

Jeg har tenkt på folkekunst

Under min oppvekst i Vest-Telemark ble det gjort store poenger ut av områdets kulturhistoriske røtter. Skolens kulturundervisning var gjerne av hyperlokal karakter, og vi fikk hyppig folkedansundervisning, og eksursjoner til lokalhistorisk viktige steder. Lærerstaben brukte enhver anledning til å erklære sin kjærlighet til nynorsk, bunader og laftehus, selv om lite av undervisningen handlet om å faktisk forstå disse uttrykkene og strømningene i en større sammenheng.

Vi ble med andre ord oppdratt til å forstå oss selv som en slags nasjonalromantisk karikatur.

Da familien min ankom Vinje i 2003, var jeg fem år gammel, og snakket et slags generelt østlandsmål. Dette kom ikke uten utfordringer i denne hardføre fjellbygda. Selv om hele morsiden min består av vestteler, har jeg sjelden kjent et genuint eierskap til egne røtter. Slektstreet mangler ikke på verken folke- musikere, tradisjonshåndverkere eller stolte småbønder. Likevel rynket lokalsamfunnet stadig på nesa over min manglende troverdighet som vinbygge. Jeg ble til stadighet hengt ut av lærere og medelever over at jeg "snakket dansk", noe som igjen ga meg en sterk avsmak til lokalsamfunnets kulturelle verdier.

Denne avsmaken begynte gradvis å falme etter jeg ankom hovedstaden for å studere formgivning. Rosemaling, feleslåtter, nynorsk og tradisjonsstrikk, alle symboler på mitt personlige bygdedyr, begynte litt om litt å overraske og inspirere meg. Jeg gikk på relativt kort tid fra å forakte "disse fjell og dalar som eg i min fyrste ungdom såg," (Vinje, 1860) til å kjenne røttene mine prege meg som visuell utøver.



Et oljemaleri i huset til tanta mi. (Kvammen, G. u.å.)

De første lokale uttrykkene jeg returnerte til som kunststudent, var Kvammen-søstrene, som har fått nærmest mytisk status innad min familie. På småbruket min bestefar overtok på 70-tallet, bodde det fire ugifte søsken, som også fortsatte å leve der da min mor var ung på 80- og 90-tallet. Tre av disse var drevne kunsthåndverkere, og drev aktivt med vev, oljemaleri, tegning og skulptur. Jeg forsto aldri hva som var så viktig med disse som barn, men har likevel blitt formet av dem i senere tid.

I tillegg til denne nyfunnede kjærligheten for den kulturkonserverte tvangstrøya, begynte medelever på Kunsthøgskolen å påpeke mønstre i min smak og estetiske valg. Noen påsto at mine sensibiliteter var kitschy, eller særnorske, men mest av alt "folkelige".

2

Begrepet “folkekunst” oppstod på tampen av 1800-tallet (Hoffman, M. 2019). Europa hadde lenge vært sterkt preget av nasjonalistiske verdier, samtidig turisme sakte, men sikkert ble trendy hos eliten. Idéene om *det eksotiske* (jfr. orientalismen) og det nasjonale dominerte side om side, og ga utslag i at bøndernes visuelle kultur fikk økt oppmerksomhet. Den europeiske overklassen så seg trøtt på sine interne, mer globale referanser, og skuet derfor mot lekfolket etter noe de mente var mer autentisk og utemmet.



(Birkeland. 1828.)



(Mordt, G. 1846-1856.)

Dette minner forsåvidt om noe jeg observerer rundt meg i egen tid. Avhengig av fokusområde gis det navn som "poptisme", "nygenuinitet" osv. HipsternWe og andre tastemakere har lenge satt presedens i "god smak", men nå er alt dette passé. Nå diskuteres situasjonskomedier og listepop som dyr ost over billig øl på brune barer. Det ordinære, hverdagslige, mundane, skal ikke bare nytes, men også ~~mytologiseres~~.

18-1900-tallets mytologisering av bondelivet gikk i stor grad ut på at deres gjenstandskultur, fortellertradisjoner og musikk var mindre "korrumpert" av internasjonal, og dermed generisk, innflytelse. Dette stemte naturligvis ikke, ihvertfall ikke helt. Folkekunsten var gjerne lokale appropriasjoner av internasjonale tendenser, men visse referanser tålte gjerne tidens tann sterkere på landet enn i byene. For eksempel var folkemusikken og rosemalingen i fjellbygdene sterkere bevart enn langs kysten, siden det foregikk mindre kulturell utveksling med omverdenen.

Det *forfriskende* lå kanskje heller i det faktum at den (for eliten) perifere bondekulturen i større grad hadde "stått stille", eller utviklet seg i andre retninger enn det deres egne gjenstandskultur hadde.

Bøndernes håndverk var også i større grad utført av ufaglærte, som i tillegg var underlagt større materielle begrensninger enn de overklassen annerkjente som "kunstnere". Det er ikke dermed sagt at det ikke fantes profesjonelle folkekunstnere - draktsøm, felespill og dekormaling var alle mulige levebrød hvis du hadde godt renommé. Dette ble spesielt vanlig fra midten av 1800-tallet. Noen skiller folkekunsten fra høykultur fordi den eksisterte parallelt med (elitens) mainstream, men ikke nødvendigvis *sammen* med den. Folkekunsten har tradisjonelt sett manglet bekreftelse fra den kulturelle elite, hvertfall i sin

“opprinnelige” tilstand. Selv om den historiske folkekunsten i dag er en anerkjent del av nasjonens identitet, har det fortsatt vært en utfordring inn i nyere tid at den vurderes lavere enn andre uttrykk. Rosemalingen kontra mer “akseptert” kunstmaling er et godt eksempel, f.eks ifølge setesdalsmaleren Olav O. Tveiten (Skomedal, S. 1987.), som både produserte typisk kunstmaling og tradisjonshåndverk.

Men folkekunsten har altså vært definert svært forskjellig. En fellesnevner for de fleste definisjonsforsøk jeg kommer over, er at folkekunst er kunstneriske *uttrykk av lekfolk, for lekfolk*. Vekten ligger gjerne på verdier som dreier seg rundt en bred målgruppe, avstand til de definisjons-



(Kinsarvik, L. 1889.)

mektige, samt en sterk kobling til felles, historiske røtter.

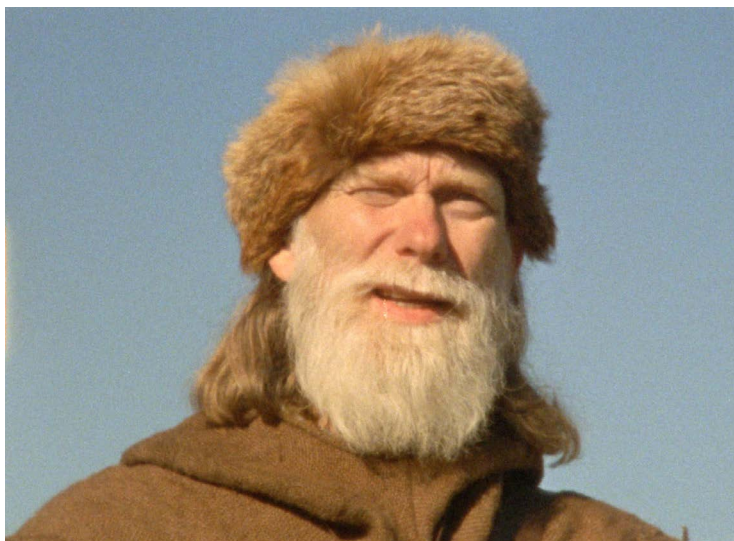
Den mest banale definisjonen holder det så enkelt som denne, *folkelig kunst av folket, for folket*. Holger Cahill, kurator hos MoMA, definerer det som «the expression of the common people, made by them and intended for their use and enjoyment» (MoMA, u.å.). Den består av uttrykk som ikke er i elitens eie, og som på en eller annen måte har sin primærverdi i utøverens egne krets eller sosiale lag. Altså, akkurat på samme måte som bøndernes dekorative sensibiliteter lenge var i deres eget eie, uten at selve estetikken inngår i begrepet.

I en radiosending på NRK defineres folkekunst snevrere: “bygdesamfunnets gjenstandskultur” (David-Andersen, L. 2022.). Denne definisjonen er typisk norsk. Faktisk *veldig* typisk norsk, som i at den knyttes opp mot spesifikke, ekstremt *etablerte* uttryksformer. Dette skyldes trolig at det nevnte nasjonal-zeitgestet førte med seg en omfattende kanonisering. Malingsstiler ble metodisk inndelt etter geografi, den frie folkedrakten ble til standardiserte bunader, og forskjellige versjoner av kvad og fortellinger ble smeltet sammen til hver sin respektive “fasit”-versjon.

Uten denne kanoniseringen ville vi i dag ha vært totalt kunnskapsløse om vår egen historie, men det har kanskje gitt mannen i gata/bygdeveien (meg) et noe skjevt uttrykk. Nevnte bygdestolthetskarikatur kommer sikkert fra et ektefølt sted, men har lenge hindret meg i å verdsette.

Seg besøkte Telemark sammen med designlinja på Kunsthøgskolen tidligere dette semesteret. Vi besøkte ymse attraksjoner, under en tur som skulle informere et formprosjekt. Mine egne røtter, kombinert med opplevelsen av å se kjente steder gjennom utenforståendes øyne, bidro til friske innfallsvinkler.

I Heddal Stavkirke, et sted jeg har besøkt tidligere sammen med min bestefar, fikk jeg en a-ha-opplevelse. Vi ble møtt av en mann, Anders Kvåle Rue, ikledd mer eller mindre tidsriktig vikingantrekk. Siden han selv var skolert innen våre fagfelt (grafisk design og illustrasjon) tok han oss gjennom en faglig analyse av vikingenes visuelle kultur. Omvisningen var grundig og henrivende, men det var likevel ikke det *norrøne* i denne kirka som skulle treffe meg.



Anders Kvåle Rue. (Grønberg, E. 2002.)

Dette sveivete, virvlete bygdedyret var lenge en byrde, men mellom Heddal Stavkirkes vegger og meg oppstod det en helt elektirsk spenning. De ansvarlige er for lengst tapt til historien, men befant seg i kirkerommet den dagen, og sendte et akan-tusformet lyn gjennom øyeeplene mine.

Her er det *noe*, noe til og med en lykkelig fraflyttet kunsstudent ikke klarer å overse. Jeg har sett det før, men aldri på denne måten. Det er en slags slagkraft, en vilje. I fotografiet heter det punctum (Barthes, R. 1980), i punken heter det *tre grep og sannheten*.



Vegg i Heddal Stavkirke. (Ukjent, 1700-tallet.)

På 1700-tallet malte man over kirkens helgenportretter, fordi de ble ansett som kjetterske. Reformasjonen hadde for lengst kommet til Danmark-Norge, men det var altså først da man dekte over disse katolske ulumskhetene. Heller enn å erstatte veggene med nye figurative motiver, forsøke heller malerne, sannsynligvis uskolerte lokale kirkegjengere, å etterligne tidens mest trendy uttrykk: blomsterornamentikk. Nærmere bestemt den barokke *akantusstilen*. Dette er et av de eldste eksemplene vi har på rosemaling. Denne rosemalingen, sammen med andre tidlige eksempler, skiller seg drastisk fra nyere inkarnasjoner ved at den er villere i streken. Heller enn en enorm mengde elementer, nitidig polert til ytterste perfektion, ser vi røffe, ekspressive penselstrøk, og en rendyrkning av de C- og S-formede akantusrankene.

Grunnen til at dette traff meg hardere enn den rosemalingen jeg har sett mest av i oppveksten, skyldes nok en mentalitet jeg både innehar som en konsekvens av min tidsalder, men også som elev ved Kunsthøgskolen. Form følger funksjon! Det svulstige er vulgært. Cringe! Rosemaling blir ofte sett på som harry, eller smakløst, og ofte sett ned på som malerisk onani. Jeg opplever en sterk dragning mot det jeg opplever som *rene* uttrykk. Altså, når det visuelle er preget av en sterk *intensjon*, energi eller vilje. Det har evne til å paralysere meg. Man kommer ingen vei ved å hvile på tekniske bragder alene. Nei, det er dette ene, dette udefinerbare, som lammer. Dette som gjør at enkel deltablues treffer hardere enn sukkersøt overproduisert soul, at barnetegninger formidler sterkere følelser enn naturalistisk maleri, og at en god annekdoter på en bar er bedre enn de fleste filmer.

Begrensninger er en stor del av dette. I min praksis som “visuell utøver” (finnes det egentlig et godt samlebegrep for grafisk designer, illustratør med mer?) har viktigheten av begrensninger økt og økt. For eksempel da jeg lagde tegneserien “Vegger”, bachelorprosjektet mitt ved KHiO, holdt jeg meg mer eller mindre slavisk til 6xkvadrat-oppsett per side, en flat begrenset fargepallett og sterke dogmer om arbeidsrutiner. Jeg er overbevist om at dette økte kvaliteten på tegneserien, og ga både form og innhold større slagkraft.

A-ha-opplevelsen, fortsatte i Vest-Telemark museums samling på Eidsborg. Det var et langt større og mer energisk stil mangfold enn det jeg var vant til fra mine besteforeldres stue. Særlig en vegg dekket av dekorerte kister gjorde inntrykk. Fargekombinasjonene var varierte, og uttrykkene var villere og mer lekne enn jeg hadde forventet. Det hele virket friskt, og ikke i det hele tatt konservativt, slik vi er vant til å tenke på rosemaling.



(Ukjent. 1825.)



(Torjusson, O. 1812.)

Jeg har selv vært ansatt hos Vest-Telemark museum tidligere, ikke på hovedavdelingen på Eidsborg, men som omviser på Vinje Biletgalleri. Dette museet, et monument over forholdet kunsten-Telemark, rommer i hovedsak landskapsmalerier og hverdagsskildringer fra området, malt av de telemarkofile kunstnerne Henrik Sørensen og Harald Kihle. Sørensen, som var skolert hos Matisse, skal nemlig ha fantasert om et møte mellom norsk bondekunst og de franske fauvistene (Vinje, A. 1992.), med en antakelse om at de ville falt pladask for fargebruken. Jeg vet med visshet at Sørensen har vært i Uvdal Stavkirke (han har etterlatt skisser derfra), der veggpyrden deler mange elementer med Heddal Stavkirke. Og jeg tror jeg skjønner hva han mener.



Merk det rosemalte i tapetet i dette bildet av Henrik Sørensen. Det er malt i det som presumptivt var hytta hans på Holmsbu. (Sørensen, H. 1916-1950.)



(Matisse, H. 1910-1911.)

Joda, mye europeisk, tradisjonell blomsterornamentikk er selvsagt beslektet. Men moderne ekspresjonisme og konservative krølllete blomster setter hverandre i et annet lys, synes du ikke?

Det er ikke til å skyve under en stol at dette også handler om *røtter*, et ord jeg i utgangspunktet skyr som pesten. Mitt inntrykk er at landsbygda generelt har et mindreverdighetskompleks, og dermed et sterkere, kollektivt romantiseringspress. Kanskje er dette røttene til avsmaken min i utgangspunktet?

Når jeg ser disse stavkirkeveggene, er de like nok min lokalkultur, men ulike nok til at jeg har garden nede. Jeg ser meg selv i virvlene og krussedullene, min egen oppvekst og nostalgi. Jeg setter meg selv i en større, estetisk sammenheng, og får mine egne sensibiliteter forklart for meg selv.

Men det er altså ikke dette som ramler ned i hodet når vi hører ordet "rosemaling". Jeg har lurt mye på om kanonisering kan ha tatt brodden ut av uttrykket. Vi hører ofte om en konservativ husflidsbevegelse, bunadspoliti og så videre. Er det rom for eksperimentering i 2022? Jeg prøvde påstanden på et par bekjente med hver sin fot i husflidmiljøene, og oppdaget at lek gjerne mottas med optimisme. Hm.

Kunsthøgskolens telemarksferd skulle som nevnt resultere i noe visuelt. Jeg vurderte mange innfallsvinkler, blant annet en surrealistisk billedbok, men det var i studier av rosemalingen det virkelig oppstod interessante resultater. Jeg brukte ukene etter turen i all hovedsak på å tegne blomster og kruseduller med varierende grad av "rosefalt karakter", i forskjellige medier og innfallsvinkler.

Denne praktiske innfallsvinkelen ble viktig i mitt forsøk på å forstå min egne reaksjon i Heddal. Samtidig som det vulgære, svulstige, og etter min mening en smule overdekorative står sentralt i tradisjonen, brukes det store bevegelser som, vel, *beveger* meg.

Jeg gjør research, og lærer at rosemaling i hovedsak består av roser (duh), sveiver, og dråper. I utgangspunktet skal hvert motiv ha en felles rot som alle sveivene vokser ut fra, og alle elementene skal helst være koblet sammen. Sveivene skal være begrenset til C- og S-former, og fasongen på hver linje skal helst bestemmes av ett strøk, med varierende trykk på penselen.

Målet mitt med prosjektet, som jeg døyte *Telemark Blue* etter folkemusikkens hyppige bruk av blåtoner, var å gjenspeile uttrykket som noe som føles mer kontemporært. Gjennomføringen lærte meg mye om min egen strek. Det vulgære og det svulstige fikk lov til å møte det naive og minimalistiske. I forskjellige kontekster beskrives begge disse som hovedingredienser i "det særnorske". Kanskje også denne krisen, denne spenningen mellom disse, er en viktig del av å forstå den større sammenhengen?





Telemark Blue - en serie silketrykk.

På Vest-Telemark Museum ble vi fortalt at verdens største rosemalingsmiljøer i dag finnes i USA. For å holde fast ved egne røtter, har norskamerikanere altså holdt liv i uttrykket, i så stor grad at det ofte har blitt en viktigere tradisjon der, enn her hjemme. Jeg tok kontakt med Lise Lorentzen, en norsk-amerikansk rosemaler for å komme dypere inn i tematikken. Hun livnærer seg i stor grad av kurs, gjerne til andre amerikanere med norske røtter, og hun lager hyppig YouTube-instruksjonsvideoer om kunstformen.

Lorentzen vokste opp i et norskamerikansk miljø i Maryland, og elsket å male som barn (Lorentzen, L., personlig kommunikasjon, 18. november 2022). Da hun var 11, sendte



Adolph Tiedemans "Utvandring". (Tiedeman, A. 1843)

foreldrene henne på et rosemalingskurs for å oppmuntre denne kreativiteten, men også for å slå et slag for deres norske identitet. Hun var den eneste unge på dette kurset, men hun falt pladask. Siden har hun bare fotsatt, blant annet sammen med sin far som er snekker, og senere som profesjonell dekoratør og kursholder.

Lorentzens estetiske sans er helt klart forskjellig fra min egen. Hennes interpretasjoner av tradisjonen er langt mer voldsom i virkemiddelbruken enn det jeg selv ofte trekkes mot. Dette gjorde videoene hennes kanskje enda mer interessante for meg. Hennes videoer (bla. gode instruksjonsvideoer jeg brukte i undersøkelser til *Telemark Blue*), demonstrerer en stilbruk som er sukkersøt på en veldig amerikansk måte. (Hvis jeg skal tillate meg å være så fordomsfull). Mens norsk formgivning i dag heller er dominert av andre syn på virkemiddelbruk.

I "Uniten" favner folkekunstsjangeren en smule bredere enn her til lands. Begrepet brukes nemlig også om hverandre med senere outsider- og amatørkunst ("art brut"/"outsider art"). Folkekunsten, og idéen om den, har hele tiden sameksistert med gjeldende hovedstrømninger, og vært holdt i live gjennom et publikum som elsker ufaglærte kunstneres naive sensibiliteter. Dette skyldes kanskje en mer fragmentert nasjonal identitet, med et større mangfold av kulturelle referanser. At husflid, amatørkunst og outsiderkunst (ofte definert som kunst av utfordrede mennesker, som ikke selv er i stand til å forstå at de lager outsiderkunst) skal få sin egen paraplybetegnelse er selvfølgelig høyst problematisk. Både fordi disse tre ikke nødvendigvis gir mening å kategorisere sammen, og fordi det hindrer utøvere fra bestemte grupper fra å slippe til med noe som kanskje *egentlig* skulle ha vært sett med andre briller i utgangspunktet.

Siden Lorentzen er en amerikaner som praktiserer en historisk norsk folkekunstform, var jeg derfor veldig nysgjerrig på hennes definisjon av folkekunst. For henne er *folkekunst en kobling til noe eldre i kulturen, men samtidig er det noe levende. Det er aldri stillestående*. Det er altså tydelig at hennes blikk finnes midt i mellom de norske og amerikanske måtene å bruke ordet på.

Videre tar jeg opp dette med stavkirka i Heddal, og mine følelser knyttet til den tidlige rosemalingen, og energiske krusseduller. Lorentzen bekrefter fra sin side tanken om det kanoniserte som stivnet, men forteller også om en kontemporær trang til å leke med rammene, både angående seg selv og andre i miljøet. Og selv om kulturelt rotfeste er en viktig grunn til at mange tar kursene hennes, er det desto flere som skaper seg en personlig og leken tilnærming.

Når jeg er ferdig med å spørre om rosemaling, spør jeg henne litt spøkefullt om hun liker graffiti, med fordommer om at hun skal svare nei. Jeg hadde opprinnelig sett for meg å bruke hennes forventede "nei" som en overgang til å snakke om Oslos graffiti, men det viser seg at Lise Lorentzen også liker graffiti. Hun studerte nemlig kunst i *New York* på 80-tallet, gullalderen i selve episenteret. Hun fulgte nøye med på bybildet rundt seg. Vi snakker litt videre om dette, og jeg nevner at jeg selv ser sterke koblinger mellom rosemaling og enkelte stiler innen oslograffitten. Dette trigger et interessant poeng fra Lorentzen. Hun begynner å snakke om hvordan visse uttrykk og symboler inngraveres i vår felles underbevissthet. *Selv om et uttrykk blir ansett som gammeldags, har det en tendens til å ligge å ulme under overflaten for så å boble opp, resonnerer hun. Man innser det sjelden bevisst, men dette er noe man gjerne er omgitt av hele tiden, enten det er i rosemaling, tapeter eller treskjæring. Det er fortsatt en del av kulturen.*

(Fetveit, S. u.å.)



(Ukjent. 1761.)



Detalj fra en kiste malt av min oldemor.
(Westby, M. u.å.)





Ymse graffiti fra Oslos gater.



m vi ser etter de *folkelige* kvalitetene når vi definerer folkekunsten, må graffiti sies å være et av de mest levende uttrykkene. Hvem som helst kan skrive på en vegg, noe som er både veldig demokratisk og grassrot-aktig. Som med rosemalingen, eller som draktsøm, kvad og eventyr, foregår dessuten normeringen *folkloristisk* og desentralisert, uten en definisjonsmektig minoritet - slik som i høykulturen.

Graffiti er ikke noe nytt fenomen i seg selv - mennesker har etterlatt seg merker på offentlige steder siden sivilisasjonens fødsel. Koblingen til det historiske er altså ett hundre prosent tilstede, hvis man synes dette er essensielt for folkekunsten. Det går en rød tråd fra hulemalerier via rissinger i stavkirker til spraymaling i de første vestlige subkulturene. Mens den historiske graffitien i hovedsak dreier seg om vitser, karikaturer og relativt primitiv revirmarkering, har det siden *New York-stilens* fødsel på 70-tallet dreid seg et eget, etablert formspråk.

Graffiti er likevel ikke like stuert som rosemaling, siden det (med mindre man lever i en by der det er tillatt) nesten er ulovlig per definisjon. Det ser også ut til å kobles mindre til vår kollektive identitet som nasjon, og heller definere de gruppene som må være entusiastiske i utgangspunktet. På samme måte som den historisk norske, kanoniserte, verdsette folkekunsten fra 17- og 1800-tallet har nasjonalistisk-politiske konnotasjoner, kan man også se identitetsmarkerende elementer i den frie gatekunsten.

(Bare så det er sagt - bestillingsverk og tillatte veggmalerier er verken graffiti, eller særlig interessante å beskrive som folkekunst. Det har vært mange forsøk på å appropriere gatekunsten på måter som enten tilfredsstiller eiendomsnæringen, eller som kan omsettes for penger. Begge disse tilnærmingene får ofte lunken eller kald mottakelse, enten for å være sjelløse, eller for å sette bedriftsøkonomiske hensyn foran autensitets-/folkelige hensyn.)

Jeg nevnte begrensninger tidligere, noe jeg vil anta at er helt avgjørende for de *aller* fleste folkekunstuttrykks karakter. Grasrota har både en *gjør-det-selv-holdning*, men kanskje desto stiligere, en *man-tager-hva-man-haver-holdning* til egen kunstneriske praksis. Både rosemaling og graffiti holder seg slavisk til egne dogmer om bevegelse, og repetisjon av former, samt tilgang på utstyr og materialer.

Begrensninger i bakgrunnskunnskap må ha vært sentralt når hvert av disse respektive uttrykkene har funnet form. Ikke at jeg på noen måte ønsker å redusere tradisjonenes pionerer til dumme; de respektive uttrykkene er imponerende synteser av referanse og lokal kontekst. Det er tydelig at de første rose-malerne manglet skoleringen som krevdes for å forme akan-tusranker slik elitens kunstnere og håndverkere gjorde det, og enkelte graffiti-stiler virker som et møte mellom fascinasjon for pop-estetikk, tegneserier og reklame, og en hånd som er ulært i disse disiplinene. Resultatene er unike, og vitner om helt unike sosiale perspektiver.

Så var det dette med *essensen*, da. Eller mine personlige formverdier, om du vil. Rosemalingen er jo som nevnt kjent for sin voldsomme virkemiddelbruk. Det er en slags *malerisk onani*, om du vil. Likevel, etter denne fascinasjonen har blomstret frem, ser jeg denne nevnte viljen hos mange flere tilfeller enn tidligere. Strøkene er sterke og energiske, og uttrykket er rendyrket og kompromissløst. Malerens prosess og tilstedeværelse er til stede i verket.

Vanligvis skremmer svulstighet meg vekk fra visse typer estetikk, som soulmusikk, klassisk ~~maleri~~ og action-filmer. Joda, det finnes utallige eksempler på rosemaling kombinert med mer fortellende maleri, men selve blomstene? Kronbladene er ikke kronblader, de er overdekorerte sveiver og dråper. Blomstene minner også slik virkeligheten ser ut

rent botanisk. Flaten og en nesten vulgær fargesans trumfer ethvert annet kriterium, og de eneste høyere mål dikteres av tradisjonen, den gitte flatens form, og bevegelse.

Her er oslograffitten noe annerledes i at den tillater løsere strøk. Uansett, den er også på sett og vis "ren dekor". På samme måte som blomster skal se ut som "blomster," men ikke bestemte blomster, ser bokstavene gjerne ut som bokstaver. Lesbarhet, og andre verdier som for en grafisk formgiver er hellige, må gjerne vike for intense bevegelser. Strøkene skal gi mening på sine egne premisser, koste hva det koste vil.

Og det er denne forpliktelsen til grunnformene som gjør dem så like, hvertfall "spirituelt". Rosemalingen har sine barokke dogmer i C- og S-former, mens graffitten har sine idealer om å f eks forme ord og initialer på færrest mulig strøk. I New York-stilen, den globalt mest essensielle siden 80-tallet, skal også 'ingen linjer skal være rette' eller 'ingen vinkler stumpere enn 90 grader'.

Å beskrive graffiti som 'folkekunst' i kunstkretser er nok neppe kontroversielt, men det finnes mye forakt for uttrykket blant den brede befolkning. Som etablert i forrige del, assosieres folkekunsten i norsk sammenheng gjerne med noe historisk, opphøyet og konservativt *skjønt*. Graffiti assosieres, med god grunn, med hærvæk og en slags destruktiv holdning til veggene som dekorerer, i motsetning til den historiske folkekunsten.

Det å i det hele tatt omtale graffiti som 'kunst' forbindes gjerne med et liberalt politisk ståsted, en direkte motsetning husflidens (presumptivt) bakoverskuende ideologi. Dette til tross for at graffiti både deler mange estetiske virkemidler med den historiske bondekunsten, men også at den er folkelig av natur. Utøvere (*writers*) kommer fra alle sosiale lag, og normene dannes folkloristisk, dvs. at definisjonsmakten er mer eller mindre demokratisk fordelt.

Men hvorfor grunner jeg egentlig på alt dette? Siden den estetiske diskursen jeg er opplært innen, idealiserer funksjonalitet, føles dette som en trussel. Jeg har hatt gode opplevelser med disse verdiene både som utøver og konsument av det visuelle, men opplever plutselig en dissonans i det jeg forelsker meg i ornamenter.

Uff, dette blir kanskje for dumt? Den historiske folkekunsten handler jo mye om identitetsbygging. Graffiti er også en svært folkelig identitetsmarkør. Personer og enkeltgrupper hevder seg overfor hverandre ved å bokstavelig talt *markere* sin tilstedeværelse i terrenget (tagging). Graffiti kan også fungere som ekstremsport, en adrenalinjakt for rastløse mennesker. (Kanskje en av grunnene til at graffiti assosieres med tenåringer.) I senere tid har graffiti også blitt hyppig forklart som boligpolitisk statement. Det er noe nærmest hyperdemokratisk over at hvem som helst kan etterlate seg merke i det offentlige rom, og slik hevde et eierskap over omgivelsene. Dette må vel sies å være *funksjonelt*?

Samtidig finner man kanskje essenstenkningen i nevnte forpliktelse til form og flate. Selv om rosemaling har en nærmest pornografisk virkemiddelbruk, kan man påstå at det er en beherskelse i reglene. Det hele er ultradogmatisk, og uttrykket er en direkte konsekvens av disse. På samme måte som god graffiti kjennetegnes av god sprayflaskeføring eller tusjing, og imponerende plassering.

Når jeg velger å kalle graffiti "folkekunst", er det ikke bare for å rettferdiggjøre denne koblingen. Også snakker jeg selvfølgelig om den frie, autentiske graffitien - ulovlig, "stygg" skribling. Byen er jo også fullt av veggmalier gjort på bestilling, i tillegg til at visse stiler fra graffitien ofte har vært forsøkt utnyttet i kapitalismens navn. Disse avleggerne er uansett lette å gjennomskue som lite folkelige, siden de er misappropriert ut av sin opprinnelige kontekst. Det ligger

i den kontemporære graffitiens etos å være antiautoritær.

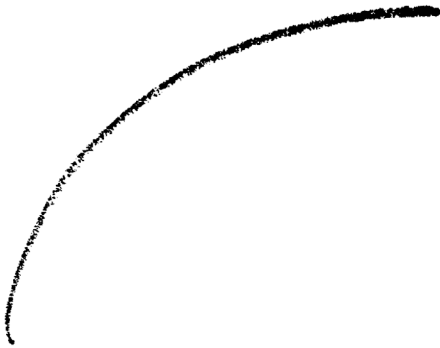
Ikke alle er enige i dette, selvfølgelig. Jeg luftet denne tanken for en svensk tagger her forleden, som mente at graffiti verken mister brodd eller folkelig karakter av å være tillatt eller stuerent, men er enig i at det forutsetter visse demokratiske verdier. Så lenge skrifta på veggene er grass-rotas stemme, spiller det ingen rolle, mente han. Vel vel.

I samtale med medstudenter på Kunsthøgskolen, er det flere som er uenige i min påstand om at 'graffiti er folkekunst,' fordi disse miljøene i nyere tid har tiltrukket seg mange kunstnere og kulturpersoner. En rask samtale med bekjente fra miljøet, gir raskt et mer nyansert bilde. Det påstås at de fleste starter som rastløse tenåringer, og at

Selv om det ikke er like dogmatisk som husflidens blomstermaling, ser graffiti ut til å leve i en relativt satt visuell tradisjon – hvertfall siden 1970-tallet. Uttrykket har vært forsøkt kommersialisert, men historien har vist oss at autentisk graffiti ikke kan approprieres utenfor sin naturlige sfære. Særegenhetene i ulovlig skribling er folkets røst av natur, siden få maktpersoner ønsker det på bygningene sine. Den dominerende stilen siden 80-tallet (ofte kalt New York-stilen) er regelbundet litt på samme måte som rosemalingen er og var. På samme måte som «sveivene» (bladene) i rosemaling skal holde seg strengt til C- og S-former, skal klassisk New York-stil både unngå rette linjer, og kurver stumpere enn 90 grader. Det har også ofte vært en fordel om bokstavene dine er så krunglete og uleselige at du må se samme tagg flere steder for å klare å avkode den. Samtidig skal man ikke gå i hovedstadens gater lenge før man ser at kontemporær graffiti puster og lever sitt eget liv. Det siste tiåret har det vært en oppblomstring i naive og eksperimentelle uttrykk, og det benyttes uortodokse medier som fettstift, limpistol og plastperler på veggene. På

80-tallet skulle en tag gjerne være så lik som mulig fra tilfelle til tilfelle, men i dag er det mange «writers» (grafittikunstnere) som unngår dette for enhver pris.





Svisj



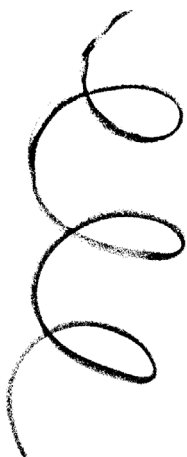
Svosj




Svisj



Svosj



Svisj

 et å vende tilbake til oversette detaljer fra oppveksten kan vel kalles et typisk modningstegn. Voksne enebarn begynner med slektsgranskning, edgy ateister begynner med astrologi, og jeg gjør, vel, hva nå enn dette er. Som de fleste tenåringer, var jeg rastløs etter å oppleve mer enn det lille lokalsamfunnet jeg ikke passet inn i. På avstand er det annerledes. Selv om det svir, har jeg tilegnet meg en lengsel etter visuelle holdepunkter.

Som utøver er det også utrolig oppkvikkende å dvele ved koblinger mellom tilsynelatende urelaterte uttrykk. Når man begynner å danne seg verdier, dogmer og/eller sensibiliteter, leser og projiserer man gjerne omverdenen med disse som filter. I dette tilfellet har jeg fått kjenne hvordan det er når min smaks ytterpunkter begynner å gnisse. Jeg har latt meg bevege av en *vilje* som er typisk for alt jeg produserer og konsumerer, men også latt meg skremme av det dekorative.

Ikke at ikke finnes funksjonelle aspekter ved dekor. Både rosemaling og graffiti har store roller som identitetsmarkører, eller heimstadsdiktning (i utvidet forstand). Formspråkene og de repeterende symbolene er meningsbærende gjennom tradisjonens assosiasjoner. De rommer på sett og vis ganske sterke verdier, og tillater grassrota å markere seg.

Rosemalingen, og den historiske folkekunsten generelt, er heller på ingen måte sober i holdningen. Sjelden graffiti også, selv om det er det i større grad. Begge er likevel såpass dogmatiske, at det oppstår en slags renhet i kraft av det strenge.

Mange av poengene jeg har gjort om rosemaling og oslograffiti, kan også gjøres om et utall andre uttrykk, men for meg har det informert streken og smaken min i så stor grad at det skiller seg fra andre mulige sammenligninger. Jeg tror vi er så vant til at forskjellige formspråks assosiasjoner er forskjel-

lige fra hverandre, at vi glemmer en større sammenheng. På sitt beste, gir det visuelle formidlere sterke verktøy, og ymse grupper en sjanse til å markere seg. Et samholdsbyggende *oss-og-dem*, om du vil. På sitt verste, derimot, kan det være en giftig hersketeknikk. Å rakke ned på en estetikk for å være harry eller gammelmodig, er en effektiv måte å hevde seg sosialt.

Men med disse sveivene og krussedullene som eksempel, er poenget mitt noe å la norskamerikanerens påstander. Dette er såpass inngravert i kulturen vår, at det bobler opp likevel.

Da jeg startet denne teksten, var mye av tanken å bygge en bro mellom den historiske og kontemporære folkekunsten, med problemstillingen '*hva er egentlig kontemporær folkekunst?*'. Omfanget av denne oppgaven tillot dessverre ikke det, men forhåpentligvis har denne tankerekken pekt i den retningen. At å se og skildre vår samtiden og historien i lys av hverandre hjelper oss å forstå begge bedre.

Jeg sitter vel heller mest igjen med en forsterket fornemmelse av hva jeg ønsker å jobbe med, selv om disse verdiene kan virke svevende (sveivende?) og uhåndterlige.

Kilder og referanser

- David-Andersen, L. (reporter). (2022). — Folkekunst og håndverk del 4: maling. [radioreportasje]. I Hellevang, S. (Produsent), *Studio 2*. NRK P2. <https://radio.nrk.no/serie/studio-2-p2/sesong/202202/MKAK02003922>
- Ellingsgard, N. (1981). *Norsk Rosemåling*. Samlaget.
- Hoffman, M. (2019) Folkekunst. Store Norske Leksikon. <https://snl.no/folkekunst>. Hentet 24.11.2022.
- *MoMA Through Time*. MoMA. https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1940/folk-art-at-the-modern
- Skomedal, S. (1987). Rosemåling i Setesdal. NRK. <https://tv.nrk.no/program/FS%C3%98R00005586>
- Vinje, A. (1992). *Søren: et portrett av Henrik Sørensen*. (1. opplag). Cappelen Damm.
- Vinje, A.O. (1861). *Ferdaminne frå sumaren 1860*. Samlaget.

Bilder

- Birkeland. (1828). *Romsdalsmuseets leikarring dansar for turistar framfor Eidestua*. [fotografi]. <https://digitaltmuseum.no/021019240372/romsdalsmuseets-leikarring-dansar-for-turistar-framfor-eidestua-1928-dette>
- Grønberg, E. [stillbilde fra film]. (2022).
- Kinsarvik, L. (1889). [Armstol]. <https://www.nasjonalmu-seet.no/samlingen/objekt/NMK.2009.0193>
- Kvammen, G. (u.å.). [oljemaleri].
- Matisse, H. [maleri]. (1910-1911). *Spansk stilleben*. https://2.bp.blogspot.com/-b5StdPEPMY0/VC_u_Czcx3l/AAAAAAAAACCM/EMAqPI_PHQE/s1600/Matisse%2BHenri%2B-%2BSpanish%2BStill%2BLife.jpg
- Mordt, G. 1846-1856. *Landskap ved Rjukanfossen*. [litografi]. <https://digitaltmuseum.no/011013408526/landskap-med-rjukanfossen-avfotografert-trykk>
- Tiedeman, A. *Utvandrerne drar avsted*. [tegning]. (1843). <https://digitaltmuseum.no/011013344346/utvandrerne-drar-avsted>
- Vest-Telemark Museum. (2014). [tine]. Ukjent. (1761). <https://digitaltmuseum.no/011025210456/tine>
- Vest-Telemark Museum. [fotografi]. (2014). Sørensen, H. *Gudrun i sofaen*. [maleri] (1916-1950). <https://digitaltmuseum.no/011025218294/gudrun-i-sofaen-holmsbu-oljemaleri>
- Vest-Telemark Museum. [fotografi]. (2018). Torjusson, O. [rose malt kilste]. (1821). <https://digitaltmuseum.no/021027741870/kiste>
- Vest-Telemark Museum. [fotografi]. (2020). Kiste. (1823). <https://digitaltmuseum.no/021028536853/kiste>
- Vest-Telemark Museum. [fotografi]. (2020). Ukjent. [rose malt kiste]. (1823). <https://digitaltmuseum.no/021028536853/kiste>
- Wesby, M. [rose maling]. (u.å.)