitt i Anne Wichstrøms bok *Kvinneliv, kunstnerliv*.⁷⁸ Men at Bugge lot seg påvirke at Egedius' senere arbeider er fullt mulig; ifølge Jens Thiis i *Norske maalere og billedhuggere* fra 1907, så var han jo alle de unges helt. Hennes senere bilde *Kivlemøyane* (1903) har for øvrig klare likhetstrekk med maleriet *Fjelldans*.

⁷⁶ Østvedt, *Telemark i norsk malerkunst*, 110.

⁷⁷ Hoff, *Vågå-sommeren*, 22.

⁷⁸ Wichstrøm, *Kvinneliv, kunstnerliv*, 130.



Johanna Bugge: *Fjelldans*, 1900, 149x115, olje på lerret. P.E. Kilde: *Wichstrøm, Kvinneliv, kunstnerliv*, 130.

Tidens kunstneriske ånd(er)

Det er velkjent at det på denne tiden var satt i gang en debatt rundt selve begrepet *billedkunst*. Både den norske og den internasjonale billedkunsten var i endring. Skulle man betrakte kunsten først og fremst som naturetterlikning, eller, på den annen side, burde kunsten utelukkende betraktes ut fra sin formale og strukturelle karakter?⁷⁹ Den realistiske naturetterlikningen, den realitetsorienterte figurasjonen måtte gradvis vike plass for en dreining til et mer dekorativt formspråk og symbolistisk innhold. De ledende norske kunstnerne på denne tiden var Erik Werenskiold, Christian Krohg og Gerhard Munthe.

Det var særlig Erik Werenskiold som i 1890-årene stilte seg i spissen for det nye formspråket, som gikk i retning av en mer forenklet og konsentrert kunst av mer dekorativ karakter. Werenskiold ønsket ikke å «oppheve» naturalismen, men å heve den opp på et høyere plan. Med Paul Cézannes kunst fikk han bekreftelse på den store betydning som tilkommer maleriets «dekorative side»⁸⁰ og som bidro til en gradvis stilomlegning hos Werenskiold. I tillegg til Werenskiold ble Gerhard Munthe foregangsmannen for den dekorative kunst som han hevdet måtte være «(...) som et spontant og direkte uttrykk for individuelle stemninger og følelser.»⁸¹ Dette ga seg utslag i en formbehandling som blant annet viste tendens til stilisering.

Gerhard Munthe kom til å bli viktig for Johanna Bugge i den formende tiden, både som venn og lærer. I noen brev fra henne til Munthe viser god kjemi mellom dem,⁸² i tillegg til Munthes gode anbefaling til hennes stipendsøknad i 1902 (se lenger ned). Hans betydning

⁷⁹ Malmanger, *Norsk kunstdebatt*, 14.

⁸⁰ *Ibid*, 37.

⁸¹ *Ibid*, 35.

⁸² Brev til Gerhard Munthe, datert 18.12.99, og nytt brev til Gerhard Munthe, udatert – men må være vårvinteren 1900. NB Oslo, Brevs.nr. 90, Berge, Johanna f. Bugge til Gerhard Munthe.

for hennes utvikling som kunstner var ikke bare et elev-lærerforhold. Som kunstner kom hans spesielle, norske utforming av dekorativ kunst til å vekke stor interesse blant de yngre kunstnerne. Utstillingen *Sort-Hvidt* i 1893 brakte noe helt nytt inn i norsk kunstmiljø- og kunstideologi. Munthes skrifter *Farver og Former*. I-III (1895) ble trykket samlet i *Samtiden* i 1896. Dette var helt sikkert tekster de unge leste og var opptatte av.

Vi får et inntrykk av hvor vesentlig begrepet det «dekorative» var da de fire kvinnelige kunstnerne, Jo, La, Lis og Kris, etter oppholdet i Vågå startet en forening de kalte *Den dekorative forening*. De holdt felles atelier i «Pultosten», i Kristiania, vinteren 1894-95, sammen med mannlige kolleger som Thorvald Erichsen, Halfdan Egedius og Oluf Wold-Torne. Harriet Backer veiledet dem i akt. Bugge nevner i et brev til Lars Jorde datert ultimo februar 1895 at hun maler på et bilde hvor hun har stilisert blomstene litt mer, og funderer på å sette inn noen figurer – «Jeg har likesom en trang til det». ⁸³ I 1897 reiste Bugge og Lalla Hvalstad opp til Kviteseid og gården Haukom, til det nygifte paret Kris og Oluf Wold-Torne som tilbrakte sommeren der. Hit kom også Thorvald Erichsen denne sommeren og malte blant annet et profilportrett av Lalla Hvalstad (Nasjonalmuseet, Oslo).

Debuten

Johanna Bugge debutert i 1898 på Høstutstillingen (Statens Kunstutstilling) med et figurbilde. På Høstutstillingen i 1899 var hun representert med *Morgen (et interiør)*, og *Fra en Bondegaard*. Det er dette bildet Jens Thiis (1870-1942) omtalte på denne måten i *Norske malere og billedhuggere* fra 1907: «[hun] gjorde i 99 en ganske opsiktsvækkende debut med et lidet, men friskt og umiddelbart billede *Gårdsinteriør* med en jente og nogen snadrende gjæs (...). Billedet viser paavirkning af Munthe (...).» ⁸⁴ Dagbladet ga henne strålende kritikker:

«Det er de unge, som særpræger Aarets Høstudstilling. Naar jeg nu skal omtale endel af de udstillende Kunstnere enkeltvis, saa er det ikke Galanterihensyn, som opfordrer mig til at nævne en Dame først. Johanna Bugge udstiller – saavidt jeg ved for første Gang – et Par smaa Billeder, som med engang gir hende Rang blandt vore Malere. Specielt *Fra en Bondegaard* er gjort saa overlegent teknisk, er saa sikkert tegnet, lyser af saa moden og sund Opfatning, at Billedet er et af Udstillingens Pragtstykker. Der er kommet et Liv, en Sommerdagens Stemning ind i Billedet, som gjør det sjælden

⁸³ NBs håndskriftsamling.

⁸⁴ Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, bind II, 409.

tiltalende. Ogsaa Interiøret *Morgen* røber en fin Følelse, omend Udførelsen ikke her er saa overlegen.»⁸⁵

Dagbladet har også en referanse den 15.10.1899 der det heter: «Jeg har tidligere omtalt Johnna Bugges udmærkede Debutarbeider, hvoraf særlig *Fra en Bondegaard* fæster sig mere og mere i Bevidstheden som et modent og ualmindelig tiltalende Billede.»



Fra venstre Kris Wold-Torne, Oluf Wold-Torne, Johanna Bugge, Lalla (Ragnhild) Hvalstad og Gerhard Munthe. Norderhov gård, Ringerike, 1899. Kilde: Oslobilder.no

Gårdsintriør ble også vist på Verdensutstillingen i Paris år 1900. 10 kvinnelige kunstnere deltok og to av dem fikk medalje, mens tre, blant annet Johanna Bugge mottok utmerkelsen *Mention honorable* eller «hederlig omtale». Riktig nok var dette den laveste utmerkelsen man kunne få, men likevel en anerkjennelse. Deretter deltok hun på Høstutstillingene i 1901, 1902 og 1910.⁸⁶

Ekteparet Wold-Torne hadde igjen slått seg ned på gården Haukom i Kviteseid. Sommeren 1900 var Johanna Bugge på besøk og malte sammen med ekteparet Wold-Torne, Alice Pihl, Lalla Valstad og Thorvald Erichsen.⁸⁷ Her malte Erichsen bildet *Fra Kviteseid* (Nasjonalmuseet). Ifølge Einar Østvedt påbegynte Bugge *Kivlemøyane* denne sommeren,⁸⁸ maleriet som nok har blitt stående som et høydepunkt i hennes karriere som billedkunstner på

⁸⁵ Dagbladet 6.10.1899, «Statens Kunstutstilling».

⁸⁶ Fra Høstutstillingens arkiver: 1901: To *Landskab* (hver kr 200,-) og et *Sæterbillede* (600,-), 1902: *Skovinteriør* (1200,-), 1910: *Portræt* (800,-), *To søstre* (800,-), *Kivlemøyerne* (3000,-), *Svaanaatinderne* (150,-).

⁸⁷ Østvedt, *Telemark i norsk malerkunst*, 89.

⁸⁸ *Ibid*, 89.

tross av at Aftenpostens journalist hadde et litt annet syn da vedkommende omtalte bildet som hang på Høstutstillingen i 1910: «Johanna Bugge-Berges Billede, bygget over Telemarkssagnet om “Kivle-møyane” rummer Fantasi og er desuden et prisværdigt Tiltag, en anselig Opgave, men maa som Helhed betragtes som mislykket, hvorimod man føler mere ved hendes to Dameportræter. C.W.S.»⁸⁹

København

I 1880-årene tok det norske kunstmiljøet form, selv om det var en brytningstid. Men når vi kommer frem til 90-årene faller det hele mer til ro, både motsetninger kunstnere i mellom og kunsten i seg selv. Det var ikke lenger hverdagens harde realiteter og fattigfolks strev som skal skildres. Kunsten ble igjen edel, den fikk en opphøyet funksjon, skjønnhet ble et mål, man søkte symboler og mystikk, skildret drømmer og stemninger, og religiøse motiver kom til heder og verdighet. Paris mistet sin enerådende betydning og kunstnerne dro nå først og fremst til København og Zahrtmanns malerskole.^{90, 91} Hans praktelskende, glødende koloritt med dristige fargekombinasjoner (gult-fiolett) og de ofte bisarre motiver gjorde ham til en isolert skikkelse i naturalismens fransk-orienterte danske kunst. Men med sine sjeldne pedagogiske evner ble han en ettertraktet lærer ved Kunstnernes studieskole (1885–1908) for en rekke norske kunstnere som blant annet Oluf Wold-Torne og Thorvald Erichsen.

For de fleste av Zahrtmann-elevene ble 90-årene en overgangsperiode. Sitt kunstneriske gjennombrudd fikk de i begynnelsen av forrige århundre under innflytelse av nye strømninger fra Paris.⁹² Etersom Zahrtmann kun tok inn mannlige elever, måtte Bugge finne på noe annet. Alternativet ble Jens Ferdinand Willumsen.⁹³ Både Wold-Torne og Werenskiold beundret Willumsen.⁹⁴ I 1892 besøkte Gerhard Munthe Willumsens utstilling i Kristiania –, stiliserte bilder med dekorativ effekt, hvor blant annet *Jotunheimen* var representert.⁹⁵ Denne utstillingen så nok også Johanna Bugge, og det kan ha vært Munthe som oppmuntret Bugge til å oppsøke Willumsen som lærer i København.

⁸⁹ Aftenposten, 19.10.1910, Carl Wille Schnitler (1879-1926), Aftenpostens kunstanmelder fra 1906 til 1916.

⁹⁰ Kristian Zahrtmann (1843-1917). *Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon*. Oslo, Kunnskapsforlaget, 1998.

⁹¹ Knut Berg, *Norges kunsthistorie*, bind 5. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1981, 243.

⁹² Ibid, 246.

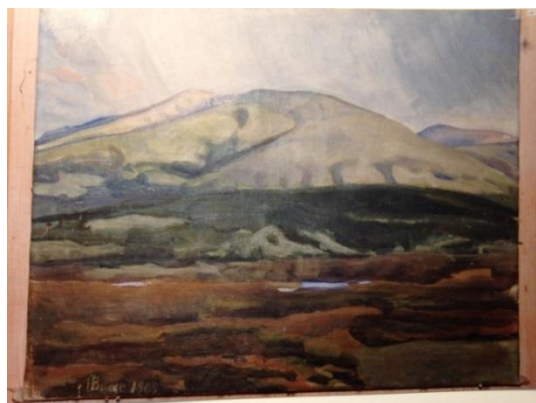
⁹³ Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958).

⁹⁴ Revold, *Wold-Torne*, 52.

⁹⁵ Muntlig opplysning fra Munthe-eksperten mag.art. Vidar Poulsson. Forøvrig arbeidet Willumsen videre med *Jotunheimen*, hvor det symbolistiske rammeverket først ble ferdig i 1925.

Hos Willumsen

Vinteren 1899/1900 opphold Johanna Bugge seg 5 måneder i København, hvor hun delte en stor leilighet med ekteparet Kris og Oluf Wold-Torne og Lalla Hvalstad. Gjennom vinteren gikk alle de tre kunstnerinnene og fikk korrektur hos Jens Ferdinand Willumsen. I brev til Gerhard Munthe uttrykker Bugge at Willumsens korrektur er svært nyttig for henne: «Jeg tror han er ensidig, men netop i retning av alt det vi mangler, så det er jo utmerket. Det maleriske blir visst intet at ta hensyn til, men derimot fasthet, bygning og komposisjon.»⁹⁶ Senere på vinteren 99/1900 skrev hun igjen til Munthe og uttrykte på nytt at hun var svært fornøyd med Willumsen, og trakk linje mellom ham og Munthe. Hun husket Munthes ord fra sommeren før, at det beste med kunsten er at man utvikler seg selv som menneske gjennom den. Dette synet målbar også Willumsen, at han utvikler deres tenkning og deres øyne gjennom arbeidet. Og videre: «Vi faar al den akademiske lærdom vi skal have, men visstnok paa en anden maade end paa akademierne. Her er det kunst føst og sidst, ikke akademiske færdigheder, det er tale om.»⁹⁷ I *Fjellandskap*, malt i Østerdalen i 1905, kan vi spore innflytelse fra Willumsens symbolske og storlinjede landskaper. Hennes bilde er fremdeles holdt innenfor et naturalistisk uttrykk, men en naturalisme som er holdt i sjakk.



Johanna Bugge, *Fjellandskap*, 1905. Foto: familien, i forbindelse med minneutstilling i Seljord Kunstforening, 1977. Eier ukjent.



J. F. Willumsen, *Solopgang, Chamonixdalen*, 1901.⁹⁸

Kunstnerstipend

I 1902, 28 år gammel, søkte Bugge Statens kunstnerstipend.⁹⁹ Dette var første gang hun søkte om støtte fra det offentlige. I søknaden står det at hun ønsker stipend «for at kunne opnaa

⁹⁶ Brev til Gerhard Munthe, datert 18.12.99, NB Oslo, Brevs.nr. 90, Berge, Johanna f. Bugge til Gerhard Munthe.

⁹⁷ Brev til Gerhard Munthe, udatert – men må være vårvinteren 1900, NBs håndskriftsamling.

⁹⁸ Lest 9.12.17: <http://www.artnet.com/artists/jens-ferdinand-willumsen/solopgang-chamonixdalen-oktober-gWjaFeIV4qy1ZR1AF3WqBQ2>

videre uddannelse i Udlandet som Malerinde». Videre skriver hun at hovedhensikten vil være «at kunne i længre tid arbeide paa et paabegynt større Billede med 5 figurer i Legemstørrelse, hvoraf 3 Akter». Ved søknaden lå det ved uttalelser fra Harriet Backer, Gerhard Munthe, Eilif Peterssen og Erik Werenskiold, som alle ga henne gode skussmål.

- Harriet Backer: «I de Aar Frk Johanna Bugge har været Elev af min Malerskole har jeg haft anledning til at lære hende at kjende som en rigt begavd og udviklingsdygtig Kunstnerantur. Hendes allerede udstillede Billeder giver hende en fremragende Plads blandt vore unge Malere. Vi har saa faa Figurmalerere, kanske mest fordi Modelforholden herhjemme har mange Vanskeligheder. Naar Frk Bugge søger et Stipendium for at kunne gennemføre et større Figurbillede, da er det mig en glæde at give hende min varmeste Anbefaling. Hun vil ganske sikkert gjøre sit Land ære.»
- Gerhard Munthe: «Johanna Bugge har de bedste forudsætninger. Hendes levende Interesse og direkte Iagttagelse glædde mig meget den Sommer jeg var hendes Lærer. Hun har i et Par Billeder vist stor Eiendommelighed og er en saa udpreget personlighed, at vi tør gjøre os store Forhaabninger til hende.»
- Eilif Peterssen: «Når Frøken Johanna Bugge søger Stipendium for at studere videre, er det min Mening, at meget få av vore unge Kunstnere bedre har fortjent et sådant. Hun har efter mine Opfatning et udpræget talent og netop de Mangler, som selvfølgelig endnu klæber sig ved hendes Arbeider viser, at hun bør få Anledning til videre at udvikle sine Evner.»
- Erik Werenskiold: «Jeg nynes at frøken Johanna Bugge er en meget begavet kunstnerinde som ærlig og redelig fortjener et stipendium. Hun er en god kolorist og maler bredt og djærvt som en mand.»

Selv om de kjente hverandre godt må vi tro at dette ikke var tomt snakk, og at hun utvilsomt var i ferd med å utvikle seg som kunstner. Hun fikk innvilget et stipend, men det er uklart hvor stort. I utlysningsteksten for Statens reisestipendier for kunstnere sto det at det skulle utdeles med mellom 1500,- og 2000,- årlig. Høsten 1902 reiste hun til Paris sammen med Lalla Hvalstad. Her gikk de og fikk korrektur hos Willumsen som også oppholdt seg i Paris på denne tiden. Hun studerte der frem til høsten 1903.¹⁰⁰ I brev til Gerhard Munthe¹⁰¹ kommer det frem at hun også oppsøkte akademiet i løpet av denne tiden, uten at hun fikk noe

⁹⁹ Riksarkivet, S-1007 Kirke- og undervisningsdepartementet, Kontoret for kirke- og geistlighets, serie Dc.

¹⁰⁰ Wichstrøm, *Kvinneliv, kunstnerliv*, 200.

¹⁰¹ Brev til Gerhard Munthe, udatert – men må være vårvinteren 1900, NBs håndskriftsamling.

særlig utav dette. Hvilket av akademiene det var snakk om vites ikke da det fantes en rekke kunstakademier med klasse for kvinner. Våren 1903 søkte hun, og fikk innvilget midler fra Schäffers legat på kr 500,-. Hun skriver i søknaden¹⁰² hun fortsatt har mye å arbeide med, og fortsetter: «(...) Men da jeg hidtil intet har havt af rent akademisk lærdom og dygtighed, er disse maaneder her nede meg ganske utilstrekkelige til at komme efter hva jeg hidtil ganske har manglet i at kunne tegne.» Hun utdyper hva hun ønsker å arbeide med, og ut fra det hun skriver kan det faktisk leses ut et kunstnerisk program, og vi kan vel føye til et nasjonalt preget program. Hva hun ønsker å arbeide med er

«(...) modelltegning ude under de bedste vilkaar endnu et par aar. Jeg ønsker i billeder at skabe de i aandelig som i legemlig forstand bedste mennesker vi møder i livet omkring os, og lade vort lands natur være med om at vække disse mennesker til at blive et sandt udtryk for den storhed og rigdom paa skjønhed som vort land eier. Men for at kunne evne at fremstille virkelige mennesker og de mennesker vi kan have godt af se iblandt os, dertil fordrer en lærdom og dygdighed, som kun naas gjennem aars forberedende arbeide.»



Johanna Bugge, Kivlemøyane, 1904. Olje på lerret, innvendig mål: 1,38 m x 1,81m. P.E.

Kunstnerens videre liv og virke

I 1908 inngikk Johanna Bugge og Rikard Berge ekteskap og hun forsvinner gradvis ut av det offentlige kunstnerlivet, selv om hun stilte ut 4 bilder på Høstutstillingen i 1910. Vi ser likevel at hun så sent som i 1922 diskuterer med Kristen Holbø både hans bilde og sitt eget. Også Lars Jordet blir nevnt i dette brevet.¹⁰³ Hvorfor hun ikke fortsatte i det sporet hun var

¹⁰² Riksarkivet, RA/S-1021/E/Ed/L0273 «Tollkasserer Schaffers legat».

¹⁰³ Brev til fru Holbø og Holbø, datert Skien 16.6.1922, NBs håndskriftsamling.

begynt, kan vi bare spekulere på. Om ektemannen direkte motsatte seg at hun skulle fortsette sin karriere vet vi ikke sikkert. Det var nok både praktiske årsaker, ekteskapelige hensyn i form av mannens karriere og økonomi, eller at «det bare ble sånn». Men i motsetning til mange andre kvinnelige kunstnere på denne tiden, ga hun ikke opp en kunstnerisk karriere. Det blir mer riktig å si at hun *endret* karriere. Ser vi hennes videre virke opp mot hennes nære kvinnelige kunstnervenner Kris Laache og Lalla Hvalstads karrierer finner vi at skapertrangen hos alle tre ikke lot seg kue, den tok bare nye veier.

Hvor langt hadde hun kommet, og hvordan hadde hun utviklet seg som kunstner? Ut fra de maleriene vi kjenner til, ser vi hele tiden klare trekk fra kunstnere som var hennes lærere og nære kunstnerkollegaer – og venner. Vi ser også at hun var på høyde med sine samtidige kunstnerkollegaer. Ut fra kildene ser vi at hun flere ganger blir omtalt som svært lovende. Men hun gikk ikke foran. Antagelig er Bugge et godt eksempel på maleren Marcus Grønvolds vurdering av de kvinnelige kunstnerne i München: «Enhver kunstner er for det meste autodidakt, og lærer i almindelighet mere av sine kolleger end av sine lærere; dette er dog mindre tilfælde med de kvindelige elever som hovedsaglig lærer ved at efterligne sine lærere.»¹⁰⁴ Wichstrøm kommenterer denne oppfatningen ved å peke på datidens kvinnelige dyder som underdanighet og lydighet; at kvinnene var mer autoritetstro enn sine mannlige kolleger.¹⁰⁵ Men gjaldt dette Johanna Bugge? Wichstrøm sier også at på den annen side var de fleste av de kvinnelige malerne som unge trofast mot det de lærte, som andre unge kunstnere. Hun skriver videre at dette var en naturlig følge av bestemte lærer/elev-forhold og kan lett overbetones. At kunstnere forblir trofaste mot en form de finner tidlig, er ikke i og for seg noe tegn på uselvstendighet.¹⁰⁶ Men det vil være på siden av oppgaven å konkludere i denne saken, om kunstneren etter hvert hadde funnet sin egen stil, eller forblitt tro. Hun fulgte tidens strømninger og det miljøet hun var en del av.

Ekteparet Berge

At Johanna Bugge møtte Rikard Berge var nesten ikke til å unngå. Han arbeidet som lærer i Kviteseid, og hun hadde flere ganger vært på lengre besøk hos kunstnervennene Wold-Torne på gården Haukom, i Kviteseid. Sophus Bugge, Johannas far, og Rikard Berge hadde sammenfallende interesser innen folkekunst. Og kanskje var det i forbindelse med en av Sophus Bugges senere forskningsturer, med eller uten datteren, at han 10. oktober 1905

¹⁰⁴ Grønvold, *Fra Ulrikken til Alperne*, 86.

¹⁰⁵ Wichstrøm, *Kvinneliv, kunstnerliv*, 53.

¹⁰⁶ *Ibid*, 184.

skriver til Halvdan Koth: «Kjenner De Rikar Berge, som samler Folkeviser i Telemarken (Rauland), og kan De fortælle mig noget om ham?»

Rikard Berge vokste opp i Rauland hos morfaren Rikard A. Berge (1815–1902). Han utdannet seg som lærer ved å ta lærerprøven og ved å følge forelesinger ved universitetet i Kristiania. Rikard Berge var folkekulturgransker i vid forstand – tradisjonssamler, tekstutgiver og forfatter. Han var en foregangsmann i lokalt museumsarbeid. 1907 og 1909 var han med å starte bygdemuseum i Kviteseid og Fyresdal. Han ga ut tidsskriftet *Norsk folkekultur* og *Aarsskrift for Historielaget for Telemark og Grenland*. Fra 1916 til 1951 var han fylkeskonservator i Telemark og gjorde Brekke museum i Skien til et sentrum i norsk folkekulturgranskning.¹⁰⁷ Ekteparet Berge bosatte seg i Kviteseid i Telemark hvor han var lærer på denne tiden. I 1910 flyttet de til Øyfjell i Vinje kommune. I 1909 ble datteren Gyrid født, og to år etter kom Tone til verden.

Johanna Bugge Berge engasjerte seg nå aktivt i deres felles arbeid med innsamling av tradisjonsstoff fra Telemark og ektemannens kulturhistoriske arbeider. Hun forfulgte også sin egen interesse med å samle mønstre fra eldre sømkunst. Hun utvidet sin kjennskap til kunsthåndverk og rosemaling fra Telemark gjennom sin manns og sin egen innsamlingsvirksomhet. De reiste sammen rundt i distriktene og dokumenterte folkekunsten i Telemark. Han intervjuet og skrev ned, mens hun lagde skisser og tegninger av gjenstander, hus og innbo. Med utgangspunkt i det innsamlingsarbeidet som Sophus Bugge¹⁰⁸ hadde startet, og som Rikard Berge fortsatte, utkom i 1909 den første eventyrsamlingen i tobindsverket *Norske eventyr og sagn*, det andre kom ut i 1913. Begge illustrert med norsk folkekunst av Johanna Bugge Berge. Hun illustrerte også flere andre av deres felles bokutgivelser, blant andre *Norskt bondeliv i segn og sogu* fra 1910 og *Norske folkeviser* utgitt i 1911.

I 1916 fikk Rikard Berge stillingen som konservator på Fylkesmuseet for Telemark og Grenland, og familien flyttet til gården Frogner i utkanten av Skien. I praksis kan man si at begge fikk stillinger. I forbindelse med ansettelsen kan vi lese fra styreprotokollen at «(...) endvidere ref. diverse attester til fordel for fru Johanna Bugge Berge, som i tilfælde av Rikard Berges ansættelse vilde komme til at delta i dette arbeidet ved museet» ... det «forutsættes at fruén deltar med manden i museumsarbeidet.»¹⁰⁹ Etter denne tid kom hun til å drive mye med kopiering av rosemaling og folkekunst for museet.

¹⁰⁷ *Norsk biografisk leksikon*, artikkelforfatter Magne Myhren. Nettutgaven (nbl.snl.no), publisert 2009.

¹⁰⁸ Han fikk stipend for å samle folkeminne i Telemark i sommerferiene 1856 og 1857. *Norsk biografisk leksikon*, bind 2. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2000.

¹⁰⁹ Avisa Varden, 8.3.1980, *Johanna – kvinnen bak mannen*, av Anneliese Jantzen.

Med utgangspunkt i det omfattende innsamlingsarbeidet Bugge Berge og ektemannen foretok gjennom mange år, planla Bugge Berge å utgi en serie hefter med eksempler på sømkunst. Og i 1918 kom første heftet av *Sømkunst i norske bygder*¹¹⁰ ut. Men det som var tenkt å skulle bli en serie, ble kun med dette ene heftet. Og det ble en forholdsmessig brå slutt, for i innledningen kan vi lese at serien var planlagt å avslutte med et bind med nærmere behandling av vår sømkunst. Så planene var der. Økonomiske vanskeligheter var antagelig årsaken til at prosjektet ble skrinlagt. I forordet til disse heftene skriver hun at:

«Sømmersken utførte ikke sit arbeide efter en given tegning. Naalen var hendes pensel, garnet hendes farve. Selv spandt hun sin traad, og i skog og mark fandt hun de planter som hun farvet uld og garn med. Derfor er denne søm blevet en hjemmekunst og eier saaledes folkekraftens vækkende og nyskapende evne. At værne om og ta op igjen denne vor gamle kunst tjener da ikke bare til at redde den fra glemsel og ødelæggelse, men hjælper til at holde selve folkebevidstheden vaaken».

Her er hun helt i pakt med tidens ånd og bevegelser både hva gjelder vernetanker og nyvunnen lokal og nasjonal bevissthet, vår åndelig og materielle folkekultur. Johanna Bugge Berge var med sin utgivelse blant pionérene i denne bevegelsen. Ytterligere belegg for hvor sentral hun var innen feltet sømkunst finner vi i bladet *Heimen*, hvor Hulda Garborg var «styrar». Da Vest-Telemarksbunaden ble presentert høsten 1915, var det Johanna Bugge Berge som sto for tegningen, og deler av designet var hentet fra avtegninger av draktdeler hun hadde gjort i distriktet.

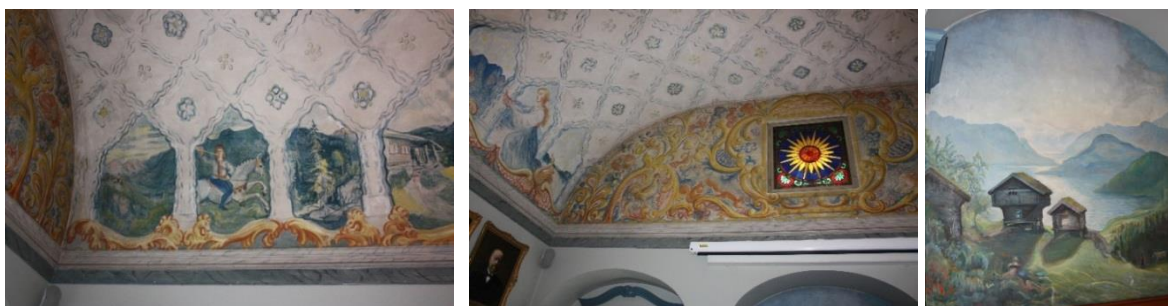
Johanna Bugge Berge sluttet aldri å male og man kan finne mange fine eksempler på malerier også i årene etter at hun begynte samarbeidet med Rikard Berge. I løpet av 1920-årene tok kunstneren også på seg portrettoppdrag, og malte ni av amtmennene og fylkesmennene som nå henger i fylkestingssalen i Skien. Hun malte også portrettgalleriet for familien Løvenskiold på Fossum hovedgård. I 1925 dekorerte hun taket, veggene og galleriet i tingsalen på Fylkeshuset i Skien. Einar Østvedt (1903-1980) nevner denne utsmykningen i sin bok *Telemark i norsk malerkunst*, og sier at Johanna Bugge Berge her med sikker smak har laget et harmonisk og lokalt preget interiør.¹¹¹ Utsmykningen viser en interesse for eventyr og sagn, noe hennes maleri *Kivlemøyane* fra 1904 allerede bar bud om. Taket i Lunde kirke to år senere var kunstnerens siste store offentlige oppdrag – hun var da blitt 52 år.

¹¹⁰ *Sømkunst i norske bygder*, første samling 16 plansjer – 45 mønstre. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, Lars Swanstrøm, 1918.

¹¹¹ Østvedt, *Telemark i norsk malerkunst*, 112.

6. Utsmykningen i Lunde kirke

Vi kjenner ikke til at kunstneren har etterlatt seg noen nedtegnelser eller planer for arbeidet med utsmykningen. Vi vet heller ikke noe sikkert om utsmykningen ble utarbeidet sammen med andre, eller om hun arbeidet alene. Et viktig utgangspunkt for kunstneren har nok vært dekorasjonene i fylkestingssalen i Skien som hun fullførte bare året før hun fikk oppdraget i Lunde. Denne utsmykningen tok opp i seg det stedegne, det telemarkske, som også var bestillerens ønske og en forutsetning for valg av motiver. Denne innstillingen overførte hun til oppdraget i Lunde, hvor tilknytningen til stedets utsmykningstradisjon også her ble den bærende idéen for valg av motivene i taket. I fylkestingssalen arbeidet hun fritt med barokke rankemotiver fra folkekunsten. Taket er delt inn i felt med likartet, enkel «rosemaling» på lys bunn. En løsning hun fraviker i Lunde, hvor taket får et meningsbærende innhold, og de dekorative elementene er mye strammere.



Fylkestingssalen, Fylkeshuset, Skien. Mine foto.

I Lunde kirke er rammeverket fast og en del arkitekturen, og hun kunne ikke behandle taket enhetlig som i fylkestingssalen. Litt av forklaringen til oppdeling og inndeling av fortelling og motiv ligger der, selvsagt. I taket i fylkestingssalen er det «lunettene»¹¹² som får fortellende, figurative fremstillinger, i Lunde kirke er historiene lagt til «triforiegalleriet». Dette viser en kunstner som forsøker seg frem innen bestemte forutsetninger, hvor stedets tradisjoner både innen dekor og folkediktning spiller en avgjørende rolle. En enkel og folkelig bibelhistorie hører også hjemme i kirkerommet, men ingen teologiske spissfindigheter – hun var en ekte haugianer.

¹¹² Lunette, halvmåne, eller et halvsirkelformet bilde øverst i en rundbueåpning, gjerne over et vindu eller en dør.

6.1. Veien mot utforming av taket

Naturlig nok har oppdragets art lagt klare føringer for utformingen av utsmykningen. I et kirkerom bør motiv og symboler fra den kristne liturgien være til stede. I tillegg ga arkitekturen klare rammebetingelser, bokstavelig talt. Nygotikkens arkitekturstil som vi finner i Lunde kirke, hadde et bærende skjelett av reisverk, hvor sperrer og øvrige konstruksjoner skulle fremheves. Bygningskonstruksjonene blir ikke innkledd, i stedet kommer de bærende og de bårne elementene tydelig frem. På denne måten danner sidefeltene en innramming av taket, over disse en tverrligger som markerer overgangen til taket. Taket består av klart avgrensede felt som nok la føringer på valg av fortelling og utforming. Men hvordan tenkte hun rundt innhold og utforming utover dette? Utslagsgivende i mitt arbeid ble Johan Meyers gjennomdekorerte, omfattende bokserie *Fortidskunst i Norges bygder*. I bindene som omfatter dalstrøk i Telemark finnes motiv som ligner svært på dem vi finner i taket. Dette ble på mange måter den nødvendige dokumentasjonen jeg trengte for å kunne hevde at de fleste av motivene i kirketaket har sine forlegg fra telemarkskunsten.

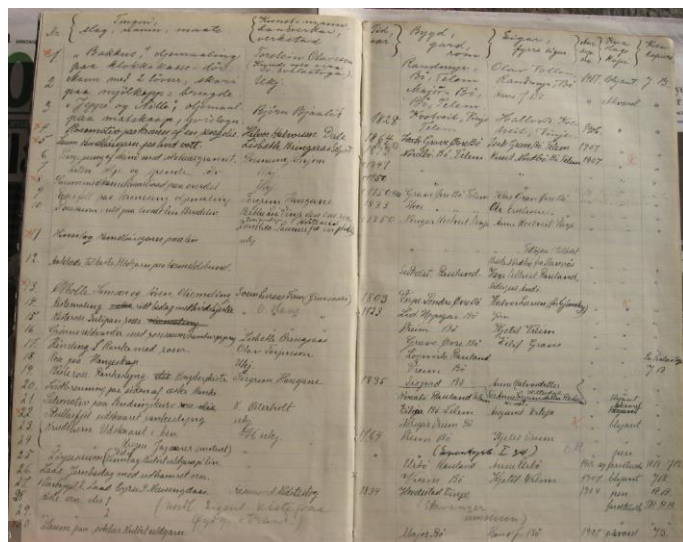
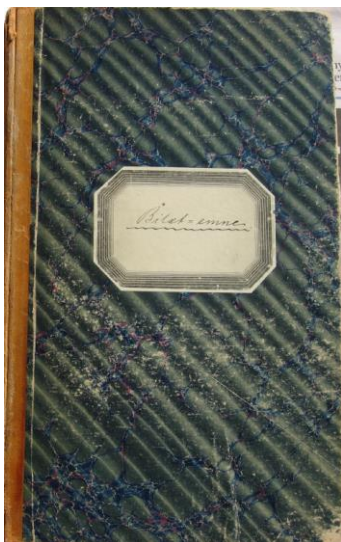
Kunstneren hadde inngående kjennskap til den lokale kunsten i Telemark etter år med reiser i distriktene, kopiering og dokumentasjon. Helt siden hun startet sitt samarbeid med ektemannen, hadde det meste av hennes produksjon dreid seg om å ta opp og gjenbruke tradisjonskunst- og håndverk fra Telemarkstraktene. Vi så det allerede da hun illustrerte eventyrbøkene som ga ut sammen med ektemannen i 1909 – da lagde hun ikke egne illustrasjoner, men hentet inn lokale produksjoner. Dette viser både en respekt for lokale tradisjoner, men føyer seg også inn i «tidens tegn». Oppvurderingen av det nasjonale og det lokale. Også da hun fikk i oppdrag å utsmykke fylkestingssalen to år tidligere, hentet hun mange av motivene fra den lokale kunsten. Dette ledet videre til skissesamlingen¹¹³ etter ekteparet Berge.

6.2. Skissesamlingen

Innsamling av folkekunst, diktning, musikk og folkets levende språk skjøt fart på midten av 1800-tallet med folkeminnesamlerne Jørgen Moe og sønnen Molkte Moe i spissen. Rikard Berge startet tidlig som folkeminnesamler, med nedslagsfelt i Telemark. Etterhvert kom også Johanna Bugge Berge til å spille en viktig rolle i dette arbeidet. Helt fra tiden de møttes, rundt 1905, og i mange år fremover reiste de rundt om i fylket og samlet tradisjonsstoff. Han

¹¹³ Lokalhistorisk arkiv i Vinje kommune.

intervjuet og skrev ned, mens hun lagde skisser og tegninger av gjenstander, hus og innbo, i første rekke ting med dekor og folkekunstmotiv som kister, skap, drakter, tekstil, smiarbeid o.l. Berge laget en håndskrevet katalog kalt «Bilæt-emne» som gir informasjon om hva, hvem (kunstner, håndverker, verksted), tid (laget når), hvor, eier og forrige eier, kopiert år, hva slags kopi (blyant, akvarell..) og hvem som har kopiert. og sted for avtegningene, for hver enkelt gjenstand. Registreringene omfatter til sammen 1518 nummer.¹¹⁴ Katalogen viser at det var flere som var med og samlet og tegnet ned. Blant annet finner vi de lokale kunstnerne Øystein Vesaas (1884-1969) og Sveinung Svalastoga (1881-1938), men langt de fleste er produsert av Johanna Bugge Berge. Jeg har hatt tilgang til og gått igjennom de 2/3 av de bevarte avtegningene, og denne samlingen har vært et viktig utgangspunkt for å prøve å forstå kunstnerens plan for utsmykningen. I samlingen fant jeg mange avtegninger som uten tvil er benyttet som forlegg.



Bilæt-æmne, skissesamlingen i Vinje.

6.3. En overordnet presentasjon

Sidefeltene i skipet består i all hovedsak av motiver fra Bibelhistorien. Motivene på galleribrystningen er i stor grad hentet fra kapitlene fra den gamle steinkirken som ble revet i forbindelse med byggingen av den nye kirken. Taket i skipet, og noen av sidepanelene har funnet sin form og sine forlegg fra eldre interiørutsmykning rundt om i Telemark. Taket i

¹¹⁴ 1/3 av disse tegningene og akvarellene finnes i Lokalhistorisk arkiv i Vinje kommune, og en annen tredel i Telemark Museum i Skien. Det er ukjent hvor den siste tredelen befinner seg.

kirkekoret med sin himmelske hærske, har jeg så langt ikke funnet noen forlegg for, og antagelig er det kunstnerens egen komposisjon. Gjennomgangstema i utsmykningen er treenigheten. Også altertavlen og benkevangene er preget av treenighetsmotiv. Ser vi bort fra sidefeltene, kommer jeg i denne avhandlingen til kun å gå inn på enkelte av de øvrige feltene, og drøfte generelt rundt de dekorative elementene og kommentere mer spesielt felt med religiøse figurer og motiv.

Utsmykningen er med og understreker arkitekturen, hvert felt for seg danner en avsluttet enhet. Dekorasjonene løser ikke opp arkitekturen, de overskrider ikke, går ikke over i neste felt. Den løpende, sammenhengende ranken/borden på begge sider av taket danner både en innramming av takutsmykningen samtidig som den binder sammen, danner en avslutning, og en overgang til den narrative delen. Utsmykningen består av kristne motiv og symboler og av rent dekorative elementer. De dekorative elementene er forankret i telemarkskulturen, formspråket er artikulert gjennom bruk av motiv og form fra den lokale folkekunsten.

Sørsiden

I øst - korbuen. Guds øye	Hvilende hjort	Jesus i <u>Getsemane</u>	La de små barn komme til meg	Jesus hos Martha og Maria	<u>Tabor</u>	Rankemotiv	I vest - galleriet. Brødet, kalken og den seirende Kristus
	Bord	Bord	Bord	Bord	Bord	Bord	
	Blomsterklokker	Dobbelt <u>kornbånd</u>	Evangelisten Johannes	Blomsterdekor og sol/solkors	Evangelisten Lukas	Fredsdue	
	I H S	Engler og skyer	Engler og skyer	Engler og skyer	Engler og skyer	Engler og skyer	
	Den hellige ånd	Engler og skyer	Engler og skyer	Engler og skyer	Engler og skyer	Engler og skyer	
	Blomsterklokker	Blomsterdekor	Evangelisten Matteus	Blomsterdekor og sol/solkors	Evangelisten Markus	Guds øye	
	Bord	Bord	Bord	Bord	Bord	Bord	
	Hvilende hjort	Jesus og det tapte får	Maria med liten Jesus	Jesu fødsel	Betlehemshøyden	Rankemotiv	

Nordsiden

Min grafiske fremstilling av utsmykningene i kirkerommet.

Utsmykningen i taket følger et logisk skjema. Øverst, på begge sider av midtbjelken svever engler oppe blant stjernene, omkranset av skyer. I feltene utenfor finner vi de fire evangelistene med sine attributter, og tradisjonelle kristne symboler. De ytterste feltene i taket består av en fortløpende bord, en bord med telemarksranker som ifølge tidligere sogneprest i Lunde, Haakon F. Meyer kan være en markering av overgang til jordelivet. På

sidepanelene finner vi tradisjonelle, fortellende scener fra Jesu liv. Nordsiden viser første del av Jesu liv, og sørsiden siste del. De to sidefeltene nærmest koret viser hvilende hjort i fredelige omgivelser, mens de to feltene nærmest galleriet består av rankemotiv.

Den overordnede tanken i utformingen legger vekt på trosartiklene, treenighet og misjon. Bilder og symboler er enkle og oversiktlige. På gallerifronten finnes nattverd-symboler mens kortaket består av felt med engler, og rent dekorative elementer. Mellom kirkerommet og koret er korbuen smykket med dekorative elementer og med Guds allseende øye tronende i midten.

6.4. Forberedelser og gjennomføring

Ut fra menighetsrådets protokoller ser vi at de fra 1925 begynte å sette av penger til oppussing og utsmykning av kirken til en forsinket 50-årsmarkering, eller 55-årsjubileet, i 1927. Det ble i tillegg gitt ekstra midler fra Lunde Sparebank. I løpet av mars 1926 tok menighetsrådet kontakt med konservator Berge og arkitekt Haldor Børve¹¹⁵ angående oppussingen av Lunde kirke. Menighetsrådet ble enige om at Berge og frue skulle rådslå om innvendig dekorasjon av visse deler av kirken.

I løpet av sommeren var kunstneren på befaring i kirken sammen med menighetsrådet, og orienterte om dekorasjonsplaner og prismessig overslag. Rådet vedtok enstemmig å overlate dekorasjonsarbeidet til Bugge Berge. Det skulle benyttes kryssfinerplater til utsmykningen i takene, og den totale prisen ble anslått til ca. 4000 kr. Det kommer frem av protokollene at menighetsrådet var redd for å komme i underbalanse hvis de skulle følge den opprinnelige planen. Det ble derfor besluttet å la dekoreringen av fondveggen utstå inntil videre.¹¹⁶ Fondveggen er fortsatt ikke dekorert.

I april 1927 ble det bestilt henting og frakt fra kunstnerens hjem på Frogner, i utkanten av Skien, til Lunde kirke. I mai blir det sendt brev til konservator Berge om at Lunde menighetsråd hadde mottatt samtlige malerier til taket i Lunde kirke. Akkurat når taket sto ferdig er ikke kjent. Men vi kan anta at i løpet av juli ble taket montert, og at voksboning ble foretatt like etterpå mens stillasene fortsatt sto oppmontert.¹¹⁷ Den øvrige oppussingen av kirken sto ferdig i september samme år.

¹¹⁵ Haldor Børve (1857-1933) hadde eget arkitektkontor i Porsgrunn fra 1889 og har tegnet en lang rekke offentlige og private bygninger. Et av hans hovedverk er Dalen hotell. *Norsk biografisk leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2000.

¹¹⁶ Menighetsrådets protokoller.

¹¹⁷ Brev fra konservator Berge til Menighetsrådet, datert 4. juli 1927.

6.5. Teknisk beskrivelse av utsmykningen

Skipet består av 36 felt i taket og 6 felt på hver av langsiden. De fleste feltene er ca 3,5x1 m. Koret består av 18 felt i taket, hvor feltene er noe mindre. Til sammen blir det 66 felt. I tillegg er korbuen bemalt. De fleste feltene er satt sammen av to plater. Bakgrunnen var at det ikke lot seg gjøre å skaffe de største platene, i tillegg gjorde det frakten av platene enklere. Tak- og sidefeltene er malt på gabon finérplater, 6 mm tykke, i kvalitet xxxxS. De er, som det står i menighetsprotokollen, «utført i vandfarve (“limfarve”) og derefter overstrøget to gange med voxopløsning (for at kunde vaskes).»¹¹⁸, ¹¹⁹ Kunstneren malte platene hjemme på Frogner, deretter ble de fraktet med kanalbåt over til Lunde.

Ifølge menighetsprotokollene var avtalen mellom menighetsrådet og kunstneren at dekorasjonene skulle utføres i oljemaling, og oppdragsgiverne var skuffet over at dette ikke var blitt gjort. Hvorfor kunstneren valgte en annen teknikk enn avtalt er ukjent. Det handlet neppe om økonomi ettersom vi får inntrykk av at kostnadene var avtalt på forhånd. Ønsket om større grad av autentisitet kan i stedet ha vært bakgrunnen. En annen bakgrunn for valget kan være mulig å finne fra hennes tid som aktiv kunstmaler. Rundt forrige århundreskifte var det et bevisst ønske om å gjenopplive linjen som virkemiddel og i tillegg fjerne seg noe fra realistisk uttrykksform å forsøke og heller nærme seg den mer høytidelige flatevirkningen fra tidligere tiders religiøse kunst. I forlengelsen av dette forsøkte også enkelte kunstnere å bytte ut oljemaling med tempera eller andre teknikker som kunne gi litt av den samme virkning som freskomaleri.¹²⁰ En av dem som eksperimenterte ivrig med de «nye farger» var Oluf Wold-Torne. Han benyttet en kaseinblanding som den danske maleren Viggo Pedersen hadde lansert som en følge av den voksende interessen for et materiale som egnet seg bedre enn oljen for en stilsøkende kunst.¹²¹ Vi vet ikke dette er bakgrunnen for Bugge Berges valg av teknikk, men det er ikke umulig. Ikke bare i motivvalg gikk hun «tilbake til røttene» men kanskje gjorde hun det også i valg av teknikk. Når kunstneren senere fikk kritikk for dette valget, kan det være fordi oppdragsgiverne ikke skjønnte bakgrunnen.

¹¹⁸ Menighetsrådets protokoller.

¹¹⁹ *Limfarge*. Bruk av limfarge nådde sitt høydepunkt på 16-1700 tallet, ikke bare i stavkirker, men også i tømmerkirker og i bolighus. Og den var relevant helt opp til 1960-tallet. Limfarge var billig maling å lage, og jordfargene oker og engelsk rød var de billigste fargepigmentene. Bindemidlet i en limfarge er som regel et animalsk lim. Dette fører til at overflater som er malt med limfarge oppleves som porøse og matte og med klare farger. Limfarge må påføres fortløpende og i et relativt raskt tempo. Den kan overmales, men da må det underliggende malingslaget være tørt. En viktig grunn til at limfarge ble svært populær, var at maleren kunne produsere sitt bindemiddel lokalt fra f.eks. hud eller fiskeskinn/fiskeblærer. Han trengte derfor ikke å transportere linolje i store kvanta når han dro fra sted til sted, men nøye seg med å ha med pigmenter. Epost fra Riksantikvaren, ved Iver Schonhowd, 20.10.16.

¹²⁰ Nygård-Nilssen, *Moderne norsk veggmaleri*, 11-12.

¹²¹ Revold, *Wold-Torne*, 28.

7. Billedprogrammet

Det er ikke nødvendig å være kristen som kunstner for å dekorere et kirketak eller en kirke. Men antagelig hjelper det. Tidligere sogneprest i Lunde, Haakon F. Meyer, har gjort et poeng av hvor «bibelsprengt» Johanna Bugge Berge var. Det er ingen tvil om at hun har hatt nødvendig bakgrunn for å utforme et billedprogram hvor motivutvalg og plassering av bibelske tema og symboler nok ikke er tilfeldige.

Det fantes en folkelig pietisme i mange norske bygdesamfunn som går tilbake til 1700-tallet, og som fikk et oppsving med haugianismen og Lammers-vekkelsen på 1800-tallet. Denne vekkelsen hadde sitt viktigste nedslagsfelt i Skien. Gustav Adolph Lammers (1802-1878) var opprinnelig statskirkeprest, men ble en fremtredende talsmann for frikirkebevegelsen i Norge i 1850-årene. Han var ferdig utdannet prest i 1827, men hadde også en periode fulgt undervisningen ved Den kgl. Tegneskole. Han ble i 1848 sogneprest i Skien der han raskt kom med i byens haugianske vekkelsesmiljø. Han bygde landets første bedehus i byen i 1850 og stiftet landets første indremisjonsforening i 1853. Hovedvekten innen haugianismen ble lagt på en jordnær forkynnelse som rettet seg mot den enkeltes trosliv. Guds folk skulle komme sammen til forkynnelse, bønn og vitnesbyrd. Ut fra dette vokste det frem misjon og diakonalt arbeid. Dette var en lavkirkelig religiøsitet som man fant i bedehuset Hauges Minde i Skien, som ekteparet Berge etter hvert ble en aktiv del av. Kunstnerens religiøse ståsted har naturligvis gitt seg uttrykk i tema og motivvalg ved utforming av utsmykningene.

Motivene i kirkerommet tar for seg Det nye testamentets hovedbegivenheter, hvor Jesu liv og gjerning dominerer, kjente sentrale kristne motiver og treenighetens symboler i tråd med pietismens forkynnelse, som nettopp var rettet mot tro, liv, gjerning og forkynnelse. Kunsten som ble brukt i pietistiske miljøer, først og fremst i bedehusene, hadde et konservativt formspråk og var skeptisk til estetisk effektmakeri og «ytre glitter». Vi finner igjen denne oppfattelsen i utsmykningen i Lunde kirke. Symbolikken i alle deler av taket og sidefeltene er enkel og klar og de fortellende scenene er ikke særlig følelsesladde. Sidepanelene bærer preg av en stillfaren, kall det gjerne en folkelig forkynnelse. Motivene er enkle og milde, med lite dramatikk.

Bugge Berge har tatt utgangspunkt i den kristne utsmykning som allerede fantes i kirkerommet; altertavlen og trifolie-elementet på toppen på benkevangene. Disse har vært med å danne utgangspunkt for hovedtankene bak utsmykningen; treenighet og misjon. Altertavlen ble malt av G. A. Lammers i 1873, og scenen viser Kristus, nettopp stått opp fra

graven og hans møte med Maria Magdalena, synderinnen (Joh. 20:1-18, *Noli me tangere!*). Hun var en av hans tilhengere og støttet ham i vanskelige tider, og hun var den første Jesus viste seg for etter oppstandelsen. Dette faktum har Bugge Berge også tatt inn i sidepanelene. Jesus kommer menneskene i møte, vi kan komme slik som vi er, svake og hjelpeløse. Altertavlens ramme er bygget opp med treenighetssymboler, hvor de tre spirene symboliserer Faderen, Sønnen og Den Hellige Ånd. Toppen av altertavlen danner en trekant med samme innhold. Ringen i trekanten er et evighetssymbol og S'en i midten står for Salvator, Frelseren. Toppen av benkevangene viser en trifolie (engelsk trifolium), et stilisert trekløverblad som i utgangspunktet ble på benyttet på korsarmer, og er et hyppig brukt element i kirkearkitekturen.



Altertavlen, malt av Gustav Adolf Lammers, 1873.



Toppen av benkevangene med trifolieelement.

Idéen bak oppbyggingen av billedprogrammet i Lunde kirke er både uoriginalt og originalt. Det uoriginale ligger i at kombinasjonen bilder og ornament var en type sammensetning man fant, og fremdeles finner, i mange eldre stuer og loft i Telemark. Det originale i Bugge Berges utsmykning er at hun tok folkekunsten så direkte inn kirkerommet. Det både var, og er nok mer vanlig at kunstneren ønsker å sette sitt personlige preg på det hele, selv om det er et bestillingsverk. Men for utsmykningen i Lunde kirkes del er altså idéen original, ikke kunsten.

En overordnet gjennomgang av utsmykningen viser at skipet rommer fortellingen om det jordiske – Jesu liv her på jorden, omkranset av skyer og engler, og evangelistene som fortalte oss historiene. I feltene på gallerifronten finnes nattverdsymbolikk, og i det midterste feltet, på vei ut fra gudstjenesten, kan man oppleve den seirende Kristus symbolisert ved lammet og fanen. Taket i koret viser englepar med palmeblad i den ene hånden, og med den andre holder de en krone mellom seg; symbol på inntoget i Jerusalem, himmelriket.

7.1. Taket (i skipet)

Se katalogen for en oversikt over utsmykningen i taket (i skipet). Sentralt plassert finner vi de fire evangelistene sammen med sine attributter. I tillegg finner vi symbolikk som henspiller på *trobekjennelsen*.

- 1. trosartikkel «Jeg tror på Gud, Faderen, den Allmektige, himmelens og jordens skaper», symbolisert ved *Guds allseende øye øverst på korbuen*.
- 2. trosartikkel: «Jeg tror på Jesus Kristus, Guds enbårne sønn (...)», symbolisert ved *bokstavene IHS kronet med et kors* og gjengitt i ett av de to takfeltene nærmest øyet.
- 3. trosartikkel: «Jeg tror på Den Hellige Ånd, (...)» symbolisert ved *en due* som finner vi i det andre takfeltet nærmest øyet.
- Dette utvalget danner en samlet komposisjon i overgangen mellom skip og kor et utgjør et eget treenighetssymbol; øyet, IHS og duen.

I takfeltene finner vi en fredsdue tradisjonelt fremstilt som en due med kvist i nebbet, et dobbelt kornbånd som henspiller på å utbre ordet, hvor det ene kornbåndet står for Jesus, og det andre er «vi». Kunstneren har også inkorporert to forskjellige «kors». Det ene er mest sannsynligvis en tidlig variant av det latinske korset, eller et konsekrasjonskors (innvielseskors), det andre «korset» kan like gjerne være en sol.

Misjonsbefalingen, også kalt dåpsbefalingen er betegnelsen på Jesus' siste tale til apostlene. Den regnes gjerne som programerklæringen for all kristen misjon. Misjonsbefalingen finnes i noe ulike versjoner i Det Nye Testamentet, og vi finner den igjen hos alle de fire evangelistene: *Matteus*-evangeliet 28,16-20, *Markus*-evangeliet 16,14-20, *Lukas*-evangeliet 24,44-53, *Johannes*-evangeliet 20,19-23. Talen består delvis av et oppdrag til



disiplene, og delvis av løfter knyttet til gjennomføringen av oppdraget. Den versjonen som oftest er sitert kommer fra *Matteus*-evangeliet: «Meg er gitt all makt i himmel og på jord. Gå derfor ut og gjør alle folkeslag til disipler, idet dere døper dem til Faderens og Sønnens og Den Hellige Ånds navn og lærer dem å holde alt det jeg har befalt dere. Og se, jeg er

med dere alle dager inntil verdens ende.» Dekorasjonene i taket er utført i denne ånd, til og med pinseundret har fått sin plass, i form av en kvinnelig engel.

De rent dekorative elementene har kunstneren valgt å hente fra den lokale kunsten. Utover dette er det spesielt to aspekter som kan kommenteres. For det første er antallet engler og englehoder. Det finnes 16 engler i koretaket og hele 44 englehoder i taket i skipet, og de er alle kvinner i forskjellige aldre. Også i to av sidepanelene finner vi engler. Det har blitt et svært feminint kirkerom. At også altertavlen har en kvinne som en del av hovedmotivet i tillegg til at jenter og kvinner er representert i 5 av de 6 sidepanelene bare forsterker dette inntrykket. Det andre aspektet er den omfattende bruken av trifolier (stilisert trekløverblad), i forskjellige fremtoninger, som symbol på treenigheten.

Evangelistene

De fire evangelistene er fremstilt i hvert sitt felt i taket. Her har kunstneren hentet sine forlegg fra Kleppenstua i Sauland¹²² som er et godt eksempel på at det tidligere ikke var uvanlig at profane bygg ble dekorert med bibelske motiver. Utsmykningen i Kleppenstua er utført av Olav Hansson (ant. 1760¹²³-ca 1820) i 1804. Evangelistene er frontalt fremstilt, satt inn i en nøytral bakgrunn med rammer inspirert av telemarkskunsten. Hansson har ikke benyttet de tradisjonelle bibelske attributtene, men utstyrt alle med fjærpenn og blekkhus. Rikard Berge beskriver evangelisten Matteus i Kleppenstua slik i sin biografi over kunstneren Olav Hansson: «Mataeus» med penni hondi, sit i ei firkanta raame som i kvart hyrna danar hektelykkjur. Raama er meistarlegt stilisera av roseblød.» Når det gjelder feltet med Markus skriver han: «I de aattekanta spjølle sit “Markvs”. Rosune ikring er kanskje snaudt so gode som til fyrre raama».¹²⁴

¹²² Et av husene på gården Kleppen i Sauland, Hjartdal kommune, Telemark.

¹²³ Berge, *Olav Hansson*, 46.

¹²⁴ Berge, *Olav Hansson*, 64.



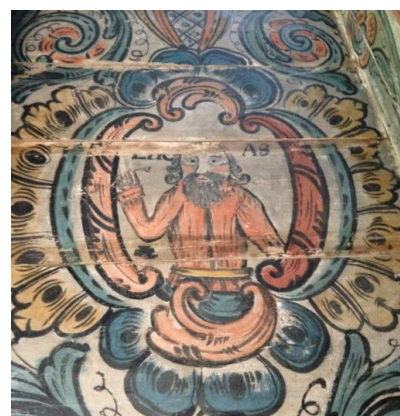
Matteus. Mitt foto.



Markus. Mitt foto.



Johannes. Mitt foto.

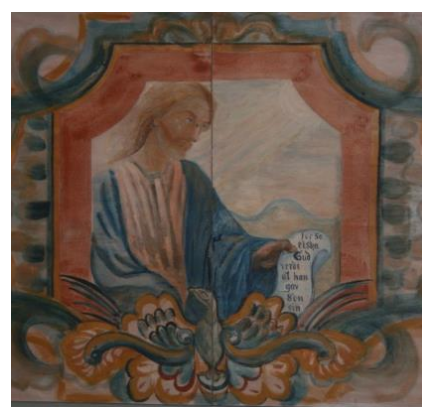


Lukas. Mitt foto.

Bugge Berge har ikke slavisk fulgt Olav Hanssons utforming. Hun har byttet noe om på hvilken evangelist som har fått hvilken ramme. Hanssons evangelister er frontalt fremstilte og så like at de kunne ha vært brødre. Bugge Berge har gitt sine evangelister både forskjellig alder og individuelle trekk, og alle fire er fremstilt i profil eller halvprofil. I tillegg har hun satt dem inn i et landskap og gitt de sine respektive attributter.



Markus, i Lunde kirke, med en bok i hånden.



Johannes, i Lunde kirke. «For so elska Gud verdi at han gav son sin».



Matteus, i Lunde kirke, med penn og skriftrull.



Lukas, i Lunde kirke.

Nærmere beskrivelse av enkelte av takfeltene i skipet

De 6 ytterste feltene på begge sider av taket består et rankemotiv i en sammenhengende rytmisk bevegelse i hele takets lengderetning. Det finnes mange eksempler på slike ornamenter eller border i utsmykninger i eldre bondestuer. Under til høyre ser vi et mulig forlegg kunstneren kan ha benyttet;



Takfelt i Lunde kirke.



Skinnfellmønster fra Rauland, 1790. Skissesamlingen i Vinje, kat 1274 (Bilet-Æmne)

Under ser vi mulig forlegg for ett av takfeltene.



Takfelt i Lunde kirke.



Kroskapspegil, 1750-årene. Skissesamlingen i Telemark museum, kat. 372 (Bilet-Æmne)

Engler og englehoder

Å benytte engler som dekorative innslag i kirkerommet er ikke noe nytt. Engler er en viktig del av den kristne tro. Det var en engel som brakte bud om Jesu komme og da Jesus var født kom en engel med budskap til hyrdene på marken om underet som hadde funnet sted, samtidig viste det seg en himmelsk hærskare av engler. Senere fikk Josef varsel fra en engel om at familien måtte flykte til Egypt for å unngå Herodes og hans trussel om barnedrap. Det var også en engel som varslet at faren var over, slik at de kunne vende tilbake til Israel og bosette seg i Nasaret, der Jesus vokste opp. I Getsemane hage, like før korsfestelsen, kom en engel til for å styrke ham. Og ved Jesu grav var det en engel som veltet steinen bort fra grav-åpningen, og meldte fra om hans oppstandelse.

Engler og englehoder med forskjellig form og fasong har blitt benyttet i hele den kristne verden som dekorative innslag på de forskjelligste steder i kirkerommet. Engler knyttes gjerne til utsmykning av døpefonter, ikke minst blant protestantene. Symbolikken er så utvannet at englehoder blir brukt dekorativt over alt og så å si i en hver sammenheng. Enkelte hjemlige eksempler finnes i taket og i øvre delen av altertavlen i Bykle kirke, på altertavlen i Solum kirke og på prekestolen i Fjære kirke.



Taket i Bykle kirke (1620)



Fra altertavlen i Bykle kirke



Altertavlen i Solum kirke, Skien (1766)



Detalj fra prekestolen i Fjære kirke (1500-1700)

Alle englehodene i taket i Lunde kirke har individuelle trekk, selv om flere har klare likheter med en av illustrasjonene i boka *Norske eventyr og sagn* fra 1909, illustrert av Johanna Bugge Berge. I boken benyttet hun en illustrasjon av Herbrand Bera fra 1816, og mye tyder på at hun har hentet inspirasjon derfra. – Altså igjen en form for gjenbruk.



*Takfelt i Lunde kirke.
Alle englehodene har individuelle trekk.*



Herbrand Bera (1816)

7.2. Sidefeltene

Lunde kirke er en treskipet kirke hvor det indre rommet har et opphøyd midtskip – her finner vi sidefeltene med scener fra Jesu liv. Nordsiden viser første del av Jesu liv; med galleriet som utgangspunkt starter fortellingen med bebudelsen i form av den nye stjernen, og avsluttes med *Den gode hyrde*. Sørsiden viser siste del av Jesu liv. Denne billedrekken begynner med innvarsling om at Jesus skal dø og avsluttes med *Jesus i Getsemane hage*.

Det er 12 sidefelt, 6 på hver side av rommet. De to feltene på hver side nærmest koret er innbyrdes tilnærmet like og viser hvilende hjort i en skog. De to feltene på hver side nærmest galleriet består av rankemotiv, og er også tilnærmet like. De to påfølgende feltene, på hver side, har en lik formal oppbygging med et fjell eller en høyde i midten og med et tre på hver side som lukker komposisjonen. Det ene feltet viser Tempelhøyden i Jerusalem, og på motsatt side ser vi fjellet Tabor. Også de tre påfølgende ovenforstående feltene har en lik formal oppbygging. Alle sidefeltene, bortsett fra de to med hjortemotiv, består av to plater. I disse feltene er det en naturlig sentrering av hovedmotivet. De fleste motivene er gjenkjennelige, enkelt fremstilt, og har en narrativ og didaktisk karakter. Også her i sidepanelene finnes mange eksempler på gjenbruk; motiv hentet fra telemarkskunsten, og for så vidt også fra kunstnerens egne illustrasjonsoppdrag. To år tidligere benyttet hun samme grep da hun gjennomførte oppdraget med å dekorere fylkestingssalen i Skien. Da tok hun

blant annet inn en illustrasjon hun hadde laget til boka *Norsk bondeliv i segn og sogu*, som utkom i 1910.¹²⁵



Norsk bondeliv i segn og sogu, 1910



Fra fylkestingssalen i Skien, 1925. Mitt foto.

Motivene på sidefeltene i Lunde kirke er fordelt på følgende måte. Fra galleriet mot koret (nordsiden): Første feltet består av *rankemotiv*, deretter *Tempelhøyden i Jerusalem med Betlehemsstjernen*, *Jesu fødsel*, *Maria og Jesubarnet*, *Den gode hyrde*, og nærmest koret et felt med *hvilende hjort*. Den andre siden starter med samme *rankemotiv*, fortsetter med *Jesu forklarelse på fjellet Tabor*, *Jesus hos Marta og Maria*, så følger motivene *La de små barn komme til meg*, *Jesus i Getsemane hage*, og til slutt, også på denne siden et felt med *hvilende hjort*. I katalogdelen går jeg nærmere inn på de enkelte feltene.

Feltene har et naturalistisk preg som står i kontrast til dekorasjonene i taket. De er malt i et klassisk-idealistisk formspråk, et stiluttrykk kunstneren hadde kommet frem til da hun avsluttet sin aktive karriere som staffelimaler rundt 1910. Stilmessig ligger de nært opptil Oluf Wold-Tornes formspråk fra begynnelsen av 1900-tallet. Motivfremstillingene er enkle, rolige og forsiktige. Til og med feltet med det dramatiske faktum at Jesus forstår at han skal dø, er rolig, vakkert og harmonisk fremstilt. Personene er fremstilt som blonde, nordiske typer. Alle feltene med fortellende scener er satt inn i landskap, som skal illudere områdene rundt det gamle Gallilea (i dagens Israel) der Jesus vokste opp. Kunstneren har benyttet seg av den dekorative flatestilen som utviklet seg rundt forrige århundreskifte, som fungerte godt ved utsmykning av vegger og tak. Motivene har en viss dybde men tegningen er forenklet ved

¹²⁵ Berge, *Norskt bondeliv i segn og sogu*, 32.

å sløyfe detaljer. Kunstnerens fremstilling av de forskjellige scenene holder seg nært opp til tradisjonen.

7.3. Fargeholdningen

Som tidligere diskutert er de fleste former og motiv i selve taket hentet fra folkekunsten i Telemark. Er også fargene typiske for traktene? I kilder kan vi lese at av det blir benyttet et vidt spekter av farger i rosemaling fra Telemark. Fargene i rosemalingen i Telemark endrer seg med hvor de kommer fra, akkurat som dialektene, men hovedinntrykket er at fargene ofte er sterke. Det kan være sinober-rødt, florentinerlakk, pariseblått, grønt, kromgult, blyhvitt og elfenbensvart. I kirkerommet i Lunde er det en litt mer dempet palett hvor lys oransje og en neddempet blå farge er det første man legger merke til. Ser vi bort fra sidefeltene er taket dominert av oransje, gult, grønt og blått, på en «oransje-hvit» bunn. Men det å beskrive fargene er ikke helt enkelt. I 1963 mente Finn Krafft hos Riksantikvaren at hovedfargene på dekorasjonene var på *grålig beige bunn, dempet blått, grønt og gult*.¹²⁶ Ifølge interiørarkitekt Torun Rambergs oppfatning i 1969 var de i *nyanser av oker, blågrønt og rustrødt på gulhvitt bunn*.¹²⁷ Tidligere sogneprest Haakon F. Meyer mener at paletten er fra Vest-Telemark med bruk av *oker og rød, og betydelige innslag av blått*.

Vil fargene «tape seg» over tid? Dette vil være avhengig av flere forhold. Noen pigmenter vil lettere brytes ned enn andre, avhengig av hvor mye lys dekoren blir eksponert for. Et annet viktig aspekt er at limfargen er ekstremt vannopløselig og forsvinner derfor lett ved for eksempel taklekkasjer, eller uvettig bruk av vaskefiller ved renhold eller bevisst nedvasking av dekoren. Men som vi leser ut fra menighetsprotokollen så ble dekorasjonene voksbonet mot slitasje. Jeg har ikke foretatt noen nærmere undersøkelse om fargene har endret seg i løpet av disse 90 årene.

7.4. Drøftelse av helheten

Utsmykning i offentlige rom vurderes annerledes enn frittstående kunstverk. Det er gitte fysiske og økonomiske rammer, noe som er en medvirkende faktor med betydning for det ferdige resultatet. I kirken skal kunstverket stå i en sammenheng med liturgien i rommet.

¹²⁶ 27.8.63, brev fra sognepresten i Lunde til Riksantikvaren, og svar fra denne 28.8.63.

¹²⁷ 13.11.69, brev fra interiørarkitekt Torun Ramberg til menighetsrådet.

Kunstverket trenger ikke å være entydig og klart for å oppnå den tilsiktede betydningen, det tolkes ut fra det totale bildet. Bugge Berge har evnet å gi uttrykk for rommets bestemmelse, innordnet seg rommets arkitektur og utnyttet de arkitektoniske muligheter. I selve taket har hun arbeidet med stor respekt for de kunstneriske tradisjonene i området. Hun har hentet motiver fra den gamle steinkirken og bondekulturen og ved måten hun har satt dette sammen har hun gitt det hele et lokalt preg. At både evangelistene og englene har individuelle trekk beror nok på at vi har med en portrettmaler å gjøre. Og at de fleste fortellende scenene er satt inn i et landskap vitner om hennes lange erfaring innen landskapsmaleriet. Slik de arkitektoniske feltene er fordelt, var det nok naturlig å dekorere alle feltene i taket. Det var ikke fullt så selvfølgelig at også sidefeltene ble tatt med. Men skuer vi utover, til kirkerom ute i Europa opp gjennom tidene, har det vært vanlig å benytte både tak og vegger. En parallellitet og strålende eksempel finner vi i kirken Maria Maggiore i Roma, hvor dekorerte sidefelt går igjen i hele kirkeskipet. Denne kirken kan vi være sikre på at Bugge Berge besøkte da hun vinteren 1896-97 var i Roma sammen med broren Alexander.¹²⁸

8. Resepsjonshistorien

Da Lunde kirke fikk sin utsmykning i 1927 hadde kirken vært uten utsmykning i over 50 år. Etter en så omfattende oppussing og utsmykning av kirken skulle man kunne forvente å finne dokumentasjon på at begivenheten ble markert. Men etter å ha søkt igjennom lokale aviser som Varden, Telemark Arbeiderblad, og Norig i månedene etter at utsmykningene sto ferdig, har jeg ikke funnet noe informasjon om at det ble foretatt noen offisiell markering. Det jeg derimot fant, var en svært misfornøyd Lundehering og hans innlegg i Telemark Arbeiderblad (TA) 21. juli 1927. Og kanskje er hans synspunkter med på å forklare hvorfor det ikke finnes spor etter en markering hverken i menighetsprotokollene eller i lokale aviser. På denne tiden var det stor arbeidsledighet i Lunde, og signatur *Arbeidslaus* er svært kritisk til kommunepolitikernes håndtering av ledigheten. Han viser til flere dårlige valg de etter hans syn har gjort. Ett av disse er kirken i Lunde, hvor man bestemte seg, i håp om økt besøk, for å smykke ut kirken: «Aa kosta malerier for å draga folk til kyrkja må vera å leggja smør på flesket.» Og videre, for:

«å hjelpa ein naudstad prestebrotor til større kyrkjjesøkning har sparemennene i heradstyret etter bøn frå kyrkejlydsrådet kjøpt inn kalkmalerier til å hengja upp i taket

¹²⁸ Vinteren 1896-97 var hun i Roma på studiereise sammen med broren Alexander. Fra farens nedtegnelser.

i kyrkja. Rådet fann detta å vera ein svært nyttig kostnad og han var yverkomande – bare ein 6-7000 kr. – Her er forresten noko lurt med dette som bygdefolket har mykje moro av: Kyrkjelydsrådet tinga kalkmalerier i den gode tru at det var det same som oljemalerier. No er dei både vonde og vonbrotne. Desse finer platone med kalkenglar på, er ikkje på langt nær so grumme som dei hadde tenkt seg. Dei snakkar um at dei har vorte lura og meir slikt. Sanninga er nok at dei har teke på med noko som dei ikkje har skyne seg på.»

Arbeidslaus fortsetter kritikken og forteller at flere forslag fra forskjellige hold om å bevilge penger til arbeidsmarkedstiltak ble nedstemt. Derfor var det, skriver han, mye sinne i bygda rundt at det ble sløst bort så store summer til den unyttige og helt verdiløse kirkeutsmykningen. Hadde de enda hadde hatt en fin og stilren kirke med kulturell verdi å pusse opp så skulle han vært mer forsiktig med å kritisere. Han konkluderer med at det de nå har kun er et platt stilløst byggverk, bygd etter at den gamle ærverdige steinkirken ble revet.

Den arbeidsløse, skriveføre innsenderen i TA bruker kjente argumenter om at penger sløst bort kunst og kultur burde ha vært brukt til andre nødvendige formål i en trengslenes tid. Utsmykning av en lite besøkt kirke var å betrakte som sløsing av sårt tiltrengte midler. Selv om det ikke kan legges for stor vekt på hans kunstvurderinger, kan vi likevel stoppe opp ved to momenter; at tiden var gått fra kirkens arkitektur kommer tydelig frem og at han bekrefter det vi har vært inne på tidligere; at menighetsrådet var misfornøyd med det ferdige resultatet. Selv om dette innlegget i all hovedsak er en kritikk mot «sløsing av penger», kan vi også spekulere i om at skribentens syn var delt av så mange at det er årsaken til at det ikke ble noe av utsmykningen av fondveggen.

Det finnes også vitnesbyrd om at enkelte var glade for utsmykningen, selv om dette ble uttalt langt senere. Daværende sogneprest Peder Dalenes sønn Anders Dalene skrev høsten 1996 et avisinnlegg i *Varden* i forbindelse oppussingsplanene av kirkerommet. Takmaleriene sto i fare for å bli fjernet og Anders Dalene ønsket å gi sitt besyv med, og at ville oppleve det som usigelig bittert hvis maleriene ble fjernet. Samtidig får vi et inntrykk av hvordan kirkerommet ble oppfattet i tiden før takmaleriene. Dalene skriver at det var «Et stort, nokså nakent rom, uten utsmykning av noe slag. All maling var i neddempede eller nokså

mørke farver. Helhetsinntrykket var temmelig grått, livløst. Eneste lille lysglimt i gråheten var farvene i altertavlen.»¹²⁹

8.1. Oppussing av Lunde kirke

Det har vært to større oppussingsprosjekter i Lunde kirke, først gang i 1972 og siste gang i 1997. Ved hvert av disse prosjektene har det blitt stilt spørsmål rundt verdien av utsmykningen. Jeg har valgt å ta inn en relativt detaljert gjennomgang av de to prosjektene da de er med å kaste lys over takets historie, mottagelse, og verdivurdering fra faglige hold.

Oppussing i 1972

I 1963 ble det i samarbeid med Riksantikvaren satt i gang forberedelser til en generaloppussing i forbindelse med kirkens 100-årsjubileum i 1972. Minstealderen for kirker som kom inn under Riksantikvarens arbeidsområde var 90 år, så Lunde kirkes alder var akkurat innenfor.¹³⁰ Pensjonist, etter mangeårig ansettelse hos Riksantikvaren, konservator Finn Krafft tok på seg oppdraget med å utarbeide en plan. Krafft skriver i en rapport høsten 1963:

«I 1920-årene dekorerte fru Johanna Bugge Berge alle takfelter i skipet og koret med ornamenter, englehoder, o.a., og malte bibelske bilder på de loddrette “triforie”felter. Alt er malt på plater som da ble lagt på det staffpanelet som er i hele kirken.

Menigheten vil gjerne beholde disse dekorasjoner, det må derfor tas hensyn til dem ved en oppmaling av interiøret. Hovedfargene på dekorasjonene er – på grålig beige bunn, dempet blått, grønt og gult. For øvrig er fargene, alt over brystpanelet – hvitt. Brystpanelet rundt hele skip og kor er mørkt blågrønt i 2 nyanser. (...) Dører og vinduer er hvite. På galleribrystningen som også er hvit, har fru Berge malt med skissemessige streker i blått, svært spredt, ornamenter og symboler.»¹³¹ Litt senere på høsten sender han over et fargeforslag: «Alt som ikke er dekorert i himlingen, samt stolper og veggbrystningen i skipet, får en lys varm grå farge. (...) Alle vegger lyse, varme, grågrønne. Benkene lette, rødbrune. Galleribrystning med stolper og orgelet

¹²⁹ Avisa Varden, 6.11.96. Innlegget var i forbindelse med oppussingen til 125-årsjubileet i 1997, hvor det var planlagt å fjerne Johanna Bugge Berges dekorasjoner. Anders Dalene (1911-2011), konfirmert i Lunde kirke i 1925, var sterkt i mot et slikt forslag.

¹³⁰ 26.7.63, brev fra Riksantikvaren ved Bernt C. Lange.

¹³¹ September 1963, brev fra Finn Krafft til menighetsrådet i Lunde.

må bestemmes på stedet. Men jeg vil foreslå at dekorasjonene på galleribrystningens dekorerte felter fjernes (...) og erstattes med noe lett marmorering.»¹³²

Det er uklart hva som skjedde etter dette, men Finn Kraffts fargeforslag ble ikke tatt til følge. I brev fra prost Robert Sagaas i mars 1968 til Riksantikvariatet vedrørende oppussing av Lunde kirke, ber han på vegne av Lunde menighetsråd om en ny sakkyndig vurdering.¹³³ I juli 1968 var Riksantikvaren ved Stephan Tschudi-Madsen på besiktigelse i kirken. I rapporten står det om oppmalingen innvendig:

«Riksantikvaren vil også la kirken fargeundersøke innvendig for å finne frem til det opprinnelige fargeskjema. Derved kan man finne grunnlag for hvorledes man best skal søke å legge til rette det nye fargeskjema. Antikvarisk og kunstnerisk kan spørsmålet reises om dekorasjonene fra 1926 burde fjernes, men allerede restaureringskonsulent Finn Krafft har i 1963 pekt på at det må tas hensyn til dem på grunn av menigheten, ved en oppussing, og stemningen i menigheten i dag tilsier det samme. Oppgaven med å legge frem fargeforslag blir derfor ikke lett. Hvis noen av dekorasjonene skulle tenkes overmalt, måtte det bli de skissemessige motiver på galleribrystningen.»¹³⁴

Etter Riksantikvarens forslag overtok interiørarkitekt Torun Ramberg videre utarbeiding og gjennomføring av oppussingsplanene. Høsten 1969 ble det foretatt en grundig fargeundersøkelse og Riksantikvaren ønsket å male opp kirken mest mulig i pakt med de opprinnelige fargene. Senhøsten 1969 foretok Ramberg fargeundersøkelser, og skriver hun i en rapport til menighetsrådet:

«Prøver av det innerste fargelag i kirken viser en logisk og fint avstemt bruk av farger som det er naturlig å ta opp igjen ved fargerestaureringen til 100-årsjubileet. Fargeforslaget bygger i alt vesentlig på dette fargeskjema som må antas å ha vært det opprinnelige. Fargeprøvene på vedlagte plansjer er laget etter de fargene jeg fant i kirken. Prøvene bør avpasses så vidt mulig til farger som finnes i handelen for å unngå kompliserte blandingsforhold. Fargene bør også justeres noe i forhold til de dekorerte takfeltene som en må kunne beholde. Fargemessig ser de ut til å harmonere ganske godt med originalfargene i kirken. De skissemessige dekorasjonene på

¹³² Oktober 1963, brev fra Finn Krafft til menighetsrådet i Lunde.

¹³³ 5.3.68, brev fra prost Robert Sagaas til Riksantikvariatet.

¹³⁴ 9.7.68, brev fra førsteantikvar Stephan Tschudi-Madsen hos Riksantikvaren til formann i kirkenemnda kjøpmann Halvor Ova.

galleribrystningen kan med fordel overmales for å oppnå en større sammenheng med rommet for øvrig. Da får taket som en del for seg, være det en bevarer fra 1926.»¹³⁵

I brev til Riksantikvaren februar 1970 har kirkenemda i Lunde innvendinger mot det foreslåtte fargeprogrammet. De skriver: «Endvidere – for å tale rett ut: Vi syntes det var nokså meget i det gule. En del av oss er av den formening, at det er vel og bra å finne tilbake til opprinnelige farger, men vi ser det også slik at såfremt de opprinnelige farger ikke kan sies å være så særdeles vakre må det være tilladt med andre farger.»¹³⁶

Riksantikvaren forsvarer i sitt brev fra mars 1970 sitt opprinnelige pålegg om å benytte seg mest mulig av originalfargene: «Originalfargene i kirken er en sikkert komponert treklang av rødlig oker, lyst rødlig blått og grågrønt med et raffinert innslag av blågrått i stafferingen. Den litt tunge okerfargen i benker, prekestol og galleribrystning oppveies av den arealmessig mye mer dominerende lyse rødlig-blå veggfargen. (...) Riksantikvaren vil gjerne diskutere fargevalget med kirkekomiteen (...).»¹³⁷

Menighetsrådet trosset Riksantikvarens anmodning om å gå tilbake til de opprinnelige fargene i forbindelse med denne oppussingen, og malte i stedet kirkerommet i et mye lysere fargeskjema. I brevet fra kommuneingeniørkontoret til menighetsrådet i mars 1971 ble det gjort klart hvilke farger som skal benyttes i kirkerommet. Disse fargene fravek en god del fra de fargene som ble avdekket i 1969. Den endelige løsningen ble lysere med færre kontraster. Interiøret ble grått, antikkhvit og oker. Først med neste oppussing i 1997 ble de tilnærmet, opprinnelige fargene igjen benyttet i kirkerommet. Fargene i dagens kirkerom virker, som Riksantikvaren var inne på, å stå bedre til fargene i takutsmykningen enn de som ble benyttet i 1972. Dette kan bety at Bugge Berge tok hensyn til interiørfargene da hun i 1927 valgte sin palett.

¹³⁵ 14.11.69, brev fra Torun Ramberg til Lunde menighetsråd.

¹³⁶ 29.2.70, brev fra Kirkenemda i Lunde ved Robert Sagaas.

¹³⁷ 16.3.70, brev fra Riksantikvaren ved førsteantikvar Stephan Tschudi-Madsen.



Fra Wedel Jarlsbergs materiale: Bilder av kirkerommet i 1966,

og Wedel Jarlsbergs forslag til ny fargesetting

Oppussing i 1997

I 1997 kunne kirken feire 125-årsjubileum. I denne forbindelse ble det planlagt en større oppussing av kirken. Resultatet ble at takmaleriene ble værende og kirken fikk igjen sine opprinnelige innvendige farger.

Interiørarkitekt Jorunn Wedel Jarlsberg fikk i oppdrag av menighetsrådet å komme med et forslag til oppussing av kirken i Lunde. Wedel Jarlsberg kontaktet Riksantikvaren for å drøfte saken og Riksantikvaren svarer i brev form i desember 1995:

«I 1969 ble det gjort en fullstendig fargeundersøkelse av Lunde kirke. Riksantikvarens brev fra den gang kan neppe tolkes på annen måte enn at man gikk inn for en tilbakeføring til de opprinnelige farger. Dette godtok imidlertid ikke menigheten og man ønsket å diskutere fargesettingen videre. Som kjent forandrer smak og behag seg fra år til annet, men i antikvarisk arbeid må man forholde seg til fortidens spor. Når det nå skal utarbeides et forslag til ny fargesetting, er det derfor viktig at denne forholder seg til de dokumenterte fargene. I den grad kirkerommet interiørmessig ellers er intakt, vil det være vanskelig for Riksantikvaren å anbefale betydelige avvik fra opprinnelig fargesetting. Interiøret ble i 1926 dekorert av Johanna Bugge Berge. Plater med dekor ble slått opp i alle himlingsfelt, foruten at galleribrystningen også ble dekorert. (...) Kopiering av rosemaling og folkekunst var, ifølge Norsk kunstnerleksikon, i perioder en vesentlig del av hennes kunstneriske virksomhet, noe Lunde kirkes dekor også bærer bud om. Selv om det er delte meninger om disse dekorene i dag, er det et faktum at de har vært der i 69 av kirkens 123 år, og derfor antikvarisk sett er en del av kirkens historie. Man kan følgelig ikke uten videre fjerne

disse. Hvis man skulle få tillatelse til dette, må de dokumenteres på en faglig forsvarlig måte.»¹³⁸

Året etter er det ny kontakt, og under følger utdrag av brev fra Riksantikvaren til Wedel Jarlsberg i september 1996:

«Lunde kirke er en tømret langkirke i fra 1872, bygget etter tegninger av Nordan. Dagens interiørmessige fargesetting bygger ikke på 1870-tallets fargevalg og oppleves ikke som spesielt god i denne kirken. Riksantikvaren mener derfor at kirkerommet vel kan fargesettes på nytt. Tidligere fargeundersøkelse er mangelfulle og vanskelige å tolke. Man har derfor valget mellom en ny og fullstendig fargeundersøkelse og en ny fargesetting som tar hensyn til byggeperioden og kirkens egenart. På møtet [23.8.1996] ble et nytt fargeforslag for kirken forelagt. Forslaget bygger i hovedsak på periodens fargesetting, den er harmonisk og har god balanse. Riksantikvaren vil kunne gå inn for forslaget med enkelte justeringer (...). Når det gjelder takplatene bemalt av Johanna Bugge Berge i 1926, vil disse trolig passe enda mindre inn i rommet med en ny fargesetting. Kvaliteten på dekorasjonene vurderes i dag ikke som spesielt god. Som kulturhistorisk materiale er de derimot av stor verdi. Det er trolig mulig å ta disse ned uten at de beskadiges. Riksantikvaren vil ikke motsette seg at disse platene tas ned på betingelse av at de dokumenteres før nedtaking, tas ned på en skånsom måte og oppbevares forsvarlig av menigheten. Det må være mulig for ettertiden å tilbakeføre platene hvis det en gang skulle bli ønskelig. (...)»¹³⁹

21. oktober samme år ble det orientert i en artikkel i avisa Varden om oppussing av Lunde kirke og om muligheten for fjerning av takmaleriene. Dette vakte motstand blant mange i bygda og det ble satt i gang en underskriftkampanje for bevaring av kirkerommet uendret. Disse listene, med 129 navn, ble 7. november sendt fra Gunnar Svenseid til Lunde sokneråd hvor de krever at kirkemaleriene ikke må fjernes, og «nytt menighetsmøte i anledning oppussing/forandring av Lunde kyrkje.»¹⁴⁰ Men de møter motstand. I et notat i sakens anledning i november 1996 sendt Lunde sokneråd ved Else Fretland, meddeler Wedel Jarlsberg sitt syn på saken, som også støtter Riksantikvarens syn.

¹³⁸ 8.12.95, brev fra Riksantikvaren til Jorunn Wedel Jarlsberg. Fra Jorunn Wedel Jarlsbergs materiale.

¹³⁹ 2.9.96, brev fra Riksantikvaren til Jorunn Wedel Jarlsberg. Fra Jorunn Wedel Jarlsbergs materiale.

¹⁴⁰ Fra Jorunn Wedel Jarlsbergs materiale.

«Dagens interiører med farger og takdekorasjoner bygger ikke på 1870-tallets arkitektur og farvetradisjon. Stilepoken fra 1850-1900 brøt med tidligere arkitektur, empiren, rokokkoen og barokken. Den tradisjonelle utformingen ble totalt forandret under nygotikk og sveitserstil, som dominerte denne siste perioden. Lunde Kirke er i sveitserstil. Det var gotikken som var forbildet. Hovedtrekket i stilen er at det bærende skjelett av reisverk, sperrer og øvrige konstruksjoner og dekorasjoner fremheves ved hjelp av båndsaen. Med denne oppfinnelsen blomstret snekkerhåndverket opp.

Den arkitektoniske hensikten ble understreket av fargene. Veggene var “ huden ” mellom konstruksjonene og ble oftest malt i lyse farver.

Gotikken som kirkearkitektur var oppadstrebbende. Dette finner vi igjen i kunsten. Personene her hadde blikket vendt oppad, mot himlen – mot Gud. Vinduene høye med spisse buer, osv. For å understreke streben oppad, var takene malt lyse – for å overdrive løftet oppad i forhold til de kraftigere konstruksjons- og snekkerdetaljefargene og den mørkere brystning og benkfarve. Gulvene ble malt i mørke valører, oftest i brunvarianter. Linoleum blir også på mote i denne perioden. Dvs. kontrasten mellom det lyse himmelske og det mørke jordnære. Hvordan stemmer dette med Lunde Kirke i dag?

Her er det ingen farvekontraster mellom konstruksjoner og vegg. Reisverket er nesten den lyseste valøren i kirken, mot en dystre beige veggfarve. Alle fargene er i et “tåkeslør” bortsett fra i taket og i takbordene, hvor de dekorerte takplatene til Johanna Bugge Berge gir farve, symboler, men også en tyngde, som denne stilepoken ikke skal ha akkurat i taket.

Hvorfor vil ikke Lunde Menighet hedre dem som skapte denne kirken med alle de vakre snekkerdetaljene, kraften i konstruksjonene og den spennende arkitekturen, som dessverre ikke er synliggjort i dag? Skal arkitekturen, som den er ment, og i den stil kirken er bygget komme til sin rett, bør takbildene fjernes.

Som et arkitektonisk byggverk i sveitserstil med nygotiske elementer fra tiden, vil Lunde Kirkes menighet få en stolthet for denne kirken som byggverk og få øynene opp for arkitekturen. Dette er også verdifullt for oss mennesker. Jeg har forståelse for kjærligheten til symbolene og de dekorerte flatene i taket. De skulle bare ikke vært i taket fra denne tidsepoken!

Jeg synes vel det er viktig å understreke at de gamle bildene ikke skal forsvinne for all ettertid, at de enten skal lagres eller at de også kan henges opp i et annet lokale som tilhører menigheten. Kirkerommets helhet, ærligheten og respekten

for den arkitektoniske tanke og gestaltning bør være vektige argument for at bildene tas ned.»¹⁴¹

I desember samme år hadde Wedel Jarlsberg klar en ny plan for et nytt, fullstendig fargeprogram for kirken. Det blusset opp ny strid i bygda når det kom ut at også den nye planen innbefattet å fjerne takmaleriene. I et brev fra Riksantikvaren datert 8. januar 1997, svarer de på brev av 28. november 1996 fra Anne og Gunnar Svenseid (dette brevet er ukjent for meg).

«(...) Etter hva vi forstår har det nå oppstått en uenighet i menigheten om takmaleriene skal beholdes eller ikke. (...) De formelle sidene ved denne saken er etter hva vi forstår ivaretatt. (...) Slik saken nå står er det menigheten selv som må fatte en beslutning om hvilken løsning man ønsker. (...) I siste instans skal menighetens vedtak endelig godkjennes av kirkelige myndigheter. Riksantikvaren har i denne saken åpnet for både å beholde dagens fargesetting med maleridekorasjoner og å fargesette på nytt etter det forslaget som er diskutert, med den følge at maleridekorasjonene tas ned. Det er etter hva vi ser også lansert et forslag om at en ny fargesetting skal tilpasse seg maleridekorasjonene. Dette betyr i praksis at Bugge Berges fargedekorasjoner fra 1926 skal bestemme fargesettingen på kirken som ble bygget i 1872. En slik løsning vil ikke være antikvarisk akseptabel.»¹⁴²

I februar 1997 sendte Lunde sokneråd brev til Wedel Jarlsberg med følgende innhold:

«I møte 5. februar gjorde Lunde sokneråd fylgjande samrøystes vedtak: 1. Lunde sokneråd meiner Jorunn Wedel Jarlsbergs fargeval for restaurering av Lunde kyrkje er særers vellukka, og går samrøystes inn for at hennar fremlegg til fargesetting blir lagt til grunn ved vidare planlegging. 2. Soknerådet vil likevel gjerne at dekorasjonane i taket framleis får ha sin plass der.»¹⁴³

I april samme år sendte Lunde sokneråd brev til Riksantikvaren i forbindelse med oppussingen av Lunde kirke.

«(...) Jorunn Wedel Jarlsbergs utkast har vakt stor interesse, ikke minst fordi hun peker på bygningens rike arkitektoniske og håndverksmessige verdier og muligheter,

¹⁴¹ 5.11.96, brev fra Jorunn Wedel Jarlsberg til Lunde sokneråd ved Else Fretland. Fra Jorunn Wedel Jarlsbergs materiale.

¹⁴² 8.1.97, brev fra Riksantikvaren til Anne og Gunnar Svenseid. Fra Jorunn Wedel Jarlsbergs materiale.

¹⁴³ 12.2.97, brev fra Lunde sokneråd til Jorunn Wedel Jarlsberg, Fra Jorunn Wedel Jarlsbergs materiale.

ressurser som hverken menighetsråd eller andre kirkegjengere rett har forstått å vurdere, særlig på grunn av diskré og dystre farger. Det nye fargeforslaget vil fremheve og utnytte arkitekturens muligheter til himmelstrebende reisning og spenst. Full utnyttelse av bygningens arkitektur krever lyst tak. Men taket har de siste 70 år vært dekket av Johanna Bugge Berges rikholdige malerier. Jorunn Wedel Jarlsberg ønsker aller helst at disse blir fjernet og tatt forsvarlig hånd om på annen måte. Det er dette som hittil har vakt størst oppmerksomhet og diskusjon i menigheten. For de fleste i lokalsamfunnet er takmaleriene en viktig del av kirkens identitet, og en kan forstå at mange vil oppleve det som et stort tap om maleriene blir borte. Soknerådet ønsker derfor at takmaleriene i denne omgang må bli bevart, og at det overlates til neste generasjon å avgjøre om Jorunn Wedel Jarlsbergs plan for rehabilitering av Lunde kirke skal gjennomføres fullt ut. Lunde sokneråd er svært begeistret for foreliggende fargevalg, og gikk i møte 5. febr. '97 enstemmig inn for at Jorunn Wedel Jarlsbergs fargesetting blir lagt til grunn ved videre planlegging. Soknerådet har stor forståelse for konsulentens oppfatning, at kirkens stilrene arkitektur ville komme enda klarere frem om en tok ned takmaleriene, men ut fra nevnte betraktninger søker vi med dette om Riksantikvarens godkjenning av Jorunn Wedel Jarlsbergs fargesetting og dekor, men at en beholder Johanna Bugge Berges takmalerier.» [Fronten på galleriet ble avdekket i forbindelse med denne oppussingen.]¹⁴⁴

Ved hvert av de store oppussingsprosjektene i Lunde kirke, i 1972 og 1997, ble det stilt spørsmål rundt verdien av utsmykningen. I juli 1968 var Riksantikvaren ved Stephan Tschudi-Madsen på besiktigelse i kirken og skriver i den etterfølgende rapporten at spørsmålet kan reises om dekorasjonene fra 1927 burde fjernes. Men ettersom restaureringskonsulent Finn Krafft hadde allerede i 1963 hadde pekt på at det måtte tas hensyn til dem på grunn av at menighetens ønske bevaring, og ettersom stemningen i menigheten fortsatt var den samme, så åpnet Riksantikvaren for bevaring. Også i september 1997 uttaler Riksantikvaren mye av det samme, at «kvaliteten på dekorasjonene vurderes i dag ikke som spesielt god. Som kulturhistorisk materiale er de derimot av stor verdi.»

Lokalbefolkningen og kirkegjengerne i Lunde fikk sitt ønske oppfylt. Kirken ble malt opp innvendig med farger nært opptil kirkens originale interiørfarger, og utsmykningene ble

¹⁴⁴ 29.4.97, brev fra Lunde sokneråd ved formann Magne Lia, til Riksantikvaren ved førstekonsulent Oddbjørn Sørmoen. Fra Jorunn Wedel Jarlsbergs materiale.

værende. Menigheten hadde utvist samhold og med styrke stått bak ønsket om å bevare utsmykningen.

9. Oppsummering og konklusjon

Denne avhandlingen har hatt til hensikt å undersøke og forklare de bakenforliggende årsakene til den omfattende endringen av kirkerommet i Lunde kirke i 1927. Kirken var bygget i en nygotisk stil hvor den himmelstrebende arkitekturen med de ulike bygningselementene skulle fremheves. Dekor utover dette hadde liten eller ingen plass. Hvorfor ble dette kirkerommet da så omfattende dekorert? Og hva var bakgrunnen for valg av kunstner og utsmykning?

Den viktigste årsaken til endringen av kirkerommet var satsingen på monumentalmaleri som fant sted fra begynnelsen av forrige århundre. Jan Askeland redegjør for hva som skjedde i sin bok *Freskoepoken*. Da «freskoepoken» inntrådte, forelå det på alle måter et gunstig klima for monumentalmaleriet. Det var et alminnelig ønske om store utsmykninger, den økonomiske oppgangsperioden under og etter første verdenskrig muliggjorde de første store tiltakene, og mange kunstnere var klare for å løse oppgavene.¹⁴⁵ Denne satsingen holdt seg fram mot midten av 1950-tallet. Lunde kirke var bare en av mange kirker som fikk ny utsmykning i denne perioden.

Den andre viktige årsaken til selve utsmykningen, og ikke minst den utformingen den fikk, var Johanna Bugge Berge. Når det skulle velges kunstner hadde de en åpenbar kandidat i henne. Hennes viktigste «søknad» var ferdigstillingen av utsmykningen av fylkestingssalen i Skien i 1925. Hun hadde, sammen med sin ektemann Rikard Berge, en årelang interesse for, og innsikt i, folkekunsten i Telemark. Heftet *Sømkunst* i norske bygder, som Bugge Berge utga i 1918, kan leses programmatisk: «(...)At værne om og ta op igjen denne vor gamle kunst tjener da ikke bare til at redde den fra glemsel og ødelæggelse, men hjælper til at holde selve folkebevidstheden vaaken.»

Johanna Bugge Berge var preget av 90-årenes interesse for det «dekorative», slik det ble oppfattet i ved forstand. Hun var påvirket av Gerhard Munthes kunst; både det dekorative og den naturalistiske. Hun følte et sterkt fellesskap med vennen Oluf Wold-Torne, og han ble på mange måter et forbilde for henne. Fra 1902-07 var han assistent for Erik Werenskiold under hans utsmykning *Liti Kjersti* i Fridtjof Nansens villa Polhøgda på Lysaker. Denne prestisjefylte dekorasjonen fikk stor betydning for Johanna Bugge Berges egen kunst. Når

¹⁴⁵ Askeland, *Freskoepoken*, 192.

hun så skulle velge utformingen av utsmykningen i Lunde kirke, vendte hun seg igjen til folkekunsten i Telemark. Dette hadde hun også gjort i sine bokillustrasjoner og i utsmykningen av fylkestingssalen i Skien.

Hun fikk en uforbeholden hyllest for dette valget da det første gang ble presentert i utgivelsen av *Norske eventyr og sagn* som kom ut i 1909, illustrert med norsk folkekunst av Johanna Bugge Berge. Molkte Moe skriver i forordet at:

«Det er en lykkelig tanke at la folkets egen billedkunst illustrere folkets egen diktning; fru Johanna Bugge Berge har her gjort et grep som ikke før er gjort. Ti ingen av disse bilder er skapt som illustrasjon til vore sagn, eventyr eller folkeviser. Fru Berge og hendes mand har fundet dem rundt i bondestuer og museer, snart i farve, snart i treskurd, snart i metalarbeid, eller i væving og søm. (...) Bare antydningerne i billedfortegnelsen viser at vi har ret til at gjøre os forventninger om hvad Berges og fru Berges samarbeide i vor bygdekulturhistorie vil kunne yde. Allerede her aner man et kjendskap til vor bygdekunst som – i al fald paa et bestemt avgrenset omraade – faa, om nogen, for tiden sitter inde med.»¹⁴⁶

Som allerede nevnt, hadde menighetsrådet dårlig økonomi i perioden utsmykningene ble planlagt og gjennomført. Når bestemmelsen om utsmykning først var tatt, så ble det da også på mange måter et «lavkostprosjekt». Materialene var finérplater og limfarge. – Ikke lerret og oljemaling. Den planlagte dekoreringen av fondveggen i koret ble utsatt for å unngå å gå over budsjett. Menighetsprotokollene viser også at honoraret kunstneren var lavt, det ser ut til å dreie seg om rundt 1500,-.

Hva gjorde de andre menighetsrådene i distriktet? Det har vært naturlig å sammenligne kirken i Lunde med andre kirkebygg i fylket. I 1927 var det 72 kirker og kapell i Telemark.¹⁴⁷ Etter en gjennomgang av disse kirkene viser det seg at takmaleriene i Lunde faktisk er helt enestående. I 1927 fant jeg at syv av kirkebyggene hadde enkel skydekor i taket, de to stavkirkene Heddal og Eidsborg, bygget på 1200-tallet, har fortsatt sine gamle dekorasjoner i tak og på vegger. Møsstrond kirke ble bygget i 1923 og koret ble dekorert av Sveinung Svalastoga (1881-1938) med bilder fra Jesu liv. I Nes kirke, fra rundt 1150, ble eldre veggdekorasjoner avdekket av Domenico Erdmann i 1925. Kviteseid gamle kirke fra 1100-tallet har rankedekorasjoner i kortaket, og Brunkeberg kirke fra 1790, noen opprinnelige tegninger på veggene. I Lårdal kirke (1831) finner man border i overgangen

¹⁴⁶ Berge, *Norske eventyr og sagn*, bind I, 1909, 7.

¹⁴⁷ Henriksveen, *Kirker i Telemark*.

mellom tak og vegg, og i Skafså kirke (1839) er det border i taket, men det er uklart om disse ble malt i forbindelse med oppussingen av kirken i løpet av 1950-årene.

Etter utsmykningen av Lunde kirke kan man jo spekulere på hvorfor ikke flere menighetsråd i fylket lot seg inspirere til å gjøre det samme. Ikke nødvendigvis en lignende storsatsning, men til mulige variasjoner. Hvorfor gjorde de for eksempelvis ikke noe lignende i Bø kirke? Den er svært lik kirken i Lunde, bare 4 mil unna, tegnet av samme arkitekt, bygget på samme tid (1875) med de samme arkitektoniske mulighetene – de samme tomme feltene med ferdig innramming. Var det den vanskelige økonomiske situasjonen som gjorde at andre menighetsråd ikke så seg råd? Og når økonomien igjen bedret seg, hadde interessen avtatt? Var det fordi mange opplevde resultatet som ikke særlig vellykket, og derfor kviet seg for å gjøre noe lignende? Vi vet ikke. Eller var Telemark og rosemaling ikke lenger på moten? Slik var det nok ikke, for da kirken i Bø ble pusset opp i årene etter 1945, ble den rikt dekorert med den lokale utsmykningstradisjonen treskurd.



Lunde kirke, før 1927. Foto: Jørgen S. Bjørndalen.



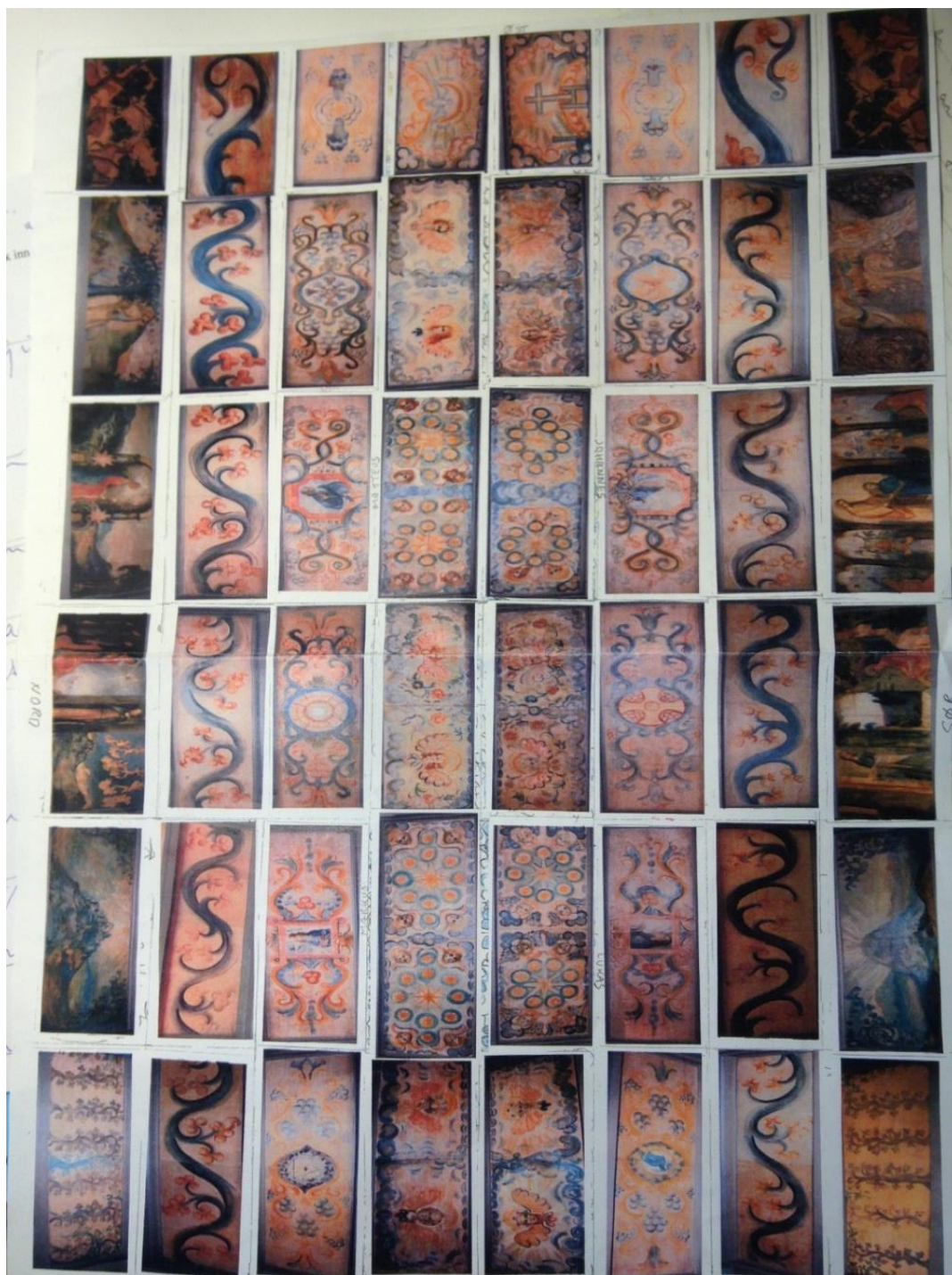
Lunde kirke, 2015.

Avsluttende bemerkning

Dekorasjonene i Lunde kirke har i stor grad hentet sine forbilder fra den lokale kunsten man finner i traktens gamle stuer og loft. Man kan si at ringen er sluttet. Før i tiden hadde det vært vanlig å dekorere kirkerommet, men med reformasjon og pietisme forsvant denne tradisjonen. Mye av det som fantes av dekor ble overmalt eller oversett. Men ønske om utsmykning og religiøse motiver forsvant ikke, og fra siste halvdel av 1700-tallet flyttet den over til bondens stue.¹⁴⁸ Nå, med utsmykningen i Lunde kirke er denne kunsten igjen tilbake i kirkerommet.

¹⁴⁸ Meyer, *Fortids kunst i Norges bygder, bind 3*, Telemarken Lunde, Bø, Seljord, 9.

10. Katalog



Dette er et arbeidsdokument jeg lagde i starten av arbeidet med avhandlingen. Plansjen viser tak- og sidefelt i skipet.¹⁴⁹ Den ytterste raden på hver langside er sidefeltene. Feltene i den langsgående borden på begge sider har blitt stokket litt om, uten at dette endrer uttrykket/inntrykket.

¹⁴⁹ Jeg har ikke klart å finne eksakte mål på taket. Ifølge kirkevergen i Nome kommune finnes det ingen plantegninger. Ved hjelp av befaring i kirken, og ut fra platebestillingene som er notert i menighetsrådets protokoller, har jeg kommet fram til at taket i skipet er ca 20 m langt og 8,5 m bredt.

Rankemotiv / livstreet / treenigheten – alle tre på én gang?



På begge sidene, nærmest galleriet finner vi felt med rankemotiv hvor trekløver/trifolier er fremtredende. Hvorfor kunstneren har valgt å ta inn dette motivet, og hva det skal symbolisere er uklart. Men vi kan gjette på at det handler om vekst og liv. Slike rankemotiv finner vi eksempler på flere steder i Telemark. Under ser vi eksempler på matskap og roskap fra Bohaugen i Sauland.¹⁵⁰



Matskap på Aabø i Hjartdal



Rosakp, Bøhaug i Sauland.

Videre har fire av de seks sidefeltene på begge sider av langveggen motiver fra Det nye testamentet. De fleste feltene har kjente kristne motiv, og trenger derfor ikke inngående analyse, det er åpenbart hvilke motiv i har foran oss. Jeg skal i det følgende likevel omtale alle feltene, og foreta nødvendig ikonografisk og ikonologisk analyse.

¹⁵⁰ Meyer, *Fortids kunst i Norges bygder*, bind 2, Telemarken Hjartdølas dalføre, 37.

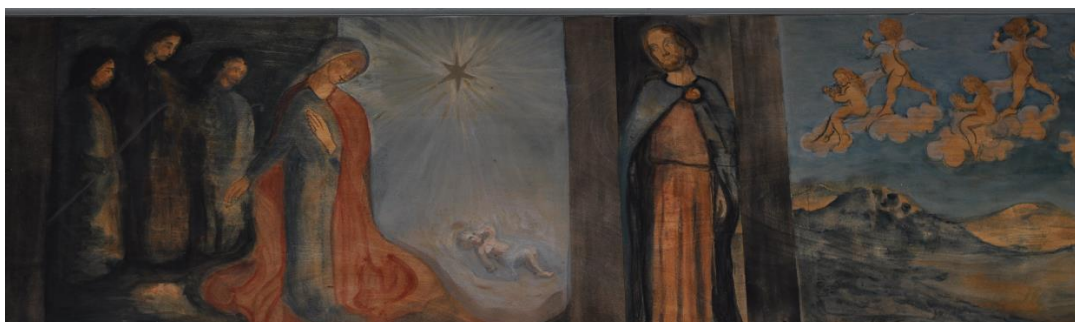
Nordsiden

Tempelhøyden i Jerusalem



Feltet viser Tempelhøyden i Jerusalem, med Betlehemsstjernen. Betlehemstjernen eller Julestjernen knytter seg til en forestilling skrevet i Matteusevangeliet (Matt. 2) om at en spesiell stjerne skal ha vist seg på himmelen ved Jesu fødsel. Stjernen er symbol på den ekstraordinære hendelsen som fant sted i Betlehem.

Jesu fødsel



I dette feltet som viser Jesu fødsel (Luk. 2:1-14) har kunstneren hentet inspirasjon fra den store kunsten. Scenen er et tradisjonelt motiv i verdenskunsten. Til høyre ser vi engleskaren som brakte nyheten om frelserens fødsel. Til venstre har hyrdene funnet frem til barnet og står sammen med Maria og beundrer barnet som ligger på marken. I midten står Josef litt for seg selv, og ser bort mot Maria og barnet. Over barnet lyser Betlehemsstjernen.

Jesu fødsel er et tradisjonelt motiv som er lett gjenkjennelig. Men det er også noe uvanlig over fremstillingen. Barnet ligger på bakken, og ikke i en krybbe. Josef er fremstilt ung, ikke gammel, selv om skjegget på tradisjonelt vis viser til at han ikke lenger er en ungdom. Med litt godvilje kan vi se at scenen utspiller seg i en stall, selv om vi hverken finner oxen eller eselet, som beskrevet i kristne fortellinger.

Fremstillingen med det nyfødte barnet liggende på marken, har sin bakgrunn i en visjon den hellige Birgitta av Vadstena hadde på en pilgrimsferd til Betlehem i 1370.¹⁵¹ Hennes visjoner ble publisert og var populær lesning. Selv hadde Birgitta født åtte barn og kjente godt til fødselssmerter. Men i sin åpenbaring ser hun Maria føde uten noen form for jordiske smerter og barnet kom til henne, skinnende og vakkert, liggende på marken rett foran henne. Denne forestillingen bredte seg raskt i billedkunsten hvor den flamske maleren Hugo van der Goes' berømte *Hyrdenes tilbedelse* (ca. 1475), midtbildet i Portinarialteret, er selve hovedverket. I *Hyrdenes tilbedelse* finner vi Josef gjemt bak en søyle. I Lunde kirke er han plassert på en tilsvarende måte, kanskje i større grad bak en vegg enn en søyle, men med samme effekt. At kunstneren har valgt å fremstille ham som en yngre mann, kan skyldes påvirkning av samtidig norsk kirkekunst, med sine unge nordiske typer.



Midtfeltet i Portinarialteret, Hugo van der Goes ca. 1475. Galleria Uffizi i Firenze.

Sammen med faren Sophus Bugge besøkte Bugge Firenze vinteren 1896-97,¹⁵² og vi kan være nokså sikre på at hun da også oppsøkte Galleria Uffizi. Under studier i Uffiziene har hun selvsagt beundret det berømte Portinarialteret, som hun nok har hatt i tankene da hun malte sitt bilde mange år senere.

¹⁵¹ Beck, *Kristendommens bilder*, 47.

¹⁵² Fra farens nedtegnelser.

Maria med Jesubarnet



Her ser vi en populær fremstilling av Maria og barnet. Motivet er sentralt bygget opp, og man kan si at Maria og barnet troner midt i bildet, men ikke på en trone. De er plasserte i en form for pergola, eller en søylebåret paviljonglignende konstruksjon, ute i et vakkert klassisk landskap som skal forestille Betlehemsmarkene.

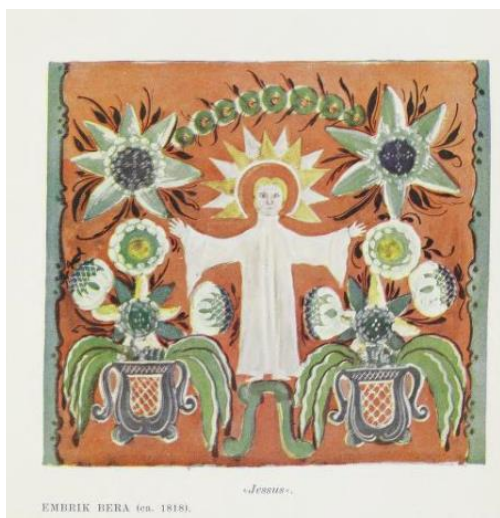
Hovedmotivet er en gjentagelse av et bilde hun malte etter en visjon¹⁵³ hun hadde på en reise i Irland i 1923. Og dette motivet har hun igjen hentet fra Rafaels kjente, borgerliggjorte Madonna fra 1507.



Fra venstre utsnitt av sidefeltet i Lunde kirke. I midten kunstnerens bilde fra 1923. P.E. Til høyre, La Belle Jardinière, scene med Maria, Jesubarnet og Johannes døperen, av Rafael, 1507. Louvre.

Maria og Jesubarnet flankeres av to store blomsterkrukker med pasjonsblomst som symboliserer Kristi lidelse og lilje som henspiller på Marias jomfruelighet og renhet. Disse dekorative elementene har hun hentet direkte fra telemarkskunsten, se illustrasjonene under.

¹⁵³ Bak på blindrammen står det preget inn *Irland. Sett i Irland. Et syn. Vegbillede. 1923.*



Embrik Bera, ca 1818



Fra fylkestingsalen i Skien. Mitt bilde.

Illustrasjonen er laget av Embrik Bera, ca 1818, og viser den gjenoppstandne Kristus omgitt av pasjonssymboler. Illustrasjonen er gjengitt i boka *Norske eventyr og sagn* som utkom i 1913.¹⁵⁴ Den søylebåret paviljonglignende konstruksjonen har store likheter med ett av Bugge Berges motiv i Fylkesstingsalen i Skien. Jeg kjenner ikke til hvor hun eventuelt har hentet forlegg for dette igjen.

Den gode hyrde



Feltet viser en tradisjonell fremstilling av Jesus som den gode hyrde (Luk. 15:3–7). Treet er trolig en fortolkning av livets tre. Måten treet er fremstilt på, kjenner vi igjen fra telemarkskunsten – igjen finner vi gjenbruk, appropriasjon. Fremstillingen av grenene ligner på rankene i feltet nærmest galleriet.

¹⁵⁴ Berge, *Norske eventyr og sagn*, 93.

Hvilende hjort

I kopisamlingen etter Berge og Bugge Berge i Lokalhistorisk arkiv i Vinje kommune, finnes et lerret på ca 30x15 cm. Bildet har nederst til høyre signaturen Sv Sv, som viser til kunstneren Sveinung Knutsson Svalastoga (1881-1938). Hvor dette lerretet opprinnelig har vært i bruk er ikke kjent. Dette motivet har Bugge Berge hentet direkte inn i de to feltene nærmest koret. Under, Svalastogas lerret og under det igjen, Bugge Berges to variasjoner i sidepanelene.



Hjortar, foreldre og barn. Skissesamlingen i Vinje, kat 176 (Bilet-Æmne)



Sidepanelene

Kanskje skal dette motivet stå for salighet og himmelrik, salighet gjennom dåpen. Dåpen har blitt symbolisert på ulike måter gjennom kirkehistorien. I oldkirken ble dåpskandidaten iblant symbolisert med en hjort. Dette hang sammen med ordene i Salme 42 (Sal. 42:2), i det gamle testamentet, som begynner med *Som hjorten lengter etter bekker med vann, lengter min sjel etter deg, min Gud*. Dette er en mulig teologisk utlegning av motivet. Men forlegget for det opprinnelige motivet er svært så verdslig. I skissesamlingen etter Berge/Bugge Berge finnes også forlegget for Svalastogas avtegning. I Rikard Berges katalog *Bilet-æmner*, står følgende opplysninger: «Hjortar, foreldre og barn. IKr [ikring] 1700. Aalls samling, Kilen, Kvitseid.

Olje. Avtegna i 1909 av Sv.Svalastoga. Olje.» På selve tegningen står påført «Bendik aa Aarolilja»¹⁵⁵ Både Svalastoga og Bugge Berge har benyttet dette motivet, uten Bendik.



Kopi av en frise (Aalls samling, Kilen, Kviteseid). Skissesamlingen i Vinje, (kat. ukjent) (Bilet-Æmne)

*Um dagen rid Bendik i skogen ut
og veidar den vilde hind,
um natti söve han hjaa jomfruga
under det kvite lin.*¹⁵⁶

Sørsiden

Tabor



Etter feltet med rankemotiv finner vi fremstilling av Jesu forklarelse på fjellet Tabor. Hos Matteus (Matt. 17:1-9) står det at Jesus tok med seg Peter, Jakob og Johannes opp på et fjell. I et glimt fikk de tre se Jesu sanne identitet. Han ble forvandlet foran øynene på dem. Ansiktet hans skinte som solen og klærne ble hvite som lyset. Og de så at han snakket med Moses og Elia. Og de hørte en stemme fra himmelen som sa: «Dette er min Sønn, den

¹⁵⁵ Bendik og Årolilja, nordisk ballade som forteller om tragisk kjærlighet.

¹⁵⁶ UiO. Dokumentasjonsprosjektet.[BIN:2138] «Bendik og Årolilja.» 3.12.2017.
http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/d/d432_007_fnote.html

elskede, som jeg har behag i. Lytt til ham!» Her til lands markeres hendelsen som Kristi forklarelsesdag, og er siste dag i åpenbaringstiden (tiden mellom jul og faste). Den begynte med krybben og ender nå på fjellet, på vei mot korset. Søndagene som følger er fastetidens.¹⁵⁷

Jesus på besøk hos Marta og Maria



I det neste feltet ser vi Jesus på besøk hos Marta og Maria (Luk. 10:41-42). Maria satte seg til å lytte til det Jesus hadde å si. Marias søster Marta følte ansvar for måltidet og ba Jesus om å irettesette Maria, men endte opp med selv å bli irettesatt: «Marta, Marta! Du gjør deg strev og uro med mange ting. Men ett er nødvendig. Maria har valgt den gode del, og den skal ikke tas fra henne.» I fremstillingen ser vi Maria sittende ved Jesu føtter, lyttende, mens Marta er mer opptatt av å servere.

Fremstillingen har klare likehetstrekk med Wold-Tornes Felespilleren. Vi finner også mange likhetstrekk med Wold-Tornes bilder fra tiden rundt forrige århundreskifte i de andre panelene.



Oluf Wold-Torne. Felespilleren. Kviteseid. 1897-1900. Sagene skole.

¹⁵⁷ Den norske israelmisjon, «Kristi forklarelsesdag.» 3.12.17.
http://www.israelmisjonen.no/_service/316/download/id/347825/name/2017.02.19+-+Kristi+forklarelsesdag.pdf

La de små barn...



«La de små barna komme til meg, og hindre dem ikke! For Guds rike tilhører slike som dem. Sannelig, jeg sier dere: Den som ikke tar imot Guds rike slik som et lite barn, skal ikke komme inn i det.» (Mark. 10:13-16) Jesus er barnas og de hjelpeløses forsvarer. Han ville ikke at noen skulle hindre dem fra å komme til ham. Barna er her brukt som eksempel og en metafor for den ydmykhet man trenger for å komme inn i himmelens rike. Også i denne fremstillingen har kunstneren tatt seg visse friheter. For ifølge Bibelen ble barna båret til Jesus for å få velsignelse. Barna i Bugge Berges fremstilling, er i full stand til å gå selv.

I Getsemane hage



Inne i Getsemane hage kjemper Jesus i bønn til sin Far. Han vet at døden er uunngåelig, likevel blir han fylt av redsel. Ifølge Lukasevangeliet (Luk. 22:39-53) kommer da en engel fra himmelen og styrker ham. «Men en Engel fra Himmelen viste sig for ham og styrket ham. Og da han var i dødsangst, ba han heftigere.» Da kampen er over og tempelvaktene kommer for å arrestere han, overgir han seg uten kamp. «Dette er deres time, nå er det mørket som rår,» er hans milde svar.

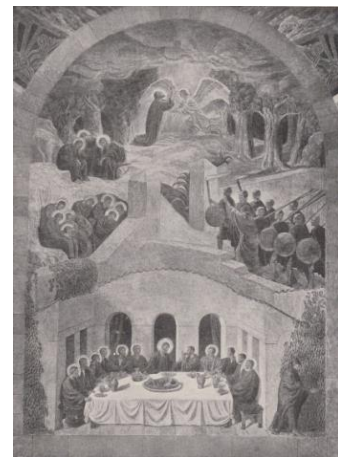
På hver side av hovedmotivet ser vi busker/grener, med trekløver i enden, som nok skal symbolisere treenigheten. Slike grener finner vi igjen mange steder i utsmykningen. I

midten av bildet står et tre eller en busk. Skal dette symbolisere alle mulighetene som ved Guds offer nå vokser frem? Buskene på hver side (repoussoir) minner mye om treet kunstneren benyttet seg av i et av sine tidlige illustrasjonsoppdrag. Se under.



Kjetil Rygg, 1859¹⁵⁸

Kunstnerens fremstilling av Jesus' møte med engelen i Getsemane hage har likheter med Joakim Skovgaards utsmykning i Viborg domkirke. Th. Oppermans hefte om restaurering og utsmykning av Viborg domkirke kom ut i 1918 og det er slett ikke utenkelig at Bugge Berge var i besittelse av dette heftet.



Joakim Skovgaard. Viborg domkirke, Nadverens indstiftelse. Jesus i Gethsemane have. Bildet på nordre korsarms østre vegg. Oppermann, Th. Joakim Skovgaards billeder i Viborg domkirke, ill. 47.

¹⁵⁸ Berge, *Norske eventyr og sagn*. 1909, 49.

Galleribrystningen



Feltene på galleribrystningen

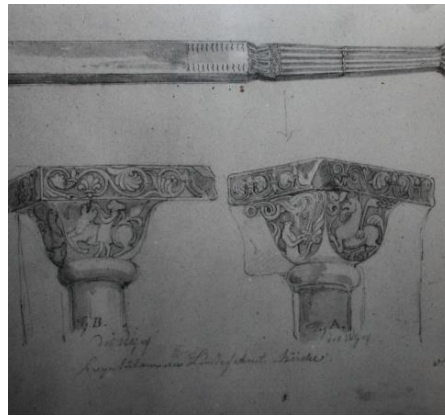
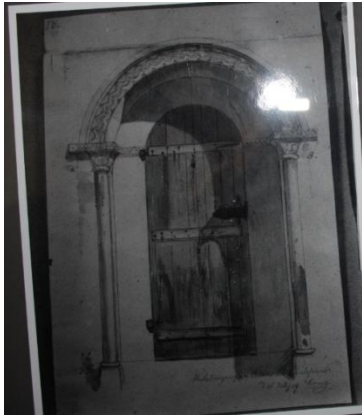
Brystningen består av 15 dekorerte felt. De tre feltene i midten har figurative fremstillinger med kjente kristne motiver, mens de øvrige feltene består av rene ornamenter.



Feltet i midten fremstiller Lammet (Guds lam) med en seiersfane som viser til Kristus «som bærer verdens synd» og som ofres til frelse for verden. Det seirende Guds lam (Agnus Dei), Johannes åpenbaring (Åp. 17:14). På venstre side (sett forfra) skålen med nattverdsbrødet og til høyre kalken. Finn Krafft skrev i sin rapport høsten 1963 at «På galleribrystningen som også er hvit, har fru Berge malt med skissemessige streker i blått, svært spredt, ornamenter og symboler.» Kraffts uttalelser er i beste fall litt overfladiske, i verste fall har han misforstått, ikke forstått bakgrunnen for «strekene».¹⁵⁹ Disse motivene er viktige, ikke bare rent

¹⁵⁹ Dekorasjonene ble overmalt i forbindelse med oppussingen i 1972, men ble avdekket i 1997.

teologisk. De har sitt forlegg fra den gamle steinkirken som ble revet til fordel for bygging av ny. Ved inngangen til sakristiet på gamlekirken var det en kirkeportal med halvsøyler og rikt dekorerte kapiteler. De fleste feltene i galleribrystningen er variasjoner over de tema og ornamenter Bugge Berge fant i disse kapiteldekorasjonene.



Tegninger gjort av Riksantikvaren. Lunde kirke.¹⁶⁰

I det ene kapitelet fra gamlekirken finner vi fremstilling av Sigurd Fåvnesbane og hans hest Grane, med en seiersfane. Dette motivet har kunstneren tatt opp i sin dekorasjon av midtfeltet i gallerifronten. Den førkristne myten om Sigurd Fåvnesbane ble brukt i den kristne ikonografi som symbol på kampen mot det onde, de vantro, altså åsatroen. Man brukte tilvante billeduttrykk og flettet dem inn i den nye troen. Det fremste eksempelet er den kjente Hylestadportalen med Sigurd som dreper Fåvne, fra 1200-tallet. Grane med seiersbanneret kan være et symbol på at Sigurds kamp mot det onde ble kronet med seier.



Mitt foto



Riksantikvarens tegning



Fra galleribrystningen

¹⁶⁰ Innberetning Riksantikvaren, 21. april 1980 «På gården Lunde, eier Johannes og Anne Tove Lunde, hos hans foreldre Gertrud og Eilef Lunde, befinner seg tre ornamentstener av marmor fra den gamle kirkes portal. Under stabburets ene stolpe ligger et bruddstykke formet som en kapitel-vulst. Det er utvilsomt en del av det ene litt defekte portalkapitel som er tatt vare på. To tegninger er oppbevart i Riksarkivarens arkiv som viser portalens opprinnelige utseende.» Kilde: Riksarkivet

Hos Johan Meyer leser vi om dateringen av gamlekirken: «Lunde kirke er efter L. Dietrichsons opgave første gang omtalt 1395. Men dens rester viser utvilsomt hen mot den samme stenhugger, som formet marmordetaljene ved Nes kirke i Saude; denne er efter L. D. første gang nævnt i 1337 og dens formbehandling peker hen mot 13de aarhundreds 2den halvdel.»¹⁶¹

Under har jeg tatt med to eksempler på forlegg for andre felt i galleribrystningen.



Steinrester fra gamlekirken. Mitt foto.



Riksantikvarens tegning



Fra galleribrystningen



Steinrester fra gamlekirken. Mitt foto.



Riksantikvarens tegning



Fra galleribrystningen

Korbuen



Korbuen

¹⁶¹ Meyer, *Fortids Kunst i Norges Bygder*, bind 3, Lunde, Bø og Seljord, 7.

Korbuen markerer skillet mellom kirkens skip og kor, menighetens rom og prestenes, det jordiske og det himmelske. Også her er flere av motivene på hver av sidene hentet fra rester fra den gamle steinkirken. Se eksempel under. Korbuen er ifølge muntlig overlevering den eneste dekoren kunstneren malte på stedet.



Detalj av korbuen



Steinrester fra gamlekirken. Mitt foto.

Koret



Taket i koret

Det oppsto tidlig en todeling av kirkerommet, en deling i skip og kor. Skipet var for folket som ba og hørte Guds ord, koret for de geistlige som utøvde de aktive delene av gudstjenesten. Også kirkesangerne ble plassert her, derav navnet. Utsmykningen av kortaket i

Lunde kirke består av en blanding av figurative motiv og rene ornamenter. Åtte av feltene har englemotiv, mens to av feltene har kors i midten. Hvert av englemotivene består av to kvinnelige engler med glorie og hvert sitt palmeblad; et seierssymbol, og de holder en skinnende krone mellom seg. I hvert av hjørnene i disse feltene er det en lilje. Liljer finner vi igjen i de fleste feltene. Kanskje viser disse liljene til at det er Marias krone som holdes frem? Jeg har så langt ikke funnet forlegg for disse motivene, og velger å tro at disse er fritt etter kunstneres hode.



Detaljer fra kortaket

Bibliografi

- Askeland, Jan. *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalmaleri 1918 – 1950*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1965.
- Askeland, Jan. *Året 1900 i norsk billedkunst*. Kunst og kultur (1), 1982.
- Beck, Birgite. *Kristendommens bilder – en symbolverden*. Herning: forlaget systime a/s, 1991.
- Berge, Rikard. *Olav Hansson. Ein rosemaalar fraa Telemarki*. Fylkesmuseet for Telemark og Grenland. Skien: Oluf Rasmussens boktrykkeri, 1914.
- Berge, Rikard. *Norske eventyr og sagn*, bind I og II. Norsk folkediktning med opskrifter fra Sophus Bugges utrykte samlinger. Illustrert med norsk folkekunst av Johanna Bugge Berge. Kristiania og Kjøbenhavn: Gyldendalske boghandel og nordisk forlag, 1909 og 1913.
- Berge, Rikard. *Norsk bondeliv, i segn og sogu*. Kristiania: Jacob Dybvads forlag, 1910.
- Bugge, Anders. *Gjenreising og nyskaping i nyere norsk kirkekunst. En oversigt for aarene 1900-1923*. Norvegia sacra. Oslo, 1923.
- Dahlby, Frithiof. *De heliga tecknens hemlighet. Om symboler och attribut*. Lund: Verbum, 1977.
- Dahle, Einar. *Kirker i Norge. Modernismen: 1900-tallet*. Oslo: ARFO, 2008.
- Danbolt, Gunnar. *Kunst og oppstandelse. Noen refleksjoner omkring kirke og kunst*. Kirke og kultur (3), 2005.
- Fett, Harry. *Norsk kirkekunst*. Særtrykk av Kunst og Kultur, 1933.
- Grønvold, Marcus. *Fra Ulrikken til Alperne*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1925.
- Henriksveen, Herman (red.) *Kirker i Telemark*. Stathelle: Flora forlag A/S, 1986.
- Hoff, Svein Olav. «Vågå-sommeren 1894». I utstillingskatalogen *Vågå-sommeren 1894*, red. Svein Olav Hoff, 6-24. Lillehammer kunstmuseum, 1994.
- Jor, Finn (red.) *Kirker i en ny tid*. Oslo: Land og kirke, 1966.
- Kyrkjebø, Gudmunn. *Meir frå bygda. Soger og hendingar frå Flåbygd og Lunde*, bind 3. Skien: Erik Tanche Nilssen AS, 2006.
- Lange, Marit. *Harriet Backer*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1995.
- Lange, Marit og Aaserud, Anne. Utstillingskatalogen *Kvinnene kommer*. Baroniet Rosendal, 2013.
- Malmanger, Magne. *Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel*. Kunst og Kultur (1), 1985.

- Meyer, Johan. *Kristiania kunstindustrimuseum, Fortids Kunst i Norges Bygder*, bind 1-6. Oslo: Forum forlag, 1987.
- Munthe, Gerhard. *Minder og meninger*. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1919.
- Mørstad, Erik. *Malerileksikon. Motivtyper, teorier og teknikker*. Oslo: Unipub Forlag, 2007.
- . *Visuell analyse. Metode og skriveråd*. Oslo: Abstrakt forlag, 2000. 2. opplag, 2002.
- Nenseter, Bjarne Karsten. *Kvinner i Telemark. Telemark historie*. Tidsskrift for Telemark Historielag, nr. 14-1993.
- Nygård-Nilssen, Arne. *Moderne norsk veggmaleri*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1928.
- Oppermann, Th. *Joakim Skovgaards billeder i Viborg domkirke*. København: G. E. C. Gads forlag, 1918 (tredie oplag).
- Ornbrek, Sigrild Ljosdal. *Johanna Bugge Berge – 120 års minne*, Sted og utgiver ukjent, 1995.
- Vollmer, Hans. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts*, bind 1. Leipzig: 1953, (til vanlig forkortet til *Thieme-Becker*).
- Rasmussen, Alf Henry. *Våre kirker. Norsk kirkeleksikon*. Kirkenær: Vanebo forlag, 1993.
- Revold, Reidar. *Oluf Wold-Torne*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1961.
- Storm-Bjerke, Øyvind. «Vågåsommeren og norsk landskpassymbolisme». I utstillingskatalogen *Vågå-sommeren 1894*, red. Svein Olav Hoff, 28-42. Lillehammer kunstmuseum, 1994.
- Thisis, Jens. *Norske malere og billedhuggere*, bind II. Bergen: John Griegs forlag, 1907.
- Vesaas, Øystein. *Rosemaling i Telemark*, bind 1-3. Oslo: Mittet & Co. A/S, 1957.
- Wichstrøm, Anne. *Kvinneliv, kunstnerliv. Kvinnelige malere i Norge før 1900*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 1997.
- Østvedt, Einar. *Telemark i norsk malerkunst*. Oslo: Mittet & Co. A.S, 1942.